

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM**

DEBORA REGINA TAÑO

**Sonoridades vocais no cinema:
a fala flutuante em “*Familia Rodante*” (2004), de Pablo Trapero**

São Carlos

2017

DEBORA REGINA TAÑO

**Sonoridades vocais no cinema:
a fala flutuante em “*Familia Rodante*” (2004), de Pablo Trapero**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, para obtenção de título de mestre.

Linha Narrativa Audiovisual.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Suzana Reck
Miranda

São Carlos

2017



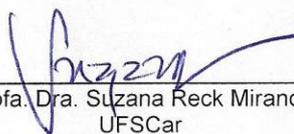
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas

Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

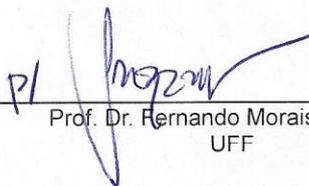
Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a defesa de dissertação de mestrado da candidata Debora Regina Taño, realizada em 13/03/2017:

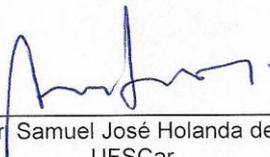


Profa. Dra. Suzana Reck Miranda
UFSCar

PI

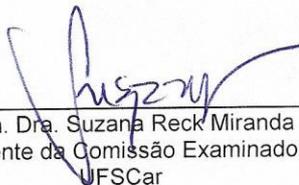


Prof. Dr. Fernando Morais da Costa
UFF



Prof. Dr. Samuel José Holanda de Paiva
UFSCar

Certifico que a sessão de defesa foi realizada com a participação à distância do membro Fernando Morais da Costa e, depois das arguições e deliberações realizadas, o participante à distância está de acordo com o conteúdo do parecer da comissão examinadora redigido no relatório de defesa da aluna Debora Regina Taño.



Profa. Dra. Suzana Reck Miranda
Presidente da Comissão Examinadora
UFSCar

Aos meus avós, Vicente e Rosa,
que me mostraram que é contando historias
e sabendo ouvi-las que a gente compartilha a vida
e dá o que tem de melhor.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço à Capes pela bolsa que possibilitou a realização deste trabalho com a dedicação necessária. Agradeço ao PPGIS, docentes e colegas pelos ensinamentos e trocas durante o percurso.

Agradeço aos membros da banca, professores Samuel Paiva e Fernando Morais da Costa, pela disponibilidade, atenção, e contribuições mais do que valiosas. Ao Fernando, também agradeço todas as dicas bibliográficas que vieram por meio de suas falas nos Encontros da Socine.

Agradeço aos membros do Cinemídia pelo companheirismo e todo o trabalho realizado tanto nas reuniões, quando nos congressos e, sobretudo, pela confiança que depositaram em mim.

Agradeço à professora Flávia Cesarino Costa que desde a graduação me deu apoio para seguir com a pesquisa e que me auxiliou nos primeiros passos desse caminho.

Agradeço ao Martin Grignaschi, diretor de som de *Familia Rodante*, pela disponibilidade e interesse em colaborar com a pesquisa.

Agradeço aos amigos da graduação e aos de outros lugares e tempos; aos que passaram e deram seu apoio da forma que puderam.

Agradeço aos amigos que fiz nestes anos, e em especial Laís, July e Joyce, e ao mais que querido Sancler, por enriquecer esta fase, dividir as alegrias e angústias da academia e por compartilhar a vida.

Entre os que chegaram há pouco, agradeço também ao Esdras, pela paciência, pitacos valiosos e alegria dos últimos tempos.

Agradeço aos meus quase irmãos Eduardo e Marco, por segurarem minha mão todas as vezes que precisei (e preciso) e por crescerem junto comigo.

Agradeço às mulheres da minha vida, Angela, Bruna e Renata, por tanta coisa que não cabe aqui. Por serem meu exemplo e minha base desde e até sempre. E também aos meus cunhados Pitu e Budé, por todo o carinho e apoio.

Por fim, mas longe de ser menos importante, agradeço à minha orientadora, Suzana Reck Miranda, por acreditar em mim, por me dar o espaço e o caminho dessa jornada e por me ensinar que por mais exigente que se seja, somos todos pessoas “reais”, com tudo de belo e difícil que isso implica.

*“Quando é verdadeira, quando nasce da necessidade de dizer,
a voz humana não encontra quem a detenha.”*

Eduardo Galeano, In: O Livro dos Abraços.

Resumo

A presente pesquisa aborda o uso da voz como elemento sonoro, para além de seu conteúdo semântico, tendo como objeto de análise o filme *Familia Rodante* (2004), do diretor argentino Pablo Trapero. Neste filme as falas dos personagens parecem não estar amarradas a informações comumente interpretadas como “relevantes”, mas sim flutuando por assuntos passíveis de serem entendidos como “periféricos”. Tal característica diminuiria o papel primordialmente semântico das vozes, abrindo espaço para a sua presença enquanto “som”.

Entendendo a voz como mais uma camada da construção sonora de um filme e como fator importante na configuração de personagens e de ações, observaremos quais são as possíveis potências implicadas em suas sonoridades. Observaremos, ainda, as significações que emergem da interação entre a voz e os demais componentes sonoros e em que medida tal polifonia é capaz de articular camadas narrativas específicas. Estas diversificações no uso da voz podem ser abordadas de acordo com suas demandas, levando-nos a diversas perguntas e abordagens teóricas diferentes a partir do que o filme nos apresenta como formas de uso das sonoridades vocais.

Palavras-chave: Voz, som no cinema, “Família Rodante”.

Abstract

This research studies voice usage as a sound element, beyond its semantic content, having the movie *Rolling Family* (2004), from Argentinian movie director Pablo Trapero, as the analysis object. In this movie, characters' lines appear to not be connected to information generally interpreted as "relevant", but instead fluctuating through subjects that could be understood as "peripheral". This characteristic would reduce the primary semantic role of voice, opening space to its presence as sound.

Understanding voice as another layer of a movie sound construction and as an important factor in character configuration and actions, we observe which are the possible potencies implied in its sonority. Furthermore, we observe significations which emerge from the interaction between voice and the other sound components and to which extents such polyphony is capable of articulating specific narrative layers. These diversifications in voice usage may be approached in line with its demands, taking us to several questions and different theoretical approaches from which the movie presents us as possible usage modes of vocal sonorities.

Key-words: Voice, film sound, "Rolling Family".

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Mapa das províncias do percurso	10
Figura 2 - Fala solta de dona Emilia.....	21
Figura 3 - Primeira voz com imagem atrapalhada e seus dificultadores	22
Figura 4 - Emília conversa com a vizinha fora de quadro.....	35
Figura 5 – Emília, sozinha, suspira vendo as fotos	41
Figura 6 – Planos externos abertos - Contato com policiais e Yupeyú	44
Figura 7 - Diálogo entre os primos	46
Figura 8 - Claudia sente dor no dente.....	49
Figura 9 – Expressões de sentimento – o banheiro como refúgio - Paola, Yanina e Claudia	49
Figura 10 - Planos de rosto - Gustavo e Nadia e Ernesto	50
Figura 11 - Operação de Claudia.....	50
Figura 12 - Impossibilidade (Claudia) e a falta (Ernesto) de fala	51
Figura 13 - Expressões de Matías fora do contexto dos outros	53
Figura 14 - Emília começa a história – voz <i>in</i>	61
Figura 15 - A câmera se desloca no espaço – voz <i>off</i>	60
Figura 16 - A câmera se desloca no espaço – voz <i>off</i>	61
Figura 17 - Emilia segue narrando - voz <i>in</i>	61
Figura 18 - Emilia dorme - voz <i>over</i>	62
Figura 19 - Planos dos personagens reforçam a relação entre as duas narrativas	63
Figura 20 - Planos abertos fora do trailer	67
Figura 21 - Câmera afasta e está fora do trailer.....	68
Figura 22 - Impressão de subjetiva.....	68
Figura 23 - Subjetiva de Oscar por meio do espelho.....	69
Figura 24 - Variação da posição da voz - <i>in</i> , <i>off</i> e <i>over</i>	75
Figura 25 - “Chacarera del violín”: variação entre não diegética e emitida pelo rádio.....	78
Figura 26 - Justificativa visual da presença da música.....	79
Figura 27 - Música popular diegética em situações regionais.....	83
Figura 28 - A solidão de Emilia acompanhada pelo tango.....	84
Figura 29 - Início da canção – sincronização com a batida da escada	88
Figura 30 - Final da canção - sincronização com a batida da porta.....	88
Figura 31 - O nascer do sol destaca o automóvel e a parada no pequeno hotel	90
Figura 32 - Oscar negocia - diferença de sotaques.....	93
Figura 33 - Ernesto e Claudia - a indiferença do casal.....	95
Figura 34 – Início da briga	100
Figura 35 – Desenvolvimento da briga em plano geral (plano 31)	101
Figura 36 - Flutuação da voz (gráfico)	104
Figura 37 - Plano 9.....	106
Figura 38 - Plano 20.....	105

Figura 39 - Plano 29.....	107
Figura 40 - Plano 30.....	106
Figura 41 - Plano 32.....	107
Figura 42 - Plano 36 - Emilia encerra a briga	106
Figura 43 - Diferença de escuta.....	109
Figura 44 - Voz do outro e interferência dos presentes.....	111

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
<i>Familia Rodante, Pablo Trapero e o Nuevo Cine Argentino.....</i>	<i>9</i>
Buscando as diferentes formas e significações da voz	15
CAPÍTULO 1 - A VOZ NO CINEMA E A LINGUAGEM FONOCÊNTRICA	21
Um histórico	23
A necessidade de entender	29
O significado fora da palavra	34
A materialidade e o corpo	42
CAPÍTULO 2 - VOZ SONORA E VOZ NARRATIVA	54
A oralidade e a performance	54
Entre o épico e o dramático	57
O texto falado	62
As ferramentas do narrador	65
CAPÍTULO 3 - A MÚSICA E VOZ CANTADA	71
O narrador e a música instrumental.....	74
Contextos e referências musicais	80
A voz cantada	84
CAPÍTULO 4 - A FALA FLUTUANTE	92
Os personagens e a fala	92
A falta e o excesso	98
O outro da voz	109
BIBLIOGRAFIA	118
APÊNDICES	123
A) Conversa com Martin Grignaschi (transcrição)	123
B) Decupagem das principais sequências analisadas.....	126
Sequência 1 – Abertura e Final.....	126
Sequência 2 – Começo da viagem	131
Sequência 3 - D. Emília conta história.....	135
Sequência 4 - Briga.....	138

INTRODUÇÃO

Antes de assistir a um filme, seja no cinema ou em qualquer outro lugar ou dispositivo, uma das primeiras questões que surge é qual o idioma falado e se, no caso de estrangeiro, haverá legendas. Depois disso, é provável que o foco de atenção seja na nitidez e resolução da imagem e, em seguida, no volume e qualidade do som. As imagens são, de um modo geral, passíveis de “leitura” independentemente do país em que foram produzidas e onde se assiste ao filme; o que varia, neste sentido, é o idioma. Note-se, no entanto, que ao colocar o idioma em questão, no geral, não estamos pensando se temos familiaridade com aquele som, ou se ele nos agrada, mas sim, no que suas palavras irão dizer e significar. Uma vez que a legenda supre esta função, de dar ao espectador o que é dito, a voz dos personagens passa para um nível menor de atenção.

Seguindo esta suposta ordem, temos um indicativo do primeiro ponto que aqui nos interessa: seria possível pensarmos sobre onde está o foco de atenção de quem assiste a um filme? E é neste momento que começam nossas indagações. Se a voz é um som, por quê pensá-la apenas como palavra? O que ela pode significar enquanto “som” propriamente dito? Como ela pode aparecer? Como e por que a voz tornou-se o centro da construção sonora dos filmes? Qual a ligação deste fato com a centralidade da voz na comunicação e na linguagem humanas? Será que, nos filmes, a voz sempre tem o papel de transmitir informações fundamentais para o andamento da narrativa? Mas, e se ela não estiver ligada a um contexto especificamente linguístico? Será que se um filme possui diálogos, seria necessariamente função da fala “dar andamento” à narrativa? E se não for, qual função essa fala/voz exerce e como ela aparece?

Estas e outras tantas perguntas motivaram o surgimento desta pesquisa e as páginas que seguem buscam investigar de que formas e com que significações a voz humana, enquanto som, pode aparecer em um filme. Não num filme qualquer, mas em um exemplo no qual o seu conteúdo semântico parece não ser o elemento central para o decorrer da narrativa e sua causalidade.

Com este objetivo, nosso percurso inicia-se pelos estudos de som no cinema, a fim de investigar o que já foi pensado e escrito a este respeito. Enquanto objeto de estudo, a voz tornou-se destaque a partir da publicação do livro *La voz en el cine* (originalmente em francês) de Michel Chion, em 1982. No livro, o autor reforça conceitos como voz

acusmática, a qual não se vê a fonte de emissão e que é dotada de poderes em relação ao espectador; e vococentrismo, entendido como a característica humana de prestar atenção na voz, quando em meio a diversos sons. Em seus estudos, no entanto, Michel Chion prioriza a voz acusmática, seja ela *off* ou *over*¹, analisando como se dá sua presença a partir de uma ausência imagética. Esta predileção com relação à voz fora de quadro está presente em diversos estudos (CHION, 1982; DOANE, 1983; SHINGLER, 2006; BUCKLAND, 2013) que se detém nesta forma de utilização dentro da narrativa, por se tratar, sobretudo, de casos que fogem da presença comum da voz associada a uma pessoa. Já nos casos em que a voz em quadro é tomada como objeto de estudo, o foco muitas vezes é nos diálogos, no texto proferido, ou ainda, nas suas possibilidades de entrada e saída de quadro, e não na voz como elemento sonoro.

Como é possível observar, a inserção dos estudos do som no cinema no âmbito acadêmico é recente e vem em crescimento nas últimas décadas. No Brasil, as pesquisas sobre o som fílmico têm acompanhado este crescimento, abordando as diferentes questões acerca de suas potencialidades, sob os mais diversos referenciais. O levantamento realizado por Bernardo Marquez Alves (2013) mostra os avanços quantitativos destas pesquisas, realizadas no Brasil, e suas abordagens temáticas. A partir deste estudo é possível identificar que mesmo com o crescente interesse pela área sonora, a questão da voz ainda é pouco explorada, sendo muitas vezes abordada como objeto de análise por outras áreas do conhecimento como, por exemplo, a Fonoaudiologia. Nossa pesquisa, portanto, pretende somar a este movimento de interesse pelo som e contribuir principalmente com a investigação sobre os usos da voz que os filmes promovem.

Familia Rodante, Pablo Trapero e o Nuevo Cine Argentino

O caminho proposto para responder ou ao menos nos aproximarmos das questões levantadas foi o de reunir diversos referenciais teóricos a respeito da voz - seja no cinema ou em outras áreas como a poesia oral, a linguística, a história, etc. - com um filme: *Familia Rodante* (Pablo Trapero, 2004). Nele, os diálogos abundam, no entanto, suas construções sonoras parecem indicar que a voz pode estar presente de diferentes formas e com diversas significações. O filme nos auxiliará no processo de entendimento do uso da

¹ Utilizaremos ao longo do trabalho as seguintes definições para o “posicionamento” do som com relação à imagem: *in* - dentro de quadro; *off* - fora de quadro; *over* - fora da diegese.

voz como elemento sonoro partindo do princípio que seus diálogos não são a todo tempo fundamentais enquanto “informação”, mas sim, enquanto “elemento fílmico”. A partir de suas articulações variadas, pensaremos como a voz aparece e o que ela acrescenta ao filme.

Roteirista, diretor e produtor, Trapero tinha o roteiro deste filme desde a época em que estava na faculdade de cinema onde formou-se, mas teve que esperar alguns anos e já certo reconhecimento por seus primeiros filmes para poder tirá-lo do papel, devido às dificuldades de produção. O filme é um *road movie* que atravessa a Argentina, de Buenos Aires a Misiones, fronteira do país com o Brasil, levando dentro de um trailer toda uma família, suas gerações e problemas de relacionamento. Dona Emilia, a matriarca, é convidada para ser madrinha de casamento de uma sobrinha e para ir à festa realiza a viagem com suas duas filhas, dois genros, quatro netos, um bisneto, a amiga de uma neta e o marido de outra, que chega durante a viagem.

Figura 1 - Mapa das províncias do percurso



Fonte: Google Maps. Destaques pela autora.

O caminho, além de percorrer o interior da Argentina, entrando em contato com suas cidades e populações diversas, coloca a família em uma convivência intensa, pouco comum para cada um dos núcleos, levantando com o decorrer do tempo e da proximidade questões mal resolvidas e demarcando, sobretudo, a incomunicabilidade existente entre estas pessoas. O filme possui uma série de diálogos que apresentam os personagens e

pontuam as ações, mas que nem sempre possuem conteúdo considerado relevante para o desenvolvimento da trama, flutuando nas diferentes possibilidades de apreensão do que é dito. Os personagens conversam entre si, mas suas conversas não determinam suas ações e nem mesmo orientam o espectador com relação aos próximos acontecimentos. Tais características, portanto, dão espaço para uma percepção sonora da voz, podendo ser o momento e a forma como as palavras são ditas mais significantes do que exatamente o que a palavra diz.

A construção das falas em *Familia Rodante*, de forma coloquial e pouco direta, é uma característica presente em outros filmes do período ao qual pertence, denominado *Nuevo Cine Argentino*, que compreende a produção cinematográfica argentina a partir de 1995, aproximadamente. Pablo Trapero é um dos realizadores expoentes do período que, atuando em diversas funções, investiu esforços em uma nova forma de produção e de estética para o cinema nacional, gerando reconhecimento para o seu trabalho e o de sua geração. Sua filmografia conta, até o momento, com oito longas-metragens sendo eles *Mundo Grúa* (1999), *El Bonaerense* (2002), *Familia Rodante* (2004), *Nacido y Criado* (2006), *Leonera* (2008), *Carancho* (2010) e *Elefante Blanco* (2012), *El Clan* (2015), além de curtas-metragens e a direção de um dos segmentos do filme *7 días en La Habana* (2012).

Os filmes do *Nuevo Cine* não formam exatamente um movimento, pois apresentam diferenças importantes entre si, tanto temáticas, quanto estéticas, mas possuem em comum a diferenciação em relação à linguagem engessada e metafórica utilizada pelo cinema argentino dos anos 1980, além da preocupação, mostrada de diferentes formas, por apresentar a realidade a qual pertenciam.

Para entender o *Nuevo Cine* é importante partirmos do cinema produzido a partir do fim da década de 1950 e começo da década de 60, quando se inicia um movimento contra o cinema dominante até então: o cinema de gênero e de estúdios. Este movimento não se dá apenas na Argentina, mas em diversos países, tendo como início a *Nouvelle Vague* francesa. Na Argentina, no entanto, esta produção tomou outras formas, associando-se, muitas vezes, ao movimento armado dos Montoneros, como é o caso do *Cine Liberación*, organizado por Fernando Solanas e Octavio Getino. Seu objetivo era produzir filmes que fossem exibidos em momentos de militância. Simultaneamente a esta produção engajada havia outros tipos como a que tratava das questões existenciais dos jovens de classe média

do período e até mesmo algumas focadas na experimentação estética, mas que não tiveram grande repercussão fora do país. Com o governo de Isabelita Perón e a ditadura militar que o segue a produção cinematográfica argentina cai radicalmente. Os realizadores que não apoiam o regime param de produzir ou exilam-se. A produção resume-se a filmes altamente comerciais que não apresentam grande importância estética e narrativa para a historiografia. São produzidos, no entanto, filmes de realizadores argentinos nos países em que estão exilados, principalmente em países da Europa e no Chile. Já o período seguinte, da redemocratização, é composto por filmes com temática relativa à discussão e denúncia dos crimes da ditadura. Com a volta dos realizadores, o cinema nacional toma força novamente e alcança o mercado internacional, sobretudo por meio de festivais, como é o caso do filme *La Historia Oficial*, de Luis Puenzo (1985). Sua forma, no entanto, baseia-se na estrutura clássica e em roteiros repletos de moralismos e ensinamentos.

Após o período de grande sucesso do cinema da redemocratização, no início dos anos 1990 o cinema argentino passou por diversos problemas chegando mais uma vez a diminuir consideravelmente sua produção. É, no entanto, em 1995, com o lançamento do filme *Historias Breves*, uma coletânea de curtas-metragens organizada pelo *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA), órgão estatal responsável pela regulação do cinema no país, que começa o chamado *Nuevo Cine Argentino*. O marco exato de seu início varia de acordo com o autor, uma vez que alguns filmes com estética próxima à que viria a ser utilizada pelo *Nuevo Cine* já haviam sido produzidos no começo da década. Entretanto, a importância da obra organizada pelo INCAA é de comum acordo a todos eles, uma vez que o filme apresenta obras de realizadores que teriam grande reconhecimento posteriormente, como Lucrecia Martel, Daniel Burmán, Adrián Caetano e Pablo Trapero.

Este novo período do cinema argentino foi possível devido a uma série de fatores que proporcionaram a realização dos filmes, seja por meio de apoios estatais, novas formas de circulação e financiamento, formação de profissionais, filmagens mais econômicas, etc. Em meio às dificuldades econômicas pelas quais o país passava devido ao caminho para o neoliberalismo, o cinema foi uma das poucas áreas a não ter sua organização privatizada, mantendo-se sob o comando do INCAA, tendo como principal regulamentação a lei 24.377, a *Ley del Cine*².

² Com a lei foram acrescentadas as contribuições de 10% do valor de vendas e aluguéis de vídeo e de 25% do faturamento que o *Comité Federal de Radiofusión* obtinha com os canais televisivos abertos e a cabo. A

As formas de financiamento, no entanto, não se restringiam ao INCAA, já que o Instituto não tinha condições de apoiar tantas produções e a forma de seleção não agradava a todos. Desta forma, pequenas produtoras se formaram a fim de procurar outros investimentos como as coproduções, e também elaborar formas de produção mais baratas, como é o caso de *Bolivia*, de Adrián Caetano que utilizou rolos de película que sobraram da filmagem de *Silvia Prieto* de Martín Rejtman, ou *Mundo Grúa*, de Pablo Trapero, que demorou vários anos para ser concluído e só o foi por conta de seu diretor possuir um estúdio próprio. Da mesma forma, diversos filmes eram gravados aos finais de semana, momento em que a equipe podia se reunir, uma vez que seus integrantes tinham outros trabalhos e a busca por financiamento ocorria por etapas, primeiro para o roteiro, depois a realização, o laboratório de finalização e a distribuição. No geral, pouco estava garantido desde o início do processo.

Outra forma bastante utilizada foram as coproduções, em geral, apenas financeiras, o que dava liberdade artística ao realizador em suas relações com diversas instituições internacionais³. Apesar de não financiar o projeto em sua totalidade, o apoio destas organizações possibilitava a realização e o alcance a novas formas de investimento, sendo que quase todos os filmes importantes do período contaram com uma destas fontes financeiras.

A influência dos festivais de cinema no *Nuevo Cine Argentino* não se deu apenas com relação ao financiamento internacional. Apesar de seu início ser considerado a partir do lançamento de *Historias Breves*, foi com o Prêmio Especial do Júri dado a *Pizza, Birra, Faso*, de Adrián Caetano e Bruno Stagnaro, no Festival Internacional de Cinema de Mar Del Plata, em 1997 e os prêmios de melhor diretor e melhor ator para *Mundo Grúa*, no Buenos Aires Festival Internacional de Cinema Independente (Bafici) em 1999, primeira edição do festival, que a renovação do cinema nacional foi consagrada. Os festivais nacionais foram ainda de grande importância para a circulação dos filmes produzidos a partir de então, assim como para as negociações de exportação e lançamento para o mercado internacional, sobretudo no circuito de festivais. Circuito este que fez com que o

verba era destinada à produção de curtas e longas-metragens que deveriam ressarcir o investimento aos cofres do INCAA, proporcionando a rotatividade de produções e incentivando a diminuição dos orçamentos e a exibição para retorno de verba.

³ Os principais programas envolvidos com o cinema argentino do período foram a *Hubert Bals Fund*, criada em 1988 e vinculada a organizações governamentais holandesas e ao festival de cinema de Rotterdam; o *Fond Sud Cinéma*, criado em 1984 pelo governo francês e direcionado a coproduções com países em desenvolvimento; a fundação do festival de Sundance; e o Ibermedia, fundo criado em 1997 com apoio da Espanha e de países latino-americanos.

reconhecimento da nova safra do cinema argentino fosse espalhado pelo mundo e ganhasse notoriedade.

As inovações ocorridas no período, seja de ordem estética ou de produção, tiveram também como fonte a criação e a manutenção de diversos cursos de cinema que se espalharam pelo país.⁴ Grande parte dos filmes produzidos a partir de então tinham como realizadores - no geral as funções de diretor e roteirista concentravam-se na mesma pessoa, quando não também a de produtor – jovens recém-formados nos cursos de cinema acima citados.

Diante das alterações que ocorriam nos modos de produção do cinema nos anos 1990 e, sobretudo, na diferença estética entre estes filmes e os da década anterior, a crítica especializada foi a responsável pela consolidação e difusão do que foi chamado por ela própria de *Nuevo Cine Argentino*. O nome, ao fazer referência ao cinema nacional dos anos 1960, conhecido como o primeiro *nuevo cine*, carrega em si algumas características do movimento anterior, mesmo que dele se difira em diversos pontos. Por mais que os filmes apresentem características comuns, sobretudo a diferenciação de linguagem, menos rebuscada e artificial do que a dos anos 80, e a preocupação temática com o cotidiano do país, o que também ocorreu nos anos 60, o cinema argentino dos anos 90 não pode ser entendido, segundo os próprios cineastas, como um movimento, uma vez que não apresenta nenhum tipo de correlação entre as obras e algum manifesto, como havia no tempo de Solanas.

Segundo Octavio Getino (AUTRAN; GATTI, 2012), o cinema contemporâneo argentino está dividido em três faixas, compostas por um cinema comercial, que foca na rentabilidade dos filmes; um cinema de autor, mais experimental, do lado oposto, que não possui espaço no mercado, mas apenas em alguns festivais; e uma faixa intermediária, que se conecta com o público ao mesmo tempo em possui marcar autorais. Pablo Trapero é um dos realizadores expoentes desta faixa intermediária e que, como roteirista, diretor e produtor, investiu esforços em uma nova forma de produção e de estética para o cinema nacional, gerando reconhecimento para o seu trabalho e o de sua geração.

Inserido, portanto, neste contexto de renovação da cinematografia argentina, *Familia Rodante* apresenta, em diversos momentos, as falas dos personagens como um

⁴ Em 1991, Manuel Antín criou a *Fundación Universidad de Cine* (FUC), que se tornou referência para o estudo cinematográfico. Houve ainda um crescimento nas escolas e cursos já existentes, tais como a *Escuela Nacional de Realización y Experimentación Cinematográfica* (Enerc), escola dependente do INCAA; o *Centro de Investigación y Experimentación en Video y Cine* (CIEVYC); e os cursos de *Diseño de Imagem e y Sonido* e de *Artes Combinadas*, ambos da *Universidad de Buenos Aires* (UBA).

discurso que não necessita ser compreendido como mensagem para o desenvolvimento da narrativa, característica que favorece o tipo de abordagem que desejamos construir. O texto flutua entre o “relevante” e o “periférico”, colocando, a partir disto, a voz como elemento significante mais por seus componentes sonoros do que pela compreensão semântica do que é falado. Ou seja, tais características dialogam diretamente com os objetivos desta pesquisa, dedicada a levantar e analisar as potencialidades sonoras da voz e sua relação com os demais elementos sonoros e narrativos do filme.

Buscando as diferentes formas e significações da voz

Conforme dito antes, buscaremos em *Familia Rodante* as questões colocadas logo no início deste trabalho. A primeira delas, que se faz norteadora e impulsionadora das demais, é pensar como a voz aparece neste filme. Partindo de suas formas, podemos observar relações e significações que a voz cria e estabelece dentro do filme com os demais elementos ali presentes.

Entendemos que é a partir do filme que nossas questões poderão ser pensadas, mas que não apenas nele. Portanto, referenciais bibliográficos a respeito da voz em diferentes contextos serão o alicerce de desenvolvimento das reflexões. Cada tipo de relação que a voz estabelece traz com ela uma série de interpretações e possibilidades que pretendemos desenvolver entrelaçando o filme e reflexões teóricas. Por conta disso, nosso trabalho pretende não separar teoria e análise em capítulos distintos, mas sim pensá-las em conjunto, como uma maneira de que o filme nos traga questões e que estas retornem ao filme por meio da reflexão teórica, de forma que o que for encontrado não se restrinja a este objeto apenas, mas possa ser uma reflexão que se estenda ao entendimento da voz no audiovisual de forma geral.

A partir das reflexões propostas e sobretudo da questão de como a voz pode estar no filme sem que seja seu centro de informação e o que pode derivar disso, o trabalho se inicia, nos estudos disponíveis sobre som que também destacam a voz. Como citado anteriormente, Michel Chion analisa o cinema a partir do entendimento de que o ser humano é vococêntrico e, portanto, sua atenção é dirigida ao entendimento do som emitido pela voz humana. Aprofundando sua proposição sobre o assunto, Chion (1993) divide a palavra falada no cinema em três tipos: palavra-teatro, palavra-texto e palavra-emanção. Enquanto os dois primeiros tipos dizem respeito à palavra que necessita ser entendida para

o andamento da narrativa, sendo, respectivamente, a ação central da cena dita por personagens e a voz de um narrador em *over* que foge da continuidade espaço-temporal, o terceiro tipo, a palavra-emanção,

“(...) consiste na palavra que não é necessariamente ouvida e integralmente compreendida e, sobretudo, não está ligada ao coração e ao centro do que poderia ser chamado de *ação* de forma geral. (...) A palavra se converte então em uma emanção dos personagens, um aspecto deles próprios, assim como sua silhueta, significativa, mas não central para a encenação e a ação.”⁵

Esta abordagem da palavra proporciona uma maior ligação com os aspectos propriamente sonoros da voz, dando espaço à criação de possíveis significados gerados por meio da forma como ela se manifesta. Por mais que no decorrer do filme as falas dos personagens sejam inteligíveis, nem sempre é seu conteúdo que determina a progressão da narrativa, mas sua intenção e contexto, sendo, portanto, parte do próprio personagem. As categorias emanção e teatro, propostas por Chion, serão posteriormente aprofundadas e discutidas, a fim de pensar como esta voz, que soa como a teatro e significa como a emanção, pode ser apresentada e o que pode acrescentar ao filme, pertencendo a ambas as categorias, mas também rompendo com elas.

Seguindo o percurso das questões iniciais, é possível pensar a voz em vários formatos, cada um destacando uma ou outra potencialidade. A primeira delas, a ser desenvolvida no primeiro capítulo, é investigar como a voz tornou-se, na história do cinema, o centro da mixagem, da atenção e da necessidade de entendimento. Tendo como partida inicial a transição entre cinema silencioso e sonoro, e seguindo pela história do cinema, analisaremos, de forma breve, como a voz aparece em cada fase, percebendo que o vococentrismo - e com ele o verbocentrismo - se faz presente desde o momento em que foi possível ver e ouvir os personagens simultaneamente, seguida pela importância de uma boa voz e dicção. Já em propostas estéticas mais contemporâneas, a voz e as falas adquirem formas diversas, que nos possibilitam relativizar essa centralidade da voz enquanto base da linguagem. Voltando para o filme, propomos pensar como a voz de alguns personagens, que mesmo estando no centro sonoro do filme, claramente compreensível, pode não ter a

⁵ “(...) consiste en que la palabra no es necesariamente oída e íntegramente comprendida y, sobre todo, no está ligada al corazón y al centro de lo que podría llamarse la acción en sentido amplio. (...) La palabra se convierte entonces en una emanación de los personajes, un aspecto de ellos mismos, al mismo título que su silueta, significativa, pero no central para la puesta en escena y la acción.” (CHION, 1993, p. 136)
Tradução nossa.

função de comunicar algo objetivo, mas sim ser “parte” daquele personagem. Esta fala começa - a partir daí - a ser percebida como flutuante - em relevância de conteúdo e em forma. Para esta análise utilizamos a sequência inicial do filme, em que dona Emília, a matriarca da família, está sozinha em sua casa conversando com seus gatos, com uma vizinha, e com outros animais, em uma atitude costumeira. Em seguida, temos o aniversário de Emilia com suas amigas que, assim como a cena inicial, não se centra no conteúdo das falas, por mais que seja repleta delas. As falas circulam, mas não nos dizem nada que objetivamente irá influenciar na narrativa.

Assumindo esta voz como algo que emana dos personagens, nossos questionamentos seguem. O que esta voz coloca para o exterior para além de um conteúdo semântico? Para teóricos como Mladen Dolar (2007) e Don Ihde (2007), por mais que a voz tenha um destaque em relação aos demais sons por sua porção semântica, ela é algo que extrapola a língua, que possui em si conteúdos que não estão ligados apenas ao fato de dizer algo propriamente. Entendemos que, enquanto som, ela carrega em si características próprias como intensidade, timbre, altura, mas também elementos de quem a emite, uma materialidade própria daquele ser. Esta materialidade é colocada por Roland Barthes (1986) como o “grão” da voz, existente no ato da fala, no encontro entre a linguagem (e, em seu caso, do idioma) e da voz propriamente. Utilizando-se do conceito de “geno canto”, advindo da teórica Julia Kristeva, Barthes se refere à língua (o idioma) em seus sons significantes, em suas possibilidades criadas pela dicção. Estas colocações sobre as possibilidades materiais e sensoriais da voz são elementos importantes no desenvolvimento de uma análise rica em elementos de diversas naturezas, além do campo cinematográfico como, por exemplo, as colocações de Dolar a respeito das diferentes emissões vocais produzidas pelo ser humano, com variados graus de elaboração linguística e intenso significado e poder de comunicação. A elas somam-se as características próprias da voz, chamadas pelo autor de “efeitos secundários”, que aparecem durante a fala e acrescentam elementos a ela como sotaque, entonação e outras. Temos ainda os estudos de Quinlivan (2012) a respeito da respiração no cinema, que tanto nos interessa, uma vez que a respiração também é um elemento sonoro produzido pelo ser humano e que possui diversas possibilidades e formas de significar. Importante destacar, ainda, que além dos recursos sonoros, as imagens de *Familia Rodante* nos remetem, muitas vezes, diretamente à corporalidade, com planos próximos da boca dos personagens, suas dificuldades de fala, entre outras formas.

Seguindo nosso percurso, pensaremos nesta voz também como objeto. Materialidade, elementos corporais e a valorização da forma como se dá a manifestação vocal podem ser observadas nos estudos de Paul Zumthor (2007) a respeito da performance. Tendo como objeto de estudo a poesia vocal medieval, as reflexões de Zumthor muito contribuem para o entendimento do uso da voz e de suas qualidades intrínsecas no momento da performance vocal, uma vez que colocam que a voz humana provoca efeitos e possui nuances que vão para além do texto. A oralidade é dotada da possibilidade de gerar percepções sensoriais, que acessam questões da linguagem que não estão no âmbito da informação.

Ao falar de performance, Zumthor estabelece a relação necessária entre artista e espectador, entre tempo e espaço. Sendo o cinema uma arte registrada, discutiremos, já no segundo capítulo, quais possíveis entendimentos e relações se estabelecem entre a performance e a exibição cinematográfica. Muito nos interessa também, a colocação do autor a respeito do cinema e da música gravada como formas de retomar a importância da oralidade e da escuta, diminuídas desde o predomínio da escrita como forma de transmissão de informação e conhecimento. Neste momento, pensamos na sequência em que Emilia narra/recita um conto para a família que descansa enquanto seguem viagem. A fala de Emilia, aqui entendida como uma performance vocal dentro do filme, não apenas assume esta função, mas ainda transita entre formas de narração e de presença do som. Sua voz flutua em relação à imagem e esta alteração de posicionamento nos permite associar o que a senhora diz em alguns momentos com uma fala dramática e em outros com uma narração épica. Tais associações partem das definições de Anatol Rosenfeld (1985) acerca dos regimes literários - o épico, o lírico e o dramático - e se unem à flutuação desta voz que ora está em quadro, ora é uma narração em *over* acompanhada por uma trilha musical. Neste momento, uma vez que a voz muda de posição e função, a palavra e seu conteúdo passam também a ter destaque e a funcionar como enunciativa de pistas sobre o desenvolvimento da trama.

O terceiro capítulo dedica-se ao uso da música em *Família Rodante* e no cinema de forma geral. A análise da voz como elemento da canção e sua inserção no filme, sua importância enquanto música e enquanto palavra significativa são os pontos principais deste capítulo. A música e a letra apresentam elementos que enriquecem o entendimento da narrativa, podendo muitas vezes conter mais informação textual do que as próprias falas

dos personagens. A interpretação da letra e a análise dos momentos em que a canção aparece durante a narrativa, são de fundamental importância para o entendimento de sua colocação no filme e também de sua relação com os personagens e suas vozes. Enquanto o que é falado pelos personagens muitas vezes diz respeito a eles próprios, a suas “silhuetas”, o conteúdo semântico da canção, expresso por uma voz extra-diegética dá ao espectador informações sobre aquela família que viaja. O foco da análise se dá na canção tema, composta por León Gieco, que está presente na primeira sequência da viagem, tendo início com a entrada dos personagens no trailer, e nos créditos finais. Tal música, no entanto, não é a única presente no filme. A formação de uma trilha musical de compilação - composta por músicas pré-existentes ao filme e muitas delas conhecidas - também acrescenta elementos à narrativa e suas interpretações e relações com o contexto de produção/exibição. A trilha de compilação permite que as músicas contribuam não apenas com as funções narrativas que lhes cabe, mas também faça referências e citações a outras obras e contextos. Tais questões já foram amplamente estudadas, e aqui nesta pesquisa foram baseadas em Claudia Gorbman (1987), Anahid Kassabian (2001) e Jeff Smith (1998).

Já no quarto e último capítulo, pretendemos desenvolver mais a ideia de uma “fala flutuante”. Enquanto nos capítulos anteriores buscamos responder às questões iniciais, o último capítulo tem por objetivo unir as características encontradas e sistematizar, através da análise da sequência da briga entre os genros de Emilia, do que se trata efetivamente a flutuação da voz aqui proposta. As funções da voz são diversas, desde a mais comum que é comunicar, até acrescentar significações por meio da música, passando pela composição dos personagens e todas elas podendo assumir as mais variadas formas. Quando é parte do personagem, a voz é capaz de revelar dados daquele ser, tanto a partir da materialidade já citada, quanto por configurar elementos da sua personalidade. Estes dados não são “falados” objetivamente, mas sim, revelados por meio de pequenas construções de diálogos e falas soltas que vão-se colocando características que moldam aquele personagem. Neste sentido, a voz tem papel importante também em relação a seu conteúdo, mas podemos ver que se trata de um conteúdo sutilmente elaborado e construído, que se combina com outros elementos narrativos, não sendo necessariamente o centro da ação.

É essa construção - feita por meio de vários e diferentes elementos - que nos interessa neste capítulo. A soma das vozes que pouco dizem, ou uma fala que ao negar uma informação possui forte significado; a variação de intensidade entre as vozes; a alteração de localização destas vozes que ora estão dentro, ora fora de quadro; as mudanças na escuta de acordo com o personagem que está em foco em determinado momento; todas são formas que fazem a fala flutuar dentro da cena - do filme como um todo e, por que não, em muitos filmes. É esta variação em diferentes âmbitos narrativos que chamamos de flutuação e que buscamos ao longo do trabalho. Esperamos que ao respondermos às questões iniciais, possamos fugir das categorias estanques e flutuar entre as muitas possibilidades que a narrativa cinematográfica permite à voz - e que nossa reflexão contribuía para que futuras pesquisas dediquem-se a ver e ouvir as múltiplas vozes, nos filmes, como elementos sonoros potentes.

CAPÍTULO 1 - A VOZ NO CINEMA E A LINGUAGEM FONOCÊNTRICA

Na tela preta surge uma única frase no canto inferior direito: “a mi familia rodante”. Ouvimos, num volume baixo, cantos de grilos e cigarras. Os créditos em tela preta seguem com estes poucos sons, acrescidos dos latidos longínquos de um cachorro. A primeira imagem que vemos é o rosto de uma senhora e o primeiro som em quadro é o seu suspiro. Plano detalhe de suas mãos mexendo em fotos antigas e, novamente, seu rosto. Passa a mão por ele e respira profundamente. Agora de costas no meio do quadro, sentada em uma cama, a senhora apaga a luminária que está ao seu lado e junto com sua ação começa uma música tremulante, tocada por uma harmônica, um violão e um piano - o conhecido tango “Guitarra Mía” de Carlos Gardel.

Estes são os primeiros segundos do filme *Família Rodante*, do diretor, roteirista e produtor argentino, Pablo Trapero. A cena inicial segue após o letreiro com o título do filme. Um passarinho se debate dentro da gaiola enquanto a música vai esmorecendo. Agora, vemos e ouvimos dona Emília conversar com seus gatos, alimentando-os. Atitude aparentemente costumeira de sua rotina. Ela os segue, alimenta, toca as galinhas, recolhe os ovos, rega a pequena horta. E pela primeira vez a senhora conversa com alguém que responde ao seu chamado, alguém, no entanto, que não vemos e ouvimos muito mal.



Figura 2 - Fala solta de dona Emília

Uma comemoração. Um grupo de senhoras canta parabéns e brinda ao redor de d. Emília. O que dizem, no entanto, exceto a música que cantam, não é mostrado na imagem. Não vemos quem fala o quê, não vemos a boca emissora de cada voz, além da de Emília em raros momentos. A primeira voz identificável, síncrona entre imagem e som, é a do plano seguinte, da boca do pequeno Matías, com seu aparelho dental - uma voz infantil,

presa, incômoda por algo que a atrapalha. Entretanto, mesmo tendo sua boca em quadro, enquanto fala, a faca e as mãos de Marta, sua mãe, em primeiro plano, atrapalham a visualização de sua fala completa, que, por conta do aparelho, é pouco articulada.

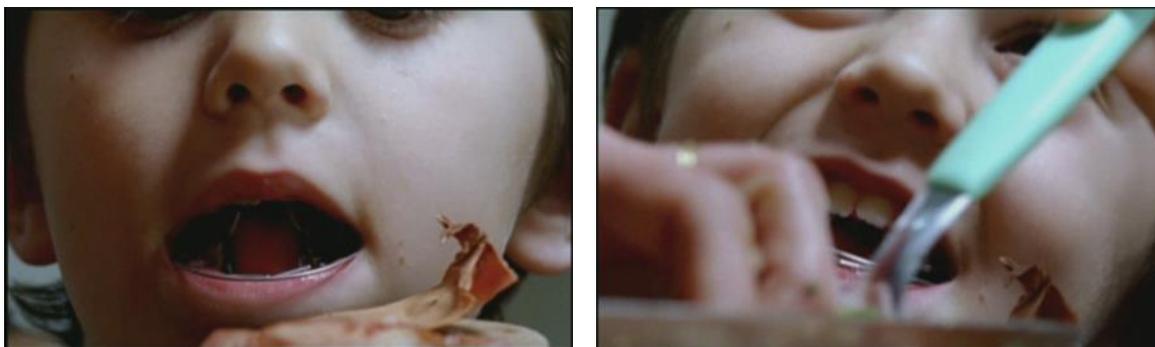


Figura 3 - Primeira voz com imagem atrapalhada e seus dificultadores

Até este momento o filme está apenas em sua introdução. Conhecemos Emília e sabemos que é seu aniversário. Narrativamente, poderíamos dizer que é apenas isto. Mas há muito mais quando nos atemos aos detalhes que compõem estes primeiros minutos. Focando nos aspectos sonoros e principalmente na voz, que é o objeto de nosso trabalho, podemos levantar algumas observações a serem analisadas e aprofundadas ao longo do estudo. Antes disso, porém, podemos deter nossa atenção a um ponto. Como descrito acima, apenas em alguns momentos rápidos a voz que ouvimos se encontra com a imagem de seu emissor. A partir do momento em que este dado se faz relevante, poderíamos pensar: por que quando ouvimos a voz de um personagem, mas não a vemos, temos uma situação pouco usual, ou até mesmo, em alguns casos, incômoda? De onde vem a aparente necessidade de vermos a fonte de tudo aquilo que ouvimos?

Um possível caminho para cercarmos tais questões está em entender como a voz apareceu no cinema e como se estabeleceu em uma posição central na esfera sonora e que parece clamar por seu correspondente imagético. Antes, portanto, de aprofundar-nos nos elementos que a sequência de abertura do filme nos dá, iremos abordar como a voz ocupou o centro da ação e da narrativa cinematográfica, posição esta, obviamente, diferente da que percebemos na descrição acima.

Um histórico

Assistir a um filme e ver a boca dos atores acompanhada exatamente pelo som correspondente; estranhar a voz escolhida para determinado ator em um filme dublado, por parecer não “combinar”; se incomodar por não entender exatamente qual foi a palavra dita por determinado personagem; ou ainda, perder alguma informação importante porque não deu tempo de entender a legenda - não são questões presentes desde sempre na história do cinema. A forma de contar uma história em filmes mudou muito ao longo dos anos, seja com o acréscimo de diferentes tecnologias, seja na forma de abordar determinadas temáticas. Entretanto, entre elas há uma que modificou radicalmente o modo como o cinema era elaborado, produzido, distribuído, exibido e assistido dentro e fora de seu país de origem. A possibilidade da sincronia do som com a imagem e, junto com ela, a inclusão da voz humana alterou a lógica cinematográfica de forma, podemos dizer, praticamente definitiva. Por mais que seu uso também tenha se transformado ao longo dos anos, a voz ganhou espaço notório dentro da construção fílmica.

O cinema desde o início teve a ambição do som. Seja na execução de música nas salas de exibição, seja nas tentativas tecnológicas de sincronização, a ideia do som sempre esteve presente na linguagem cinematográfica, variando técnica e esteticamente de acordo com o tempo e a possibilidade tecnológica. Ou seja, o chamado cinema silencioso, por mais que receba este nome, possuía seus sons característicos, como a música executada ao vivo, os comentadores, o barulho das máquinas e o som do próprio público. A nomenclatura “cinema silencioso” é a mais utilizada entre os estudiosos do cinema da época, e a escolha do termo em vez do também conhecido “cinema mudo” pode ser atribuída a diversas razões. Carlos Roberto de Souza explica uma delas:

“Filmes silenciosos são, portanto, aqueles produzidos originalmente para serem projetados sem acompanhamento sonoro mecânico. O filme mudo, ao contrário, seria aquele produzido originalmente para ser projetado com acompanhamento sonoro mecânico (...), mas que, por alguma circunstância (perda do negativo de som, copiagem errada, etc.), não dispõe mais de sua trilha sonora.” (SOUZA, 2011. p. 8)

Os termos, no sentido arquivístico, portanto, não são sinônimos e, assim, possuem usos diferentes. Há, no entanto, como explica Souza, uma longa questão relativa à herança de terminologias estrangeiras. Enquanto um termo é originado pelo “*silent cinema*” vindo

do inglês, o outro possui sua raiz no “*cinema muet*” francês. Independente do termo usado ou da preferência entre as heranças linguísticas, os elementos sonoros que faziam parte do cinema do período só foram “controlados” após a consolidação da sincronização, uma vez que antes disso as formas e usos do som no cinema eram completamente variáveis. Até 1927, ano de lançamento de “O Cantor de Jazz” (*The Jazz Singer*, Allan Crosland, 1927), o cinema era apenas cinema, sem qualquer referência ao som em seu nome. Somente após esta novidade tecnológica ser absorvida pelo mercado, sua história foi dividida entre “silencioso” e “sonoro”, demarcando, a partir de então, as diferenças estéticas, técnicas e narrativas de cada momento.

Ainda no período chamado silencioso, eram muitas as ferramentas utilizadas para acrescentar, por meio da imagem, elementos “sonoros”, como os intertítulos para a inserção de falas, a música de acompanhamento, a execução de sons ao vivo que acentuam movimentos, etc⁶. A presença destes recursos nos mostra que, além do termo “mudo” realmente não ser completo, privilegiando a fala, o que “faltava” ao cinema silencioso não era a existência de som em sua linguagem, mas sim a possibilidade de ouvir estes sons indicados pela imagem. Desta forma, o espectador era colocado em posição semelhante a de uma pessoa que enxerga, mas não escuta. Esta observação é a principal argumentação pela qual Michel Chion (2004) refuta as expressões “mudo” e “silencioso”, passando a considerar o termo “surdo”, uma vez que a voz e outros sons sempre estiveram presentes na expressividade cinematográfica, apenas não chegavam ao público.

O autor coloca, ainda, que a dúvida em relação à terminologia para periodicizar o cinema está entre os já citados termos mudo/silencioso, para o primeiro período, e falado/sonoro para o segundo. A diferença entre eles é, portanto, diretamente relacionada à centralização ou não da voz como elemento sonoro, como observado anteriormente. Esta centralização é entendida pelo impacto ocorrido logo após a sincronização do som à imagem. A grande novidade - para o público - era a possibilidade de se ouvir a voz do ator ao mesmo tempo em que viam-se os seus lábios em movimento. A propaganda dos novos filmes era feita para enaltecer a novidade, recebendo estes o nome de *talking pictures*.

A mudança, no entanto, não alterou apenas a forma de exibir e receber os filmes. Todo o sistema de produção teve que ser reestruturado e os estúdios tiveram que se adaptar às novas condições de gravação. A partir deste momento, o silêncio no set de filmagem se

⁶ Para mais detalhes a respeito da utilização de sons em exhibições de filmes silenciosos consultar ABEL, Richard; ALTMAN, Rick (ed.). **The sounds of early cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

fez necessário. Os microfones gravavam tudo o que ocorria ao seu redor, sem direcionalidade ou qualquer tipo de seleção, e sons e imagem deveriam ser gravado ao mesmo tempo. Tanto falas quanto demais ruídos eram gravados durante a ação, uma vez que não havia possibilidade de edição e, muito menos, divisão em diferentes pistas - o que aconteceu apenas com a gravação ótica feita direto na película e a regravação, em 1930. A cada erro, uma nova rotação era feita, desde o início (MURCH, 2000). Inicialmente, os sons eram gravados em discos (o sistema Vitaphone) e não havia como “retornar” a um ponto específico. Também nos primeiros anos, a câmera teve que ficar aprisionada a uma cabine, sem muitas possibilidades de movimento, pois seu barulho atrapalhava o registro dos sons da cena. Neste momento, como conta Walter Murch (2000), o técnico de som ficava em uma cabine, acima do set de filmagem e era ele quem dizia o que estava correto ou não. De certa forma, o som era o rei do estúdio. Este foi, na verdade, o seu momento de glória que, de um modo geral, não voltou mais a ocorrer.

Mesmo que música e ruídos tivessem sua importância, a prioridade nas gravações - e posteriormente também nas edições - era dada à voz. A música, por mais que agora fosse sincronizada com a imagem e gravada conjuntamente, não era uma novidade. O cinema já possuía música desde o seu início, alterando neste momento apenas a sua forma de captação e reprodução. A novidade era, de fato, a voz e a partir daí tudo o que era falado deveria ser claramente ouvido e entendido.

Diversos atores conhecidos e consagrados durante o período silencioso perderam seu espaço no cinema por terem vozes desagradáveis, ou que não coincidiam com o perfil buscado para os filmes. Este perfil, que antes era associado à imagem dos atores, agora deveria corresponder também às suas vozes. Muitas vezes, no entanto, imagem e voz de uma mesma pessoa não coincidiam com os propósitos estéticos e sociais desejados para determinado filme. Por isso, neste período, foi necessária a criação de uma nova forma de qualidade, que Chion (1993) denomina de fonogenia - termo relativo ao som para a fotogenia. Taylor (2009), no entanto, coloca que esta “qualidade” de voz, que envolvia não apenas a paridade com a imagem, mas também sotaques, timbres e demais questões propriamente sonoras, teve que ser dividida em categorias de sucesso e fracasso de acordo com a nova ideologia da voz, próxima a uma ideologia para a sociedade norte-americana, a partir de um som limpo, inteligível e sem marcas de materialidade. Estas marcas podiam se referir a questões sociais como classe, etnia e região do país, uma vez que estas

características muitas vezes são perceptíveis na forma de falar das pessoas, em seus maneirismos e timbre.

A forma como a presença da voz era encarada variava tanto a partir da ideologia dos países de produção, quanto em termos estéticos a respeito de seu uso. Muitas delas, pensadas neste período, permanecem em nossa forma de produção até hoje. Como observa Horton (2013), com o começo do som sincronizado, dividiram-se dois grupos de acordo com o que achavam sobre como o som devia ser: como o telefone, com a voz mais alta e clara que tudo; ou como o fonógrafo, respeitando o contexto espacial. Tal questão tinha como base a noção de naturalismo, seguindo a forma pela qual uma pessoa ouviria aqueles sons se estivesse presente na cena. Nos primeiros anos do sonoro, técnicos estudaram a melhor forma de realizar a gravação dos sons, e principalmente das vozes. Para aqueles que o som devia respeitar a espacialidade e acompanhar a escala de proximidade da imagem, o microfone deveria ficar junto com a câmera, gravando os sons da mesma distância que a câmera captava as imagens. Isso, no entanto, causava dois problemas, que foram resolvidos com a invenção de um microfone mais livre, o *boom*. O primeiro deles era o fato de, ao estar junto com a câmera, e no geral na mais próxima, em uma filmagem com mais de uma câmera o microfone apareceria. E o segundo dizia respeito à inteligibilidade da voz. Ainda nos primeiros anos da década de 1930, a inteligibilidade e a praticidade de um único microfone que dá liberdade para as câmeras a ação foram definidas como padrão. Além destes pontos, a gravação de um som mais limpo, sem as características espaciais, permitia aos técnicos a construção posterior dessa trilha, com reverberações, alterações de volume e equalização, e não apenas uma gravação direta de algo pronto (ALTMAN, 1992)

Desta forma, a escolha pela inteligibilidade e clareza da voz, deixando a questão espacial para a imagem, segundo Altman (op. cit.), sugere “que o referente do som de Hollywood não é a cena filmica, mas uma narrativa construída como ‘atrás’ dessa cena, uma narrativa que autoriza e engendra a cena, e da qual a cena em si é apenas mais um significante”⁷

Hoje podemos ver em filmes as duas formas de expressão sonora, colocando a voz em relação ao seu espaço e aos demais sons que a cercam ou em destaque, priorizando sua inteligibilidade. Esta combinação de possibilidades, no entanto, se deu apenas com o

⁷ “(...) suggests that the referent of Hollywood sound is not the pro-filmic scene at all, but a narrative constructed as it were “behind” that scene, a narrative that authorizes and engenders the scene, and of which the scene itself is only one more signifier.” (ALTMAN, Rick. 1992, p. 59). Tradução nossa.

desenvolvimento da linguagem cinematográfica, uma vez que, num primeiro período, todo detalhe em relação ao som era novidade e precisava ser discutido.

Entre estas discussões, a inserção do som em relação ao chamado específico cinematográfico tomou maiores proporções. Entender o que havia no cinema que o diferenciava das demais artes, o que era sua real essência, já era uma busca de diversos teóricos. Começou-se a debater, então, qual seria o papel do som nesta construção da especificidade, como ele alteraria a linguagem cinematográfica já desenvolvida e se traria benefícios ou prejuízos. Bazin (1991) coloca que a diferença, neste momento, se dava entre os cineastas que apostavam no cinema como imagem - composta pela imagem plástica e pela montagem - e nos que acreditavam na linguagem para se aproximar da realidade. Sobre a relação entre estas diferenças, ele afirma que:

“(...) certos valores do cinema mudo persistem no cinema falado, mas, principalmente, que se trata menos de opor o ‘mudo’ ao ‘falado’ do que, em ambos, famílias de estilo, concepções fundamentalmente diferentes da expressão cinematográfica.” (BAZIN, 1991, p. 66).

Por mais que anteriormente tenhamos afirmado que o cinema silencioso já possuía elementos potencialmente sonoros, as formas de expressão não deixam de ser fundamentalmente distintas, como coloca o autor. Entre os cineastas que acreditam na imagem, a conceituação mais disseminada é a desenvolvida pelos formalistas russos Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov (EISENSTEIN, 1990). Para eles, em resumo, o som no filme não seria um problema em si, desde que bem utilizado em contraponto à imagem. Sua proposta é de que o som fosse mais um elemento da partitura formada pela montagem - esta entendida como o elemento específico do cinema. Os sons poderiam ser muito bem aproveitados na linguagem cinematográfica. Sua recusa, no entanto, se direcionava ao uso redundante deste som. Um uso que apenas complementaria a imagem, sem acrescentar nenhum dado significativo a ela. Este pensamento dizia respeito, sobretudo, ao uso indiscriminado dos diálogos, como algo que apenas estava ali para enfeitar a ação dos atores, sem ter real significado a complementar o que já fosse expressado pela imagem. Para eles, a partir da montagem o cinema se fazia gerador de sentidos e ideologias, por meio da composição interna e externa dos planos. O som deveria ser incluído neste contexto a fim de acrescentar mais um dado que levaria o espectador à compreensão das ideias transmitidas, mais um elemento para a composição de sentido.

Além da possível redundância em relação à imagem, o uso excessivo dos diálogos aproximaria a nova arte do teatro e suas composições baseadas na alta literatura, afastando, assim, o cinema, de suas características de arte própria, de suas tão caras especificidades. O som deveria ocupar apenas os espaços nos quais a imagem não fosse completa. René Clair afirmava, ainda, que o filme sonoro poderia não ser um grande prejuízo para a linguagem já desenvolvida no período silencioso, sendo os ruídos um dado de aproximação do filme com o real que não necessariamente seria algo ruim, ao contrário das falas. Para ele, as falas não eram o mais interessante no som, por mais que agradassem ao público. Os ruídos, no entanto, se usados de forma criativa, em substituição a imagens óbvias ou para ações do ambiente, poderia enriquecer a linguagem (CLAIR, 1985).

Seguindo o raciocínio de Bazin, além da corrente de cineastas que focava na imagem e sua construção a partir da montagem, havia ainda os que buscavam no cinema uma ideia de naturalidade. O som, neste sentido, vem contribuir, uma vez que para uma aproximação com o mundo real precisamos ouvir o que as pessoas dizem ao mexer a boca, o ruído de seus passos ao andar, de objetos quando batem, etc. Desta forma, a utilização do som como um todo, não apenas da voz, foi se consolidando dentro de uma nova forma de expressão, relacionando som e imagem das mais diversas maneiras.

Mesmo com todas as teorizações e buscas por um uso criativo do som, o que se tornou preponderante nas produções foi o grande uso de diálogos. Os filmes hollywoodianos de grande sucesso de certa forma ditaram o modo de se fazer cinema a partir de então. Outras formas, usos e produções existiram pelo mundo, mas a voz tomou o lugar central no som da grande maioria dos filmes. Em outras palavras, a preponderância e domínio do cinema norte-americano trouxeram questões estruturais importantes com relação à voz. Foi a partir de então que se fez necessário pensar em alternativas de traduções dos filmes, como dublagem, legendagem e versões que foram adotadas por cada país de acordo com suas preferências.

A expansão do cinema hollywoodiano no mercado mundial, nas décadas de 1920/30 trouxe ainda outras consequências e, entre elas, a tomada deste cinema como referência do que deveria ser feito, do filme de “boa qualidade”. Os gêneros cinematográficos se consolidaram nos estúdios e muitos deles se centravam no uso da voz, seja para resolver mistérios, declarar amor ou na forma de canções. De um modo geral, os diálogos ganharam espaço e importância na forma de contar as histórias. Neste momento ainda, a música orquestral tomou força, dividindo um espaço importante na banda sonora.

Diversos gêneros utilizaram-se desta estética, mas foram, sobretudo, os musicais que uniram música e voz em momentos de destaque dentro da narrativa. As canções em muitos momentos funcionavam como diálogos ou monólogos que davam o andamento da história. Neste período, ainda, a política da voz, criada no início do período sonoro, foi consolidada. Em continuidade aos anos anteriores, atores deveriam ter boas imagem e boas vozes, sem marcas de etnia, região, classe social ou qualquer timbre que tirasse a atenção do texto e a colocasse na materialidade da voz (TAYLOR, 2009).

A necessidade de entender

Definir quais as melhores formas para gravar o som e como ele deveria aparecer nos filmes foi e ainda é uma tarefa central para as produções. Se pensarmos que a partir do momento em que um uso é escolhido e tomado como o melhor, abrem-se as possibilidades de criar outras formas, testar se realmente aquele deve ser o único jeito. E é este tipo de pensamento que se enquadra em *Familia Rodante*. A voz está ali, colocada de maneira até, poderíamos dizer, convencional, em seu claro entendimento, na maioria das vezes. Mas a escolha pela inteligibilidade, vinda dos anos 30, não requer que o que está claro de se entender necessariamente seja relevante para o que está acontecendo. Neste momento, abre-se margem para pensar em outras formas de uso criativo desse som e suas demais características dentro do filme.

Teorizações gerais a respeito dos elementos “sonoros” próprios à voz, que tanto nos interessam no presente trabalho, são raras quando comparadas às análises e reflexões realizadas sobre palavra falada. No que diz respeito ao cinema, isto se reforça tanto no espaço teórico quanto no prático. É importante notar que por mais que a voz tenha se tornado o elemento central da banda sonora e muitas vezes condutora da narrativa, não é exatamente a sua sonoridade que importa, mas sim, a palavra dita, o seu significado semântico. Por mais que seja som na forma de fonemas, palavra e voz são coisas distintas. Ferdinand de Saussure, ao definir os objetos de estudo da linguística coloca que “(...) o som, unidade complexa acústico-vocal, forma, por sua vez, com a ideia, uma unidade complexa, fisiológica e mental.” (SAUSSURE, 2006, p. 16), diferenciando, assim, som e palavra. Já Mladen Dolar, entre suas diversas colocações a este respeito e sobre a voz em diferentes âmbitos da vida e da sociedade, define que “O fonema é a forma pela qual o

significante apreendeu e moldou a voz”⁸. Ou seja, a voz, em um primeiro momento, apenas carrega um sentido, não o produz - afirmação esta que questionaremos durante o trabalho.

Segundo Chion (2004), a voz é deixada de lado em estudos sobre som justamente pelo fato de que o que interessa em um primeiro momento não é sua presença em si, mas a da palavra. O autor acrescenta ainda que esta atenção com relação à palavra é inerente ao ser humano. Nossa percepção tende a se concentrar na palavra e, portanto, quando imersa em muitos sons nosso foco se volta para a voz. Esta tendência que temos de quando imersos em diversos sons prestar mais atenção em uma voz, Chion denomina de vococentrismo. Já, quando ao atentar para uma voz nossa audição nos leva a tentar compreender o que ela fala, o autor define como verbocentrismo, ou seja, ter o verbo – a palavra – como centro de nossa atenção.

“(...) na medida em que envolve uma voz humana, o ouvido inevitavelmente presta atenção nela, ilhando-a e estruturando em torno dela a percepção do todo: trata de descascar o som para extrair seu significado, tenta sempre *localizar* e, se possível, *identificar* a voz. (...) quando se está rodando, se denomina captação de som, é na realidade, na maioria dos casos, uma tomada de voz, eliminando ou amenizando, na medida do possível, os demais sons. (...) mas não se trata apenas de inteligibilidade: se trata da preponderância que se outorga sobre todos os demais a esse ser sonoro que é a voz, do mesmo modo que o rosto humano não é uma imagem como as outras. (...) Pode-se chamar isso, se quiser, de *vococentrismo*. Naturalmente, o vococentrismo é a escuta humana e, necessariamente, o próprio cinema falado em sua imensa maioria.”⁹

Esta tendência é reforçada por outros autores (DOLAR, 2006; IHDE, 2007) que entendem que a linguagem humana é fonocêntrica, tendo a voz como seu centro e as demais formas de expressão como derivadas dela, por exemplo, a escrita. Para Ihde (2007), se pensarmos que toda a forma de comunicação com significado é uma linguagem, teremos diversas delas existindo simultaneamente. A “linguagem como palavra”, proposta pelo

⁸ "The phoneme is the way in which the signifier has seized and molded the voice". Tradução nossa (DOLAR, 2006, p 19).

⁹ "(...) en cuanto conlleva una voz humana el oído inevitablemente le presta atención, aislándola y estructurando en torno de ella la percepción del todo: trata de pelar el sonido para extraer el significado del mismo, intenta siempre *localizar* y, si es posible, *identificar* la voz. (...) cuando se está rodando, se denomina *toma de sonido* es en realidad, en la mayoría de los casos, una "toma de voz", eliminándose o amortiguándose, en la medida de lo posible, los demás sonidos. (...) pero no se trata sólo de inteligibilidad; se trata de la preponderancia que se le otorga sobre todos los demás a ese ser sonoro que es la voz, del mismo modo que el rostro humano no es una imagen como las demás. (...) Se puede llamar a eso, si se quiere, *vococentrismo*. Naturalmente, el *vococentrismo* es la escucha humana y, necesariamente, el propio cine hablado en su inmensa mayoría." (CHION, 2004, p 18-19) Tradução nossa.

autor, no entanto, é colocada como o centro delas, por mais que as demais a influenciem, como a entonação, a linguagem gestual, etc. Dolar complementa a função de centralidade da linguagem vocal quando apresenta a ideia de que a nossa voz - principalmente por meio da palavra - nunca nos abandona, uma vez que mesmo quando não estamos falando, os pensamentos acontecem por meio de verbalização que ouvimos internamente. E, de forma externa, o autor ainda aponta que “somos seres sociais pela voz e através da voz.”¹⁰

A partir destas colocações podemos pensar que ao assistir a um filme é compreensível que a atenção sonora do espectador se volte para a fala dos atores e que haja a necessidade de entendê-la. Justin Horton (2013), em seu artigo a respeito da voz não ouvida no cinema, compara o recurso cinematográfico da voz sem corpo (o personagem que ouvimos, mas não vemos), com a voz que não ouvimos claramente. Para ele, enquanto a primeira evoca algo etéreo, misterioso, a segunda coloca o espectador em contato com suas limitações epistemológicas, dando a impressão que a não audição é um problema seu e não um elemento do filme. Como não é possível, no mundo real, selecionar o que ouvimos, por mais que tenhamos a possibilidade de um certo foco auditivo, ao ver algo, no caso alguém falando, e não ouvir o som emitido, não apenas estamos indo contra as convenções clássicas do cinema, mas também à própria experiência natural do ser humano. Este incômodo da voz não ouvida, no filme de Traperro, claramente é o caso da voz de Matías, que é atrapalhada pelo aparelho dental e pelos sons da faca batendo em sua frente.

Diferentes formas de utilização da voz no cinema, como as exemplificadas por Horton (op. cit.), foram tomando espaço nas produções cinematográficas de forma gradual. A centralidade do andamento da narrativa na fala, a partir de explicações de ações, conversas e caracterização de personagens sofreram transformações com o tempo. Os textos bem definidos, decorados e proferidos com clareza pelos atores eram - e ainda são - executados nas mais diversas cinematografias. A partir dos anos 1940/50, no entanto, com as produções do Neorealismo Italiano e suas filmagens fora de estúdios e com não-atores era inevitável que a lógica construída para a presença da palavra também se alterasse. Com este tipo de filmagem as falas continuaram a ter sua importância, mas agora adquiriram um caráter mais próximo a quem fala, e também, a quem ouve. O coloquialismo, sotaques e maneirismos locais foram adicionados às histórias, não apenas como elementos de construção dos personagens, mas, sobretudo, como elemento estético significativo para a proximidade com o real, com o existente. Os filmes deste período e dos movimentos

¹⁰ “*We are social beings by the voice and through the voice (...)*” (DOLAR, 2006, p. 14) Tradução nossa.

seguintes, como os Cinemas Novos espalhados pelo mundo, pretendiam mostrar seus lugares, seus contextos e dando voz, de forma metafórica e literal, aos personagens retratados poderiam aproximar o cinema de sua realidade social. É importante ressaltar, no entanto, que tal mudança estética, acrescentando aos filmes a fala real das pessoas, teve seu acompanhamento técnico apenas nos anos 60. Os filmes do Neorealismo Italiano tinham ainda suas falas dubladas, gravadas em estúdio e editadas posteriormente. Apenas com a invenção do gravador de áudio portátil que foi possível que o som acompanhasse o realismo da imagem, sendo realmente gravado na rua, no ato da ação.

Retomando o que foi falado por Bazin (op.cit.) a respeito das duas formas de encarar o som no cinema, esta seria a segunda. Uma aproximação com o natural, com o cotidiano. Bazin se referia a um realismo em diversas das instâncias cinematográficas, sendo entre elas o som uma ferramenta importante para a relação entre a narrativa e o seu real retratado.

Se seguirmos o pensamento de Dolar a respeito da voz como linguagem, entendemos que ela é agente de enunciação. Esta, por sua vez, é o lugar da subjetividade na linguagem, lugar pelo qual o indivíduo se expressa, se coloca no mundo. Portanto, a voz sustenta uma ligação com a noção de sujeito. Esta relação é fundamental para as novas escolas cinematográficas que pretendiam por meio da linguagem utilizada se ‘aproximar’ de seus temas. Os equipamentos portáteis e as gravações fora do estúdio favoreciam esta aproximação, que era revelada pela construção da imagem, pela atuação dos personagens e por seus diálogos, dando voz a estratos da sociedade até então excluídos das telas do cinema.

O termo metafórico “dar voz” coloca justamente as diversas questões que envolvem o que ela é propriamente. Em uma primeira instância nos é comum pensar diretamente na palavra, na semântica, no que é dito. Em um segundo momento a atenção se dirige a como aquela voz diz. Sua entonação, um timbre diferente, um sotaque. Estes já são elementos propriamente sonoros de sua composição. Entretanto, ainda estão intimamente ligados à palavra. Só são notados a partir da palavra. Sobretudo a entonação, por poder alterar um significado, é importante de ser percebida. Mas a voz, o elemento sonoro, vai além. Este som é emitido por alguém e, mais do que isso, sai de dentro de um corpo e é um retrato de sua individualidade. O som, mais do que apenas dizer, comunica de diversas formas e expressa algo muito pessoal, uma vez que é por meio dele que, segundo Dolar (2007), um significante se liga ao corpo. E, além de se ligar ao corpo que a emite, seu

corpo de origem, a voz só atinge seu objetivo de comunicação quando chega ao outro, quando alcança outro corpo, sendo ela ao mesmo tempo parte de um corpo e o que ocupa o espaço entre os dois (DOLAR, op cit). Portanto, ao “dar voz” a alguém, não apenas se dá a oportunidade de que aquele corpo (seja ele uma pessoa ou uma comunidade) se expresse de acordo com o seu íntimo, com o que compõe a sua individualidade, mas também o coloca em contato com o ouvinte, com o outro. É esta voz que cria a relação entre o íntimo e o externo, entre o pessoal e o que é compartilhado. Ao mesmo tempo em que ela é parte do interior de um corpo, ela se faz presente em seu exterior, ocupando ao mesmo tempo os dois lugares.

“Poderia ser feito um jogo de palavras em francês e dizer que a voz é *plus-de-corps*: ao mesmo tempo é “mais que o corpo”, um excedente, um excesso corporal, e “não mais corpo”, o fim do corpóreo, sua espiritualidade, de modo que encarna a própria consciência da quintescência da corporeidade e da alma.”¹¹

Pensar a voz em seus componentes sonoros, no entanto, é uma tarefa árdua. Sua ligação com a palavra é inevitável - por mais que suas formas de expressão possam estar fora das questões linguísticas, como será abordado posteriormente. É por meio da palavra, sobretudo, que temos contato com este elemento que possui relações com as mais diversas áreas do conhecimento a partir das mais variadas abordagens. Aqui, nos interessa uma união destas abordagens a fim de nos aproximarmos de como essa voz se faz presente no cinema.

Uma vez que nosso estudo está neste campo, é fundamental, mais do que pensar a voz como algo em si, pensar também em relação aos demais elementos fílmicos. Como esta voz - e não a palavra - se relaciona com a imagem? Como e o que ela em si acrescenta para a narrativa, sem que seja por meio das informações semânticas dadas pelos personagens? Lembrando do vococentrismo proposto por Chion (2004) já podemos inferir que a “voz da linguagem”, proposta por Ihde (2007) como a voz que possui uma semântica, se encontra em destaque com relação aos demais sons. Será que isso ocorre sempre? E se a voz for mais um dos sons que compõem o ambiente? E se seu significado estiver em âmbitos mais profundos ou superficiais do que em informações dadas?

¹¹ “Se podría hacer un juego de palabras en francés y decir que la voz es *plus-de-corps*: al mismo tiempo es ‘más que el cuerpo’, un excedente, un exceso corporal, y ‘ya no más cuerpo’, el fin de lo corpóreo, su espiritualidade, de modo que encarna la coincidencia misma entre la quintaesencia de la corporeidad y el alma.” (DOLAR, 2007, pg 87) Tradução nossa.

O significado fora da palavra

Voltando ao filme de Trapero, podemos observar como, na sequência descrita no início deste capítulo, a voz aparece em relação aos demais elementos. Partindo da ideia que ela é o centro da mixagem e, portanto, da nossa atenção, podemos localizar os momentos em que isto realmente acontece, mas sempre questionando seu entorno e as relações estabelecidas.

A voz enquanto fala aparece no momento em que d. Emília conversa com seus gatos. Antes disso temos apenas sua respiração, fenômeno que também pode ser considerado vocal, conforme será explicitado posteriormente. Podemos destacar que nesta pequena cena a voz da senhora e o que ela é diz é totalmente compreensível ao espectador. Suas palavras são claras, limpas e estão em destaque com relação aos demais sons. O mesmo ocorre quando conversa com a vizinha, pedindo-lhe que compre uma torta. Neste momento não sabemos ainda o motivo da compra da torta, seu aniversário. Esta informação não nos é dada. Percebemos aqui que a construção sonora “comum”, da voz em primeiro plano auditivo, realmente se confirma. A voz de d. Emília é o som mais limpo e facilmente reconhecível. O que ela diz, no entanto, que informações nos dá?

Em suas falas, Emília pergunta pelos gatos, os chama pelo nome, repreende um deles que quebra seu vaso. Em seguida, com Tota, a vizinha, pede a torta, diz que não pode sair pela manhã e que lhe pagará o que for gasto depois. Não há, no entanto, em suas falas nada a respeito das informações, de conteúdo semântico, que deve ser captado como impulsionador da narrativa ou como um dado explicativo da história que o filme irá contar. Em ambos os casos, quando se dirige à Tota e aos gatos, as falas são soltas, sem um interlocutor direto, que seja identificável ao espectador, ou capaz de uma resposta, respectivamente. Com a vizinha, por mais que consigamos ouvir sua resposta, não há uma imagem ou qualquer dado narrativo que transforme Tota em personagem relevante, sobretudo porque não aparecerá novamente durante o filme. Além disso, sua voz é sobreposta pela de Emília e por outros sons, até mesmo pela água que sai da mangueira. Sua voz fora de quadro, em *off*, tende a puxar nossa atenção para o espaço que não é mostrado, mas por não ter grande destaque essa atenção não se solidifica e seguimos atentos nas ações de Emília e em sua fala. Já com os gatos, Emília, em realidade, fala para ninguém, sua fala se constrói mais como uma ação sua, o falar, do que como mensagem ou

diálogo. Em alguns momentos, por mais que se dirija aos animais, a impressão que temos é que ela simplesmente fala, como que pensasse em voz alta.



Figura 4 - Emília conversa com a vizinha fora de quadro

Este tipo de fala, que diz para ninguém, pode ser analisada a partir do que Chion (1993) chama de palavra emanação. Segundo ele, a palavra pode adquirir diversas posições dentro da narrativa, como a palavra teatro, que tem funções dramática, psicológica, informativa e afetiva, sendo ela a mais comum narrativamente; a palavra texto, aquela que pertence a um narrador e diz algo a respeito das imagens e, no geral, aparece em *over*; e, por fim, a palavra emanação, que diz respeito a toda palavra dita que não é necessariamente ouvida ou compreendida e não está no centro da ação. Esta categoria é ainda dividida em diferentes tipos, de acordo com a forma como aparece dentro do filme. No caso de *Família Rodante* encontramos três deles: a emanação por proliferação, quando o acúmulo de falas sobrepostas faz com que não se entenda o que é dito; a por perda de inteligibilidade, quando a palavra deixa de ser entendida por conta da subjetividade de um personagem; e a palavra descentralizada, a qual mesmo não tendo outro recurso sonoro que afete sua compreensão, não é o centro da ação. Em todos estes casos, a característica principal da palavra emanação é que a palavra torna-se um aspecto do próprio personagem, algo que o compõe, sua silhueta (CHION, 1993).

É importante destacar, neste caso, que a fala de Emília para os gatos é sim o centro de sua ação, sendo, portanto, sonoramente uma palavra teatro. Ao mesmo tempo em que os alimenta ela conversa com eles, demonstrando seu afeto e relação com os animais. Esta ação nos dá um primeiro exemplo a respeito da flutuação da fala. O que está aqui apresentado como parte importante da ação não é o conteúdo da fala - se chama por um gato ou outro -, mas, sim, o ato de falar, de colocar sua voz e a partir dela criar o contato

com o exterior, com o outro, ao mesmo tempo em que expressa algo interno de si, como um pensamento. Desta forma, ao falar para um interlocutor que não lhe responderá, dona Emília mais do que diz, fala e esta ação nos dá informações sobre a vida da personagem, sem que estes dados estejam em suas palavras, mas apenas na ação de falar. A senhora conversa com os gatos, afasta as galinhas, pega os ovos e rega a pequena horta. Todas ações que dão a entender que esta é a sua vida, que é assim que passa os seus dias. E entre estas ações está a fala, para os animais, para si e para uma vizinha que não se vê. Esta é uma fala enquanto ação, enquanto som emitido e não como o centro de uma linguagem que necessariamente deve informar algo explicativo ou que faça a narrativa avançar. Para Saussure (2006) enquanto a língua é algo social, um sistema de signos que significam, a fala é um “ato individual de vontade e inteligência, no qual convém distinguir: 1º, as combinações pelas quais o falante realiza o código da língua no propósito de exprimir seu pensamento pessoal; 2º, o mecanismo psico-físico que lhe permite exteriorizar essas combinações” (SAUSSURE, 2006, p. 22). Diferente do autor, no entanto, entendemos que esta fala em si também é cheia de significados.

Como outros exemplos, podemos partir para os momentos seguintes da sequência, quando Emília recebe suas amigas para uma pequena comemoração. Elas conversam entre si, Emília recebe os presentes, agradece e cantam parabéns. As vozes estão todas juntas, uma sobrepondo a outra. É possível acompanhar alguma linha de diálogo entre as vozes soltas, mas, assim como nos casos acima, este diálogo diz mais sobre a ação, é mais um elemento dela, do que propriamente um “conteúdo”. O que esta cena nos revela e que, de certa forma, é por meio da fala, é que aquele é o dia do aniversário da protagonista. Ninguém diz exatamente isto, mas o encontro das senhoras, os presentes que são dados e a música cantada nos dão esta informação. Mais uma vez, o significado das falas diz mais sobre o contexto, sobre o que acontece ali, do que propriamente expressam uma mensagem direta.

As imagens que contam esta pequena festa entre amigas são formadas por planos próximos, no geral das mãos das senhoras. O único rosto que vemos ao mesmo tempo em que ouvimos sua voz é o de Emília. Há ainda rápidos momentos em que vemos os lábios de alguma das senhoras se movendo, mas no geral, o som desta voz está mais baixo, em meio à confusão de outras vozes e sons. A fala realmente visualizada mais uma vez é emitida pela protagonista, tendo nela seu centro, mesmo que haja variação em relação ao

conteúdo ou destinatário. Abaixo segue quadro de decupagem deste pequeno trecho da cena, que ilustra, por meio de descrição, o conteúdo das imagens e sons de cada plano.

Quadro 1- Decupagem de trecho da cena de abertura

IMAGEM	SOM	FRAME
Cena 1 - Abertura - 00:00:08 - 00:03:28 (3min20s)		
Plano #22 – 00:02:49 – 00:02:59 (10s)		
<p>Plano próximo de mãos com copos brindando. A câmera acompanha uma das mãos, em movimento para a direita, até que o rosto da senhora aparece em quadro quando ela se senta. O foco muda para o cachorro que está ao seu lado, um pouco mais à frente.</p> <p>É possível perceber que a senhora diz “ya está...”, mas não se escuta exatamente.</p>	<p>Batidas dos copos nos brindes. Copos parando na mesa, cadeiras que arrastam, movimentação. Um trem passa ao fundo. Pássaros.</p> <p>D. Emília (em off): “Gracias chicas por haver venido”</p> <p>Burburinho – não se identifica fala específica; parece fim de falas.</p> <p>Alguma senhora (em off): “Me alegro mucho de que estamos juntas en este cumpleaños”</p> <p>Alguma senhora (em off, no meio da fala anterior): “Sí”</p> <p>Alguma senhora (em off): “Se agradece, se agradece”</p> <p>D. Emília (em off): “ ¡Ah, bueno! Los regalos. ¡Ui, todo completo!”</p> <p>Rosnado do cachorro.</p>	 
Plano #23 – 00:02:59 – 00:03:10 (11s)		
<p>Plano próximo das mãos de Emília que rasga a embalagem do presente. À esquerda, parte do rosto de uma senhora, que fala algo. Câmera sobe até o rosto de Emília e ao seu lado está outra senhora. Enquanto sobe, à direita, uma senhora beija o rosto de d. Emília.</p> <p>Emília tira um frasco de perfume da embalagem, olha para ele e comemoram.</p>	<p>Muitas vozes intercaladas. Latidos. Batidas metálicas no ritmo das palmas.</p> <p>Alguma senhora (em off): “... que trae suerte, ¿no?”</p> <p>Senhora em quadro: “...hay que romperlo” (em meio a muitas outras vozes e em volume baixo)</p> <p>D. Emília: “Bueno, vamos a romperlo”</p>	

	<p>Beijo, papel rasgando. Mais algumas vozes soltas.</p> <p>Alguma senhora (em off): “Feliz cumpleaños...” (continua falando, mas não se entende)</p> <p>Alguma senhora (em off): “Ah, qué hermosa”</p> <p>D. Emília (olhando o presente): “ummm”</p> <p>Várias vozes: “Uau” “¡Que lindo!” “Que bueno” e outros sons vocais.</p>	 
Plano #24 – 00:03:10 – 00:03:23 (13s)		
<p>Plano próximo de mãos. No meio do quadro estão as de Emília e há outras em primeiro plano e a sua esquerda. Assim como o plano anterior a câmera sobe até o rosto de Emília (enquadramento bem próximo do final do plano #23).</p> <p>As senhoras cantam parabéns. Vê-se apenas os rostos de Emília e da senhora que está a sua esquerda e parte de um cabelo em primeiro plano, desfocado.</p> <p>Ao final da música, Emília manda beijo para as amigas e se inclina para frente. A câmera acompanha o movimento, para baixo e direita, seguindo até o rosto de outra senhora.</p>	<p>Cacarejo de galinhas, pio de pássaros, latidos. Enquanto cantam há algumas falas entrecortadas, mais baixas.</p> <p>Coro: “que los cumpla feliz, que los cumpla feliz, que los cumpla Emília, que los cumpla feliz”</p> <p>Senhora em quadro (à direita): “(algo que não se entende) ... siempre”</p> <p>Beijo.</p> <p>D. Emília: “Las quiero, las quiero mucho.”</p> <p>Palmas e expressões vocais.</p>	 
Plano #25 – 00:03:23 – 00:03:28 (5s)		
<p>Plano conjunto onde se vê uma mesa com quatro senhoras sentadas, duas à direita, duas à esquerda. Emília está em pé, na cabeceira da mesa, de frente para a câmera. Há em</p>	<p>Palmas, gritos de comemoração, ovações. Cadeira arrastando. Beijo.</p> <p>D. Emília: “¡Gracias!”</p>	

primeiro plano uma porta ou janela que dá a moldura do quadro, e uma cadeira vazia na outra ponta da mesa, oposta a Emília.

As senhoras comemoram e batem palmas. A que está próxima de Emília, à direita, se levanta e lhe dá um beijo, seguida pela da esquerda.



Fonte: Autoria própria

Todos os exemplos acima descritos e analisados, a fala para os gatos, a vizinha em *off*, as vozes das senhoras que não possuem correspondência imagética direta, reforçam a ideia de que é possível trabalhar em um filme com a voz fora da centralidade da narrativa, mesmo sendo ela o centro sonoro da ação. Podemos colocar então, a partir destes exemplos e do que será discutido ao longo de todo o trabalho, que a palavra em *Família Rodante* muitas vezes não se encaixa exatamente na categoria de emanação e nem na de teatro propostas por Chion (1993); ela flutua entre as duas, tendo características que variam entre uma e outra, dependendo do momento. A partir disso, propomos um novo termo, a palavra – ou fala – flutuante. Uma fala que sonoramente se encontra em destaque, que está no centro da ação do personagem, mas que seu significado não fornece dados de continuidade narrativa, sendo parte de sua composição, de sua “silhueta”. O termo flutuante vem justamente da variação que se dá tanto entre as categorias propostas por Chion, quanto pela própria característica desta fala. Além de estar entre significados e ações, esta fala não acontece no filme como um todo, ela novamente flutua entre sua importância semântica ou não, entre a clara inteligibilidade ou não, ao longo do filme e de cada momento cênico. Durante todo o percurso do trabalho iremos entrar em contato com outras situações e exemplos que reforçam esta ideia e mostram as formas como essa descentralização semântica e destaque da voz em si se dá, contribuindo de diferentes formas para o entendimento e andamento da narrativa. Pretendemos mostrar suas possibilidades de inserção, quais são suas formas de flutuação, de que formas ela aparece filme. Este termo, no entanto, não se restringe ao filme *Família Rodante*, apenas surge com ele, mas poderia ser aplicado a outras obras que contenham esta presença vocal que varia em relevância semântica entre o desenvolvimento da narrativa e a construção dos personagens, ou apenas como voz, som emitido por uma pessoa.

Voltemos agora para os primeiros planos e sons do filme. Além de grilos, quando vemos dona Emília, em plano detalhe de seu rosto, ouvimos um som em especial, o primeiro em destaque no filme: sua respiração. A partir do momento que tiramos a significação semântica do centro da atenção e prestamos atenção na voz, nos sons vocais, não é apenas a articulação das palavras que nos interessa, mas todos os sons produzidos vocalmente pelo ser humano. Estes sons, entre eles o suspiro, são chamados por Dolar (2007) de manifestações prélingüísticas, que possuem significado, mas que estão fora de um discurso comum. Para ele existem alguns tipos destas formas de expressão, que aprofundaremos mais à frente.

Dona Emília olha fotos, passa a mão em seu rosto e possui uma expressão concisa. Pela imagem já podemos perceber que algo a incomoda, ou no mínimo a faz refletir. Esta desconfiança que criamos a partir da imagem é confirmada pelo simples som de respiração profunda que nos dá a entender seu estado de espírito. Não foram precisas palavras nem explicações para tal entendimento, apenas uma expressão vocal, que a princípio não conteria significado algum, mas que dentro de um contexto e a partir de suas características sonoras nos fornece as informações necessárias para o entendimento da narrativa.

Davina Quinlivan (2012) estuda a respiração no cinema, como esta expressão aparece em filmes e quais suas possíveis significações narrativas. A autora coloca entre suas definições iniciais a ideia de (in)visibilidade, como os processos, sons e movimentos que evocam a respiração dentro do filme. O corpo humano retratado cria estas condições que tornam a respiração visível, sem o ser em realidade. Vemos ou ouvimos que o personagem respira, mas a respiração em si não é possível de ser vista. Esta (in)visibilidade associa a respiração diretamente às produções do corpo, sejam elas sons ou movimentos e, por sua vez, esta associação com o corpo, nos leva a outras associações comuns de serem feitas em diversas culturas. A partir do momento em que a respiração é manifestação direta do corpo, sua existência se relaciona diretamente com a vida que habita aquele corpo. A palavra “*pneuma*” do grego tem como uma de suas interpretações a respiração da vida e é a ligação entre os deuses dos ventos com o mundo etéreo e o cosmos. Já para o budismo, a respiração é chamada de “*prāna*”, ou força vital, e pode ser controlada pelo indivíduo como forma de domínio sobre seu corpo. Para os nativos norte-americanos a vida era dada aos homens pelo sopro, o que remete ao último suspiro antes da morte que é associado à

saída da alma e às 21 gramas que o corpo perde logo após seu falecimento (QUINLIVAN, 2012).

A partir do momento em que a respiração está ligada à ideia de vida, de manutenção do corpo e até mesmo de alma, é possível relacioná-la à subjetividade. E é esta a relação que nos interessa neste momento. Como colocado acima, a respiração de d. Emília nos primeiros planos do filme nos contam muito a seu respeito. Sua expressão não diz muito até o momento em que a ouvimos. A (in)visibilidade aqui acontece pelo som, já que não vemos seu tórax ou abdômen em movimento. Nem mesmo sua boca se mexe muito. É pelo som, pela sua vocalização que a respiração se torna presente e por ela que começamos a entender um pouco do que se passa com a personagem. A respiração associada às fotos, aos movimentos de mão e ao posterior plano dela sozinha em seu quarto nos sugere a possibilidade de uma saudade, de uma reflexão, de uma vontade de união com outras pessoas que se confirmará ao longo do filme. É, portanto, sua respiração, que nos passa estas sensações e apreensões. É ela e a voz que fala para ninguém nas pequenas cenas seguintes que colocam para o espectador um pouco de quem é aquela senhora já nos primeiros minutos de filme, que dá pistas que se unirão a outras para entendermos quais os objetivos de dona Emília com sua viagem, de como funciona esta subjetividade.



Figura 5 – Emília, sozinha, suspira vendo as fotos

Uma combinação à subjetividade de Emília, no entanto, aparece ao final desta cena. Quando a senhora está sentada em sua cama, de costas para o quadro e apaga sua luminária deixando a imagem em total escuridão, justamente com a ação de apagar a luz, em sincronia entre imagem e som, começa a música “Guitarra Mía”. A obra é composta pelo conhecido músico Carlos Gardel, mas aqui interpretada por Hugo Diaz em sua harmônica. A gaita é ainda acompanhada de violão e piano, mas é o seu som trêmulo que chama

atenção no trecho escolhido para a cena da senhora em sua casa. Aqui, mais uma vez, temos um elemento que contribui para a formação da subjetividade da protagonista. Esta música, e principalmente os trechos mais fortes tocados pela harmônica, aparece apenas neste momento do filme e no final, quando novamente Emília se encontra sozinha com seus pensamentos. A harmônica, um instrumento de sopro e, portanto, baseado na respiração, é o instrumento que se relaciona diretamente à subjetividade da personagem, aos seus momentos de contemplação e reflexão. Além de ser um som advindo do sopro, sua característica trêmula é associada à voz da senhora, que também tremula em alguns momentos, e como que perde sua força de acordo com a quantidade de ar. A música escolhida, além de ser tocada por um instrumento de sopro é um tango de um compositor muito importante para a cultura país, o que agrega às cenas em que é tocada e à personagem à qual é associada toda uma carga de tradição nacional. Ainda com relação à música, a postura séria do tango contribui com a atmosfera emocional, contida e até mesmo particular da cena.

Com os elementos acima levantados podemos chegar a mais uma pergunta. A voz, nesta sequência como exemplo e em tantas outras, se apresenta a partir da ação de falar, na fala solta sem destinatário, e na respiração. Nestas ocasiões, os sons vocais se remetem à subjetividade da personagem muito mais do que a uma objetividade de informação narrativa. A palavra, por mais que claramente ouvida e compreendida, é colocada em segundo plano. A partir disto, o que nos resta então dessa voz? Se não é a palavra semanticamente compreendida, o que desta voz enquanto som, seja pela voz em si ou por vocalizações, como a respiração, é apresentado no ato de falar? Para além da semântica e, neste momento, deixando de lado as interpretações mais profundas acerca de questões subjetivas dos personagens, suas reflexões e anseios, o que liga a voz e a respiração objetivamente a este indivíduo, além do fato de ser emitido por ele?

A materialidade e o corpo

A materialidade é um dos principais pontos quando se pretende pensar a voz para além de seu conteúdo. Roland Barthes (1986), por exemplo, reflete sobre a importância de algo que denomina o “grão” da voz, algo próprio não apenas da pessoa que fala, mas também de seu idioma materno, da combinação entre a melodia da língua e o corpo que a

emite. É um elemento que nasce da intersecção entre a linguagem e a voz, sobretudo no ato de cantar. Ao cantar, a pessoa transforma as palavras, ligando a melodia do idioma à melodia da música, demonstrando assim a materialidade que existe na junção de ambas. Este “grão” proposto por Barthes pode ser, de forma superficial, associado ao sotaque, e é desta forma, a materialidade colocada pela voz a partir de como expressa o idioma, que pensaremos em relação ao filme.

Podemos tomar como exemplo algumas sequências em que os personagens principais saem de dentro do trailer e se encontram com pessoas das localidades por onde passam. Acompanhamos desde o início do filme os onze personagens e suas respectivas formas de falar, com certa semelhança de sotaque por serem todos de Buenos Aires. Este dado, no entanto, toma destaque na primeira cena em que encontram-se com pessoas de outras províncias, quando dois policiais param o automóvel para revistá-lo. A forma de falar dos policiais é diferente da sonoridade que acompanhamos até então. Um deles tem a fala ainda mais acelerada e pouco articulada, que quase não move os lábios, e o outro, por sua vez, articulando cada sílaba muito claramente, mas com diferenças no tom que dá a elas. Semelhante ao primeiro policial, quando Oscar vai em busca de uma peça do motor em uma oficina no meio do caminho, o homem que o recebe também possui um sotaque diferente do pai da família, rápido, pouco articulado e levemente anasalado, o que deixa a voz até mesmo um pouco aguda. Ainda com variações, mas mais próximos dos personagens da estrada do que da família, são os sotaques das pessoas que ouvimos durante o casamento, em Misiones. No geral, as falas não são longas ou muito claras para que se tenha detalhes da construção sonora, como a articulação de alguns fonemas como os “s” e “r”, mas, de forma geral, é uma sonoridade que tende a um agudo por conta da aceleração e da pouca articulação das palavras. Mesmo as vozes graves possuem rompantes mais agudos em seu andamento. Estas diferenças de sonoridade na fala foram para o diretor, Pablo Trapero, ponto de interesse. A presença de não-atores próprios de cada localidade por onde o filme passa dá uma dimensão mais rica e concreta à narrativa, seja nas cenas acima citadas ou ainda com os convidados do casamento e as pessoas da cidade de Yupeyú e sua festa para San Martín. A visão que pretendia passar, relacionada à que possuía desde a infância aprendida na escola ou com as viagens de família, se faz presente com estas pessoas reais em seus ambientes. Trapero afirma ainda que “os

missioneiros [povo de Misiones] vão ter uma forma particular de falar. O não profissional tem uma elasticidade incrível.”¹²



Figura 6 – Planos externos abertos - Contato com policiais e Yupeyú

O sotaque, que dá essa coloração e tom de localidade às cenas, é um dos elementos entendidos por Dolar (2007) como resquícios do processo de apreensão da voz pela linguagem. Ao ser colocada a serviço da linguagem, a voz deixa rastros de sua materialidade, que são o sotaque, a entonação e o timbre. Estes três elementos podem ser entendidos como algo fora da linguagem, uma vez que não estão ligados intimamente à semântica da palavra dita, mas apenas à voz. Entretanto, podemos questionar esta afirmação de acordo com as características de cada um destes resquícios que não são aprisionados ou controlados pela linguagem da fala, mas podem, a sua maneira, alterá-la.

Como exemplificado nas sequencias anteriores, o sotaque tem em si o poder de enunciar a materialidade a partir da relação que estabelece com o idioma, com a forma como este é proferido e, portanto, denota a região de onde é ou habita a pessoa que fala. Em uma relação direta o fato de saber de onde a pessoa vem não altera necessariamente a mensagem que é dita, mas existe a possibilidade de que isso aconteça. Palavras próprias de regiões ou que adquirem diferentes significados de acordo com o local ou país - de mesmo idioma - são dados que o sotaque possui em si e que são compreendidos apenas no contexto correto. Este elemento de materialidade da voz, desta forma, pode alterar o significado da palavra, interferindo, assim, no resultado da compreensão da comunicação estabelecida.

¹² “Los misioneros van a tener una forma de hablar particular. Lo no profesional tiene una elasticidad increíble.” (BLEJMAN, 2003b) Tradução nossa.

O segundo elemento, a entonação, é o que mais diretamente é associado à possibilidade de alteração semântica. Entendida como a modulação dada na voz durante a fala, sobretudo em determinadas palavras e contextos, a entonação traz com a materialidade da voz a expressão de outro sentido ao que é dito, diferente do usual da palavra. Ela altera o significado da palavra a partir da forma, da acentuação ou reforço de uma palavra, ou ainda chega a alterar todo um discurso dependendo de sua intenção.

Já o timbre, terceiro resquício da voz, é o menos óbvio no que diz respeito à possibilidade de alteração da lógica linguística de significado e significante. O timbre é a qualidade sonora própria de cada voz - ou instrumento. Assim como o sotaque, o timbre quando destoa da dita normalidade de determinado local ou possui algo muito característico, antes de se ater à mensagem, o receptor prestará atenção nessa voz, neste algo que não lhe é comum, seja uma voz muito aguda, grave, fanha, bonita, estranha, etc. O fato de prestar atenção na voz denuncia o resquício desta, colocando no processo comunicativo, a materialidade. O timbre em si, no geral, não altera a semântica, mas adiciona ao discurso mais um elemento, este sim próprio da voz e do indivíduo que fala.

Exemplo de situação que une a entonação e uma certa alteração de timbre da voz é a conversa entre Gustavo e Yanina logo no início do filme. Os primos estão lavando louça e arrumando alguns aperitivos enquanto conversam sobre há quanto tempo não se viam. As palavras em si - um diz que o outro está mais magro, que o cabelo cresceu, se precisa de ajuda em alguma matéria na escola, etc. - não revelam propriamente a intenção da conversa, apenas mostram certo interesse comum com relação ao outro. As vozes, no entanto, revelam a tensão que há ali, o desejo que um tem em agradar o outro e a timidez envolvida nessa aproximação. A leve diferença de timbre ficará mais clara apenas com o desenrolar do filme, quando perceberemos que as vozes dos adolescentes são um pouco diferentes do que aparecem nesta cena. A de Yanina, por mais que seja aguda, neste momento se apresenta ainda mais e até mesmo um pouco trêmula; já a de Gustavo soa levemente mais grave e contida. Estes são detalhes leves que apenas complementam a entonação, esta sim a que dá o entendimento das entrelinhas da conversa. Como é próprio de adolescentes tímidos conversando quando há algum interesse a fala de Yanina possui os finais de frase alongados, como que esperando uma resposta, uma brecha, e parece que as palavras possuem um movimento oscilante, enquanto Gustavo responde a tudo com frases curtas e fins de frase diretos, combinado com o evitar olhar diretamente para a prima. A imagem, por sua vez, colabora com o clima da cena, tendo início com os dois primos em

frente a uma janela, pela qual o diálogo é filmado, como que observando a atitude dos jovens.



Figura 7 - Diálogo entre os primos

O quadro a seguir descreve de forma resumida as características dos três elementos tidos como resquícios vocais e suas possíveis interferências no discurso.

	DESCRIÇÃO	INTERFERÊNCIA
SOTAQUE	relação entre o idioma e o indivíduo; próprio de localidades	palavras próprias do local; diferentes significados de uma mesma palavra
ENTONAÇÃO	modulação da voz durante a fala	pode expressar sentimentos que alteram o sentido direto da palavra
TIMBRE	característica sonora específica de cada voz	denota a existência da materialidade

Estes elementos de materialidade são o que tornam a voz particularmente humana. Nas vozes mecânicas estes elementos são neutralizados, uma vez que sua única função é a do discurso, da semântica.

“A voz sem efeitos secundários deixa de ser uma voz ‘normal’, privada do toque humano que a voz acrescenta à árida maquinaria do significante (...). Mas se esses efeitos secundários não podem ser descritos linguisticamente, são, no entanto, suscetíveis de descrição física: podemos medir sua amplitude e frequência, podemos captar seu sonograma, enquanto que em nível prático podem ingressar

facilmente ao âmbito do reconhecimento e da identificação e converterem-se em questão de (des)gosto.”¹³

Além do sotaque, entonação e timbre, Dolar (op cit) elenca alguns elementos vocais que denomina “pré-linguísticos”. Eles são dados de materialidade e de expressão vocal que não pertencem ao processo linguístico de significado e significante, sendo “pré” no sentido de não possuírem complexidade de elaboração linguística. Estes sons são entendidos como naturais do ser humano, sendo eles a tosse e o soluço, o balbucio e o grito de bebês. Para o autor, no entanto, por mais que de forma geral estes sons não sejam vistos como meios de significação há possibilidades de comunicação nestas expressões.

A princípio a tosse e o soluço são manifestações vocais sem significado. Ambas, no entanto, interrompem e atrapalham a comunicação e o desenvolvimento do discurso. O fato de serem elementos dificultadores, mesmo sem um significado específico, coloca-os dentro do contexto do discurso. A tosse, por sua vez, em determinados contextos ou culturas pode ter significado próprio, uma vez que ao interromper uma fala, pode também chamar atenção ou ressaltar algo. Assim como estes dois sons, podemos associar a este mesmo pensamento outras formas vocais ou ações relacionadas à boca que atrapalham a comunicação. Durante o filme temos diversas destas ações, como o comer e falar, dores de dente, aparelho dental, entre outros.

O balbucio e os gritos dos bebês são tentativas de fala, suas primeiras experimentações vocais. Estes sons também não possuem significantes exatos. Em ambos os casos, de forma geral, não se dirigem a ninguém especificamente e nem dizem exatamente algo. São apenas sons, vocalizações. Dolar (op cit) ressalta, no entanto, que a partir do momento em que estes sons são emitidos por alguém e que, por mais que não tenha destino direto, chegam a outra pessoa, eles possuem em si o princípio da comunicação, já que, ao ouvir um bebê balbuciando ou gritando, a pessoa que ouve tende a reagir de alguma forma, o que não deixa de ser uma resposta. Desta forma, com um receptor que responde, o som passa a conter algum tipo de mensagem apreendida, e, portanto, pode ser entendido como um discurso. Claramente um discurso sem elaboração linguística, mas que cumpre a função comunicativa.

¹³ “La voz sin efectos secundarios deja de ser una voz ‘normal’, privada como está del toque humano que la voz añade a la árida maquinaria del significante (...). Pero si esos efectos secundarios no pueden ser descriptos lingüísticamente, son no obstante susceptibles de descripción física: podemos medir su amplitud y frecuencia, podemos tomar su sonograma, mientras que en el nivel práctico pueden ingresar fácilmente al ámbito del reconocimiento y la identificación, y convertirse en cuestión de (dis)gusto.” (DOLAR, 2007, p 35) Tradução nossa.

As quatro formas de expressão pré-linguísticas acima citadas possuem em comum o fato de, a princípio, não possuírem uma elaboração discursiva, mas apresentarem suas próprias formas de comunicação - ou interrupção dela - a partir de significações que lhe são atribuídas. Nos quatro casos as significações não estão ligadas ao som, como é o caso da palavra em que som e significado caminham juntos, mas sim, possuem significados externos a si, incorporados pelo receptor de acordo com o contexto.

Partindo deste conceito, de expressividades vocais que adquirem sentido de acordo com seu contexto a partir do receptor, podemos analisar algumas sequências do filme nas quais os sons emitidos, muitas vezes discretos ou confundidos com palavras, podem adquirir significados diferentes dos que em um primeiro momento podemos apreender. Podemos, ainda, destacar momentos em que os personagens se expressam por meio de sons vocais, que não são palavras, e que o entendimento se dá perfeitamente, tanto pelo contexto quanto pela própria expressão vocal e facial.

Seguindo o filme podemos encontrar diversos destes pequenos momentos. Começamos pela festa de aniversário de dona Emília, onde a família encontra-se na mesa conversando e comendo ao mesmo tempo. As falas se interpõem umas sobre as outras enquanto vemos planos próximos de apenas alguns personagens. Fica claro, no entanto, o quanto a voz se encontra modificada primeiro pela sobreposição de sons, mas, sobretudo, por conta do ato de comer durante a fala. A combinação das duas ações já demonstra certo impedimento comunicacional e uma atenção a expressões vocais dificultadas que estará presente no filme como um todo.

Muitos destes momentos acontecem dentro do banheiro do trailer. O local é onde os personagens podem sair do convívio extremo com a família e expressar livremente suas angústias e questões pessoais. Estas, de forma geral, se dão por meio das expressões pré-linguísticas, ou naturais do ser humano. Em nenhum dos casos o personagem fala algo que explicaria sua situação, mas suspira, chora, resmunga; sons primordialmente vocais acompanhados de planos próximos de seus rostos.

Para exemplificar, temos o primeiro momento em que Cláudia, ao escovar os dentes sente dor. Além dos sons da estrada ouvimos a escovação que é seguida por um gemido de dor e uma respiração ofegante.



Figura 8 - Claudia sente dor no dente

Seguindo esta mesma lógica, temos Paola que chora no banheiro por sua difícil situação com o namorado e pai de sua filha e que é explicada por um diálogo entre a avó e Claudia, montado em paralelo aos planos da moça. O choro aqui torna-se destaque sonoro, assim como acontece mais para o final do filme quando Claudia, após a briga e consequente partida de Ernesto, chora, apoiando-se na pia, onde vemos apenas parte de seu rosto, incluindo sua boca. Ainda no banheiro, Yanina respira forte e suspira queixosa do triângulo amoroso formado por ela, sua amiga Nádía e o primo Gustavo, no qual ficou em desvantagem.



Figura 9 – Expressões de sentimento – o banheiro como refúgio - Paola, Yanina e Claudia

Outros sons vocais associados a planos próximos do rosto que demarcam bem a boca são os de Ernesto fumando e os beijos entre os adolescentes, ambos que acontecem em diversos momentos do filme com formas semelhantes.



Figura 10 - Planos de rosto - Gustavo e Nadia e Ernesto

Já fora do banheiro também há cenas com fortes expressividades vocais ou impossibilidades de comunicação. Temos os planos de Claudia no dentista permeados por gemidos. Neste caso, diferente dos demais, não é em todos os planos que vemos seu rosto, estando algumas vezes a cadeira de costas para a câmera. Quando a personagem sai da sala e encontra-se com a irmã e o marido, sua boca recém-operada a impede de falar, emitindo apenas sons incompreensíveis, o que continuará por um período no filme.

Por fim, neste sentido, temos Ernesto no ponto de ônibus aguardando para ir embora após ser expulso da convivência familiar. No momento ele não diz nada, apenas respira profundamente, denotando sua situação interior.



Figura 11 - Operação de Claudia



Figura 12 - Impossibilidade (Claudia) e a falta (Ernesto) de fala

De forma geral podemos associar estas expressões dos personagens e os impedimentos físicos de comunicação com suas emoções ao longo do filme. Davina Quinlivan (2012) ao analisar a presença da respiração em alguns filmes, mais do que pensar esta presença nos aspectos diegéticos, como abordamos acima, discute a subjetividade envolvida nesta respiração; a mente e o corpo do sujeito que respira. A família que sempre viveu separada, cada um em seu próprio contexto, se vê agora obrigada a conviver em um pequeno espaço, por um longo período de tempo, trazendo à tona questões pessoais e coletivas mal resolvidas. O espaço do banheiro se torna refúgio para colocar para fora emoções e descontentamentos internos e é por meio de vocalizações que esta exteriorização se dá. São momentos de escape dos personagens, onde podem expressar o que lhes incomoda sem que ninguém mais veja, mantendo, desta forma, a imagem para a família de que tudo caminha bem. Já nos planos externos temos os fatores que atrapalham concretamente a comunicação, como forma de simbolizar as dificuldades relacionais e comunicativas que existe entre os integrantes desta família. O dente de Claudia representa esta dificuldade em se colocar frente a situações desagradáveis, como o interesse do marido por sua irmã. Estes pequenos detalhes vão sendo elaborados durante o filme, dando elementos para a construção das emoções dos personagens, que irão aflorar posteriormente.

Esta falta de habilidade relacional e comunicacional acaba tendo nas expressões mais primárias da voz, nas menos elaboradas e mais físicas, materiais, sua forma de escape, de liberação. Malena Verardi, em sua tese de doutorado, ao analisar o filme tendo como um de seus eixos a construção (e desconstrução) familiar coloca que estes sentimentos não expressos que vêm à tona são a base para a crise da estrutura familiar,

“(...) a família é representada como um espaço cruzado pela tensão e a não-comunicação, uma estrutura em vias de dissolução. (...)”

Quase todos os integrantes da família evidenciam uma grande desconformidade com a situação em que se encontram no presente, entretanto, até o início da viagem esses sentimentos se mantêm reprimidos e só aparecem veladamente por meio de certas alusões (como a cena na qual o pássaro bate contra as grades da gaiola que dá forma a sua prisão no início do filme). A viagem funcionará como um catalisador que libera os pensamentos e sentimentos escondidos, gerando a passagem de uma violência contida para a explícita.”¹⁴

À parte de todo este contexto está Matías. A figura da criança quebra, de forma sutil, o peso que vai estabelecendo-se nas relações familiares. Ele não faz parte disso e ocupa-se em se entreter como for possível. As ações de Matías, no entanto, por mais que fujam do sentimento de dificuldades que se constrói durante o filme também se dão por meio de expressões vocais. Ele possui poucas falas que realmente digam algo, sendo uma das mais relevantes a que acontece logo no início do filme, quando questiona se sua tartaruga irá junto na viagem. Esta preocupação em relação aos animais será expressa posteriormente com a figura do cachorro que ele pega na estrada e os acompanha até o final do filme.

Seu não envolvimento nos coloca em contato com o mundo próprio do menino. Enquanto os adultos utilizam o banheiro como momento de escape e de soltar emoções e os adolescentes como um lugar escondido para suas relações, Matías o utiliza para mascar chiclete - sua ação proibida por conta do aparelho dental. O som do mascar se mistura ao som da estrada quando o menino coloca o rosto para fora da janela, sentindo o vento. Sua expressão em combinação com os sons dão ao momento a sensação do prazer e da liberdade sentidas ali. Matías é o primeiro a utilizar o pequeno banheiro como local de fuga e, juntamente com os adolescentes, o faz em relação ao prazer e não ao sofrimento, como os adultos.

Seu mundo paralelo é exposto ainda em outros momentos, sempre pontuados por sons vocais. Seja quando está tentando fazer o guarda do museu rir, pulando e fazendo barulhinhos com a boca, enquanto sua irmã está ao telefone e a avó passando mal; seja quando segue tomando banho enquanto tem início a briga que expulsará Ernesto - cena que

¹⁴ “(...) la familia es representada como un espacio cruzado por la tensión y la incomunicación, una estructura en vías de disolución. (...) Casi todos los integrantes de la familia evidencian una gran desconformidad con la situación en la que se encuentran en el presente pero, sin embargo, hasta el inicio del viaje estos sentimientos se mantienen reprimidos y sólo aparecen veladamente a través de ciertas alusiones (como la escena en la que el pájaro se golpea contra los barrotes de la jaula que le da forma a su encierro en el inicio del filme). El viaje funcionará como un catalizador que libera los pensamientos y sentimientos acallados, generando el pasaje de la violencia contenida a la explícita.”(VERARDI, 2010, p.210) Tradução nossa.

abordaremos mais adiante; ou ainda quando o menino esconde um cachorro dentro do automóvel.

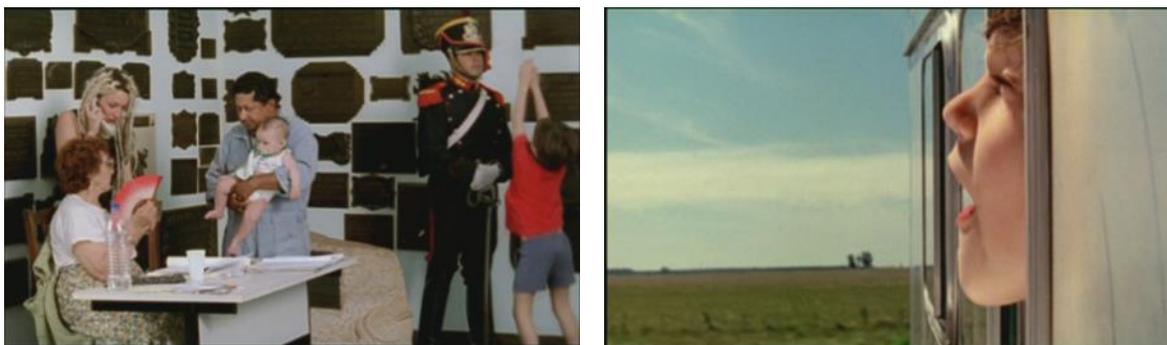


Figura 13 - Expressões de Matías fora do contexto dos outros

A fala de Matías, sempre permeada pela presença do aparelho, aparece pela primeira vez na cena da festa de Emília, já citada anteriormente. Esta, por mais que não seja a primeira fala sincronizada do filme, é o primeiro plano mais detalhado de uma fala e pelo aparelho dental e demais elementos contidos no plano, mostra já no início do filme a dificuldade de fala que será expressa ao longo da narrativa. A materialidade fica diretamente expressa pela sonoridade da voz do garoto que, com a presença do aparelho, insere na voz a saliva ali produzida. O som, neste momento, é ainda entrecortado pelas batidas da faca e reclamações de Marta, dificultando mais sua audição. Esta fala de Matias é como um momento introdutório às cenas acima citadas de foco na presença da oralidade, da materialidade da voz e das dificuldades da fala, mas que são apenas alguns exemplos de toda uma percepção vocal e de problemas de comunicação que se desenvolvem e intensificam durante o filme.

CAPÍTULO 2 - VOZ SONORA E VOZ NARRATIVA

A oralidade e a performance

Conforme temos demonstrado, a presença vocal dos personagens se dá de diversas maneiras. Seja com impedimentos objetivos, como o aparelho de Matías ou a dor de Claudia, ou subjetivos como a própria relação dos personagens; ou por meio de falas e diálogos claros que acontecem durante todo o filme. Independente da relevância do conteúdo a cada cena, a voz se faz presente e é parte de cada um dos personagens. Esta presença recorrente da voz, no entanto, não é exclusiva do cinema, mas sim algo que acompanha a história do ser humano desde seu início e tem nas artes escritas e orais uma fonte de informação a este respeito. Entre elas temos, por exemplo, a poesia medieval, que apresenta indícios e graus de oralidade. Sabendo que grande parte das obras preservadas por meio da escrita foram compostas e eram disseminadas oralmente, o pesquisador Paul Zumthor buscou nestas poesias elementos que indicam a intervenção da voz humana no que está escrito, seja um verbo relacionado ao contexto da audição, ou palavras pouco usadas na escrita, mas que são típicas na fala, por exemplo. Para contextualizar suas análises e incluí-las em situações não apenas literárias, mas também acompanhando as alterações nas formas de expressão, Zumthor (2001) propõe a existência de três tipos de oralidade ao longo da história. A primeira delas corresponde à oralidade primária, quando a sociedade não possuía contato com a escrita; a segunda, a oralidade mista, a qual coexiste com a escrita, mas a influência desta ainda é externa, como mero registro, havendo o que se chama de cultura escrita; e, por fim, a oralidade segunda, a qual se recompõe com base na escritura e faz com que esta se sobreponha à voz, havendo, assim, uma cultura letrada com as formas de expressão predominantemente escritas. Por mais que as formas de expressão atuais estejam fortemente baseadas na escrita, algumas artes como a música e o cinema retomam o poder da oralidade, baseando-se na fala e na voz para comunicação, combinadas a outros elementos sonoros e visuais.

Para Zumthor (2007) a oralidade está diretamente associada à performance, outro elemento estudado pelo autor. Ela é entendida como algo que se situa num contexto cultural e situacional, que pressupõe a existência de um corpo que se relaciona tanto com o texto apresentado, quanto com o espaço que o cerca. O espaço, por ser parte da performance, deve ser compartilhado com o ouvinte ou espectador, que por sua vez deve identificar-se com este espaço e situação, entrando na lógica do que ali está sendo exposto.

Já o texto (conteúdo) fica em uma instância para além do conhecimento, uma vez que a forma como ele é apresentado, a performance, o altera e modifica.

Neste contexto, a performance envolve necessariamente uma “transmissão”, na qual quem atua utiliza-se de sua voz e gestual, e uma “recepção”, que envolve a audição e a visão de quem assiste, unindo, assim, o discurso performatizado a seu destinatário. A situação oral performatizada, desta forma, coloca a transmissão e a recepção em um único ato de participação, de co-presença, que gera o prazer poético, segundo o autor. A leitura, de maneira oposta, não possui este momento de presença, tendo transmissão e recepção contextos diferentes, separados pela fixação do discurso. Desta forma, para a leitura prazerosa integra-se ao ato de ler “o desejo de restabelecer a unidade da performance, essa unidade, perdida para nós, de restituir a plenitude por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação. (...) A performance é ato de presença no mundo e em si mesma.” (ZUMTHOR, 2007, p. 67).

Levando estes conceitos para o cinema teríamos uma mistura entre o entendido como as ações da performance - o ato de participação - e a da leitura - o exercício pessoal individualizado. Um filme é fixado, assim como um livro, tendo seu discurso e transmissão sidos previamente preparados. No entanto, a recepção se dá também com uma execução que gera uma relação direta de tempo entre transmissão e recepção, entre a ação que ocorre e quem a vê, por mais que esta ação tenha sido produzida em outro tempo e espaço. Além disso, por mais que a obra audiovisual seja fixada, assim como a da leitura, sua recepção também se dá pela visão e audição, sendo algo assistido e que não depende totalmente da imaginação para restituir a plenitude da performance, como citado antes. Esta duplicidade que ocorre com os meios audiovisuais é expressa por Zumthor a partir de outra duplicidade. Para ele, os meios auditivos (eletrônicos, audiovisuais), ao mesmo tempo em que ao registrarem a voz perdem o seu caráter efêmero, fazem ressurgir na sociedade o seu espaço. Durante os séculos baseados na cultura letrada da oralidade segunda, a predileção pelo discurso escrito reprimiu a “energia vocal”, que retorna pelo cinema e pela canção gravada e que necessitam da audição para sua execução (ZUMTHOR, 2007) e, portanto, da coincidência temporal que possibilita o “ato de presença no mundo”.

A voz, para Zumthor, é parte fundamental da performance, uma vez que proporciona a relação direta entre o artista e quem o vê/ouve e também pela sua capacidade de organizar o um conteúdo, uma substância.

“Enquanto vocal a performance põe em destaque tudo o que, da linguagem, não serve diretamente à informação – esses 80%, segundo alguns, dos elementos da mensagem, destinados a definir e a redefinir a situação de comunicação. Decorre daí uma tendência de a voz transpor os limites da linguagem, para se espalhar no inarticulado (...)”. (ZUMTHOR, 2001, p. 166).

Neste sentido, a relação que se estabelece entre personagens e espectadores se dá também por meio da fala. A imagem nos apresenta os personagens, suas figuras, mas é pela voz, por exemplo, que conhecemos (ou reconhecemos) no filme as regiões e origens de cada personagem e por onde a família passa; pelo suspiro de dona Emilia que podemos entender sua solidão; pela entonação da conversa dos primos que percebemos a vergonha e o interesse existente ali; entre outras situações.

Como parte da performance oral, podemos associar este sonoro inarticulado colocado pelo autor, que transpõe a linguagem, aos elementos tratados no capítulo anterior, como os resquícios da voz e os elementos pré-linguísticos, propostos por Dolar (2007). Para ele, a voz, ao não se centrar na palavra, dá destaque a suas outras possibilidades de significação, ligando-se a contextos histórico-sociais e a outras formas de linguagem. Assim como o inarticulado, colocado por Zumthor, Dolar (2007) reforça a profundidade da qual a voz é dotada: “(...) ao não significar nada, parece significar mais que as meras palavras, se converte em uma portadora de algum insondável significado originário, que supostamente se perdeu com a linguagem”¹⁵.

Se considerarmos esta porção altamente significativa que está fora dos limites da palavra e é fundamental para o ato da performance, e ainda a relevância da materialidade da voz neste contexto como elemento de sua composição, de sua ligação com o corpo e o humano por excelência, podemos compreender mais claramente o uso deste tipo de material sonoro nas sequências anteriormente descritas e ainda em outras que contam com a respiração, os suspiros, choro, gritos, mastigação, etc. como formas próprias de cada um dos personagens, de seus momentos mais individuais e expressivos, levando em consideração, ainda, a forma e a materialidade das próprias falas. Por serem dotados de tamanha subjetividade e sentimento, esses momentos não poderiam ter outra representação se não por sons propriamente físicos e quase primordiais, acompanhados de imagens próximas em um cenário pequeno e restrito, que individualizam ainda mais as ações.

¹⁵ *"La voz está dotada de profundidad: al no significar nada, parece significar más que las meras palabras, se convierte en la portadora de algún insondable significado originario que, supuestamente, se perdió con el lenguaje."* (DOLAR, 2007. p 44) Tradução nossa.

Esta sonoridade vocal é, talvez, a mais intensa em sentimento e com menor articulação de linguagem enquanto palavra, mas que comunica tanto quanto qualquer outra forma de expressão. Por se fazer uso do corpo e partindo do que colocamos acima sobre a dualidade do cinema a respeito do tempo e não do espaço na performance, podemos entender que a atuação em um filme não deixa de ser uma performance, por mais que esteja gravada. A relação temporal entre artista e espectador os coloca em um contexto no qual a realização (exibição) da performance (atuação fílmica) acontece ao mesmo tempo em que é recebida (assistida).

Como vimos anteriormente, *Familia Rodante* nos apresenta diversas formas de expressividade vocal. Analisamos sua presença dentro e fora da ação e sua relevância material que proporciona significações relacionadas ao estado dos personagens. Podemos entender, como colocado, que cada uma destas expressões é uma forma de performance, sendo a atuação uma ação performática por excelência.

Os estudos de Zumthor, no entanto, nos colocam em contato com um tipo específico de colocação vocal - a poesia oral. Esta, que pode ser entendida como antecessora da canção, era a forma pela qual as histórias eram contadas, como as poesias eram recebidas, a partir do recitar performativo de um artista. Dona Emilia, nossa protagonista, coloca-se em determinado momento neste papel, o de transmitir oralmente um conto de sua terra a seus familiares. Isso ocorre depois que Oscar consegue consertar o carro e a viagem é retomada. Enquanto todos se recostam para descansar e dormir Emilia conta uma história, colocando assim sua voz a serviço de uma outra narrativa. Ao narrar, a senhora utiliza-se da oralidade em uma espécie de performance vocal que transmite um texto aos ouvintes ali presentes. O filme, assim, apresenta ao espectador uma história dentro da outra, todas perpassadas pela oralidade, a da avó para seus familiares e a da personagem para o público, ambas performances vocais realizadas pela mesma pessoa, mas em tempos e espaços diversos de ouvintes/espectadores. No tópico seguinte, esta sequência será melhor contextualizada.

Entre o épico e o dramático

Foi a partir de histórias recitadas, antecessoras das poesias orais analisadas por Zumthor, que Platão e Aristóteles definiram seus conceitos a respeito dos três gêneros ou regimes literários. Mesmo quando escritas, estas obras eram fundamentalmente

disseminadas oralmente e a diferenciação entre um gênero e outro ocorre pela forma como o narrador se coloca em cada uma delas. Os três gêneros literários - o épico, o lírico e o dramático - aqui nos interessam como possibilidade de analisar as transições de tempo e espaço de narração que ocorrem enquanto Emília conta sua história.

Numa combinação entre o proposto pelos dois autores, Anatol Rosenfeld (1985) define como características principais do texto épico a presença de um narrador objetivo, que fala dos sentimentos e ações dos outros, dos personagens, e está sempre presente, ocupando um tempo diferente da narrativa, uma vez que esta ocorreu no passado. O narrador épico sabe de toda a história e define quais elementos e informações serão colocadas a cada momento; ele é o orquestrador da forma narrativa, do que Bordwell (2005) chama de *zyuzhet*, ou trama. Quanto ao lírico, há a presença de um narrador que fala de si, de suas emoções e vivências, da presença de um eu no mundo, que quando se refere a outros seres os evoca para exprimir sentimentos e não configuram como personagens. Já no texto dramático não há interferência de algum sujeito, de um narrador; o mundo é autônomo, os personagens vivem no tempo presente, sentem e atuam objetivamente.

Na sequência em que conta uma história aos familiares, podemos dizer que Emília está inserida, em um primeiro momento, em dois gêneros. Enquanto ela existe como personagem em um texto dramático - o próprio filme - seu ato de contar a coloca como narradora de um texto épico, de algo que já aconteceu, podendo aqui associar a narração à performance, discutida anteriormente. Esta divisão dos gêneros, no entanto, ao longo da sequência se faz mais complexa.

O texto tem início ainda na cena anterior, quando a família encontra-se ao redor da fogueira, enquanto Ernesto reclama perguntando onde irão dormir e Oscar termina de arrumar o motor do automóvel. Neste momento a senhor introduz a história:

“Chovia torrencialmente na estancia de Mojón¹⁶, adorando a fogueira estava toda a gente. Disse um velho, de repente: ‘Vou-lhes contar um conto e se a imaginação me ajudar nestes momentos conhecerão por meu conto a lenda de Mojón.’”¹⁷

¹⁶ Mojón Grande é um município da província de Misiones, Argentina. *Instituto Provincial de Estadística y Censos de Misiones*. <<http://www.ipecmisiones.org/siel-municipios-misiones>>. Acesso em 22/01/2017.

¹⁷ “Lluvia torrencialmente en la estancia del Mojón, como adorando el fogón, estaba toda la gente. Dijo un viejo de repente: ‘les voy a contar un cuento y si la imaginación me ayuda en estos momentos conocerán por mi cuento la leyenda del Mojón’”. Tradução nossa.

Assim que o motor volta a funcionar e todos já estão dentro do trailer, a senhora segue sua história.

“É a lenda de um casamento que a senhora foi infiel.

Então, desse casamento, de suas boas épocas, nasceu um bebê.

Alcance-me um amargo, para que suavize meu peito que vou entrar direto ao assunto, porque é longo. Farei força, no entanto, para chegar ao final e se recebem cada um com seu espírito sereno verão como um bom homem chegou a ser um criminoso.

/ Lá em meus anos de moço, e perdoem-me a distância, nessa estância houve um crime misterioso. Em um precioso alazão chegou aqui um desconhecido. Moço, lindo e bem arrumado que ao falar com o patrão ficou na estância como peão, sendo depois muito querido.

Com pouco tempo, o amor o físgou e o mocinho se casou com a filha do capataz. Tudo andava no compasso da felicidade e do amor e para grandeza maior Deus lhes mandou com carinho, / um lindo menino, mais bonito que uma flor.

Iam passando os anos muito felizes em sua cabana. Ela alegre, boa moça, e ele alegre sem desengano. Mas mistérios estranhos chegaram e a traição fez do rapaz / a mais querida armadilha que o fantasma de seu ciúme cravou em seu coração.

Chega o moço, de repente, transformado em fera humana. De um golpe jogou a janela contra o chão, mil pedaços, e avançando grandes passos com ira e com dor, viu que seu único amor descansava em outros braços.”¹⁸

Seguindo o ponto principal de nosso trabalho, nos interessa, em um primeiro momento, a forma como este texto e, portanto, esta voz aparece. As três barras (/) colocadas durante o texto sinalizam a alteração da relação som-imagem. Isto é, enquanto a

¹⁸ “Es una leyenda de un matrimonio que la señora le fue infiel. Entonces, de ese matrimonio, de sus buenas épocas, nació un bebito.

Alcánzame un amargo, para que suavice mi pecho que voy a entrar derecho al asunto porque es muy largo. Haré fuerza, sin embargo, hasta llegar al final y si atienden cada cual con espíritu sereno verán como un hombre bueno llegó a ser un criminal.

/ Allá en mis años de mozo, y perdónenme la distancia en esta estancia hubo un crimen misterioso. En un alazán precioso llegó aquí un desconocido. Mozo, lindo y bien cumplido que al hablar con el patrón quedó en la estancia de peón, siendo después muy querido.

Al poco tiempo nomás, el amor lo picoteó y el mocito se casó con la hija del capataz. Todo marchaba al compás de la dicha y del amor y para grandeza mayor dios le mandó con cariño, / un hermoso niño más bonito que una flor.

Iban pasando los años muy felices en su choza. Ella alegre, buena moza y él alegre sin desengaño. Pero misterios extraños llegaron y la traición hizo del mocetón / su más querido señuelo que el fantasma de su celo se clavó en su corazón. Llega el mozo, de repente, convertido en fiera humana. De un golpe echó la ventana contra el suelo, mil pedazos, y avanzando grandes pasos con ira y con dolor, vio que su único amor, descansaba en otros brazos.” Tradução nossa.

sequência se desenvolve, o lugar da voz, como colocado por Chion (1994), se altera entre dentro e fora de quadro e não diegética (o que chamamos aqui, seguindo a tradução de Claudia Gorbman do livro citado, de *voz in*, *voz off* e *voz over*).



Figura 14 - Emília começa a história – *voz in*



Figura 15 - A câmera se desloca no espaço – *voz off*

A cena tem início com um plano de dentro da cabine do trailer, vendo-se o exterior. A voz de Emilia começa a história enquanto vemos que a viagem continua. Logo após, temos um plano com Emilia, Matías, Claudia, Marta e o bebê e partes do corpo de Yanina, Nadia e Paola, que estão deitadas. Neste momento, vemos a avó falando seu texto. A câmera, em seguida, passeia por planos externos do automóvel e internos em detalhes dos demais personagens, até que volta para a matriarca que segue com sua história. Este trecho, que tem início e final com planos de Emilia falando, nos dá a orientação de que a voz da senhora, nos momentos em que esta não aparece em quadro, está em *off*, ou seja, a imagem anda pelo espaço, mas o tempo e o lugar permanecem os mesmos. Uma vez que temos uma espécie de moldura localizando a fonte sonora da voz, os planos com *voz in*, o que se localiza entre estes planos pode ser entendido apenas como uma movimentação da câmera enquanto há continuidade diegética do som. Não vemos D. Emilia, mas ela segue na mesma posição, recitando seu conto. Aqui, uma vez que som e imagem coincidem com o tempo e espaço da ação dos personagens, o conto de Emilia remete a um outro lugar e tempo, mas sem relacionar-se diretamente com ele.



Figura 16 - A câmera se desloca no espaço – voz off



Figura 17 - Emilia segue narrando - voz in

Após este trecho, temos um plano da estrada, visto de dentro da cabine. Em seguida a câmera mostra a maçaneta de uma porta e desce até encontrar o rosto de Emília, que dorme. Neste momento a voz da senhora segue narrando sua história, mas a relação que se estabelece entre imagem e som se altera. Se até este momento quando não víamos o rosto da senhora inferíamos, por conta dos planos de moldura, que sua voz estava em *off*, que ela seguia, mesmo não vista, acordada e falando, a partir do momento em que a vemos dormindo, sua voz passa para um outro lugar, agora em *over*, fora da diegese, adquirindo a função de dupla narração. Podemos entender como dupla, pois enquanto estava em quadro D. Emília recitava seu conto, sendo, assim, uma personagem de um texto dramático que narra um texto épico. Já, quando sua voz passa a ser *over*, a senhora é colocada na posição de narradora tanto do conto, quanto do filme, dando a este momento um caráter épico dentro da narrativa dramática, ou ainda embaralhando nestes instantes o aspecto dramático existente na sequência.



Figura 18 - Emilia dorme - voz *over*

Esta possível suspensão do dramático nos leva a outras possíveis interpretações. Uma vez que a diferença básica entre dramático e épico, entra outras, é a relação entre o tempo do narrador e o tempo da ação, quando Emilia transforma-se em dupla narradora, sua voz é dotada do poder de, além de seguir narrando a história do tempo antigo em Mojón, colocar as imagens do filme em uma outra relação de tempo com a sua voz. A voz da senhora agora não é mais a da personagem que se encontra dormindo naquele momento no trailer, é a voz de alguém que narra, separando os tempos da história que ouvimos e da história que vemos nas imagens, comportamento similar à estrutura épica.

Tal construção de sons e imagens cria uma série de possibilidades interpretativas, das mais objetivas às mais poéticas. Ao deslocar-se dentro da ação a voz cria um deslocamento de tempo e espaço, abrindo ramificações entre o tempo da viagem e o tempo do conto. A dupla narração gerada pela voz *over* da senhora nos conta de um rapaz que era feliz e encontrou sua mulher o traindo, mas ao duplicar-se essa história, de forma poética e em combinação com as imagens, relaciona-se com a história que vemos. Temos, assim, duas narrativas simultâneas, a contada no som e a contada na imagem, que se relacionam pela voz quase mágica da matriarca.

O texto falado

A partir destas variações dos lugares ocupados pela voz, de forma mais objetiva, podemos retomar os tipos de palavras propostos por Chion, referindo-nos aqui às palavras teatro e texto. Sonoramente ambas podem ser muito parecidas, como é o caso da voz de Emilia nesta sequência, mas sua posição diegética e sua função narrativa são bastante diversas. Enquanto a primeira refere-se, como o nome sugere, a uma palavra que é dita em meio a uma ação dramática, a segunda tem função de texto em si, sendo este o foco do

conteúdo, que complementa ou é complementado pela imagem, sem fazer parte dela diretamente. No geral, utilizadas com funções e em momentos diversos, quando combinadas em uma mesma sequência e, mais do que isso, na mesma fala, ocorrendo a alteração por meio da composição das imagens com o som, esta fala torna-se ainda mais rica de significados. Enquanto teatro - ou dramática - a fala de D. Emilia nos conta uma história longínqua, podendo, em um primeiro momento não ser o seu conteúdo o principal elemento da cena. A avó fala enquanto seus familiares descansam e dormem, o que dá à sua voz, mais do que à palavra, um caráter de ninar os presentes. A história pode ser aqui um conto para dormir. No momento, no entanto, em que adquire a função épica, da palavra texto, que narra sobre as imagens e longe delas (extradiagético), quando vemos que não apenas os familiares dormem, mas a própria narradora também, as palavras de Emília passam a ser tão importantes quanto sua voz.

A partir do momento em que a voz de Emilia adquire seu caráter quase mágico de dupla narração, com a ramificação em duas histórias que combinam o que vemos e ouvimos, podemos perceber que este conto, reforçado pelos planos próximos de Marta, Ernesto e Claudia, se torna um comentário a respeito da situação que ocorre entre estes membros da família, envolvidos em um antigo e mal resolvido caso amoroso. Ao longo do filme, a história pregressa destes três personagens é aos poucos explicada como uma talvez antiga relação entre Marta e Ernesto, que deixou resquícios para este, enquanto para a mulher a história ficou no passado, uma vez que Ernesto tornou-se seu cunhado. O interesse de Ernesto por Marta e sua frágil relação com Claudia é explorada em diversos momentos, tanto pelas investidas dele, quanto pelo descontentamento demonstrado por sua esposa. Nesta sequência, no entanto, nada efetivamente acontece, mas o texto contado pela matriarca ao mesmo tempo em que comenta a complicada relação entre irmãs e cunhado, funciona também como um prenúncio para a briga posterior, quando Oscar entra no conflito e se coloca contra Ernesto.



Figura 19 - Planos dos personagens reforçam a relação entre as duas narrativas

Dolar (2007) ao analisar a presença e o papel da voz historicamente, sobretudo na sociedade ocidental, a associa a valores e questões éticas e políticas. Inicia suas colocações remontando a Aristóteles e sua separação entre a voz e a fala, entendendo esta como uma expressão intangível da voz, dotada de ‘logos’ (do grego ‘palavra/verbo’). Para o pensador grego é o ‘logos’ a característica fundamental de diferencia homens e demais animais, uma vez que ambos possuem voz que expressam algo, mas apenas a voz humana e sua colocação em palavras que manifesta e introduz ao mundo critérios de juízo. Esta habilidade unicamente humana é citada por Dolar como uma forma regularmente associada a rituais sociais dos mais diversos tipos, remontando à função da fala na vida social da polis grega. Enquanto em rituais sagrados a música instrumental possui, entre outras, a função de ligar os presentes com suas divindades, de ascender, a voz como palavra falada coloca o ser em relação ao outro, ao ser igual a si, sobretudo com o princípio de efetuar algo.

Exemplos citados pelo autor são os tribunais que necessariamente possuem os seus depoimentos falados; as exposições orais acadêmicas, que por mais que derivem de um texto escrito, devem ser apresentadas publicamente para que se torne concreta, por meio do ritual da defesa oral; a aula expositiva, que transmite o conhecimento do professor aos alunos por meio da voz; os discursos políticos e suas formas de falar que denotam e estão associados às ideologias; e os parlamentos, que em tradução livre da própria palavra seria o lugar reservado à fala.

Esta característica da voz de colocar o pensamento, a expressão, o conhecimento, a ordem ou qualquer que seja seu conteúdo para fora de quem fala ou para fora do papel, colocar este conteúdo em sociedade põe em pauta a execução, certa concretude a algo que inicialmente é interno e pessoal ou apenas registro escrito. Nas palavras de Dolar (op. cit.) “a voz parece possuir o poder de converter as palavras em atos; a mera vocalização dá às palavras uma eficiência ritual, a passagem da articulação à vocalização é como uma passagem ao ato, passagem à ação e um exercício de autoridade (...)”¹⁹

Como apontado anteriormente, a partir do momento em que Emilia coloca como texto vocalizado o conteúdo de uma história popular, mas que comenta os acontecimentos e relações que existem entre os integrantes de sua família, torna-se mais claro ao

¹⁹ “La voz parecería poseer el poder de convertir las palabras en actos; la mera vocalización dota las palabras de una eficacia ritual, el pasaje de la articulación a la vocalización es como un pasaje al acto, pasaje a la acción y un ejercicio de autoridad (...).” (DOLAR, 2007, p. 70) Tradução nossa.

espectador e, aos poucos, mais evidente nos próprios acontecimentos posteriores, a conturbada relação entre suas filhas e genros. Este contar, ao ser entendido como elemento performático dentro do filme e carregando consigo tudo o que uma performance oral pode conter, como a transmissão de conhecimento entre gerações, a porção de subjetividade de quem fala, além de questões estilísticas e, associado ao poder da fala de colocar algo no mundo, de transformar uma ideia em ação, dá a esta sequência o caráter não apenas de comentário, mas também de divisor de ações e de uma sutil antecipação do que virá, como uma espécie de pista narrativa. Neste momento, diferente dos outros analisados neste trabalho, a palavra tem um papel significativo no desenvolvimento da narrativa, mas não de forma óbvia e convencional, como por meio de um diálogo, mas partindo de uma construção estética e narrativa elaborada e cheia de nuances. Podemos perceber aqui que as pistas e informações narrativas podem sim ser passadas por diferentes maneiras, de forma que não apenas dê a informação objetiva, mas crie um universo e uma atmosfera que será desenvolvida ao longo de todo o filme.

As ferramentas do narrador

Esta forma criativa de construção da mensagem narrativa e sua colocação sutil por meio do conto não é o único recurso utilizado em *Familia Rodante* para ilustrar a tensão entre os personagens. Como temos visto, o som, e, sobretudo a voz, ocupa um papel fundamental dentro do filme, adquirindo sentidos a partir de suas variações de formas e criações estéticas. Estes elementos, no entanto, podem ainda ser pensados como ferramentas as quais o narrador, ou a instância narrativa, possui para construir sua trama. Enquanto a voz física e performática de D. Emilia flutua entre as categorias de palavras de Chion, entre as relações som-imagem e entre os regimes literários - aqui transpostos para o filme - o narrador cinematográfico segue exercendo sua função de orientar o espectador dentro da história.

Ao pensar o cinema como uma arte dramática, focamos em uma de suas dimensões, na atuação dos atores, na existência “autônoma” dos personagens que expressam suas emoções e se desenvolvem por meio de ações. Entretanto, não podemos deixar de lado o fato de que o cinema também é uma arte da narração. Por mais que a história aconteça pelas ações dos personagens, outros elementos propriamente cinematográficos, como o enquadramento, a montagem e também a construção sonora, compõem a instância

narrativa, as ferramentas do narrador. Jost e Gaudreault (2005) abordam estas duas dimensões do cinema - a narrativa e a dramática - nomeando-as como os modos de narração e de mostraçã, sendo este diretamente associado à representação teatral e à *mimésis* (imitação) proposta por Platão. Podemos entender, desta forma, o cinema como uma arte que contém em si aspectos narrativos e dramáticos, que são elaborados a partir de elementos e de maneiras diferentes, de acordo com as especificidades de cada uma das formas de contar histórias.

“No decorrer dos eventos que formam a trama da narrativa, os atores de cinema, ao contrário dos de teatro, não são, então, os únicos a emitir ‘sinais’. Esses outros ‘sinais’, que vêm pelo viés da câmara, são plausivelmente emitidos por uma instância situada de algum modo acima dessas instâncias de primeiro nível que são os atores; por uma instância superior, portanto que seria o equivalente cinematográfico do narrador escritural. (...) Fora essas duas características importantes evocadas entre a mostraçã cênica e a mostraçã fílmica, há ainda um outro ponto que distingue uma da outra: a dimensão sonora.” (JOST, GAUDREULT, 2005, p. 41)

Familia Rodante também apresenta alguns recursos de construção narrativa que orientam e posicionam o espectador de acordo com as necessidades do seu andamento. Os enquadramentos possuem papel fundamental na construção dos entendimentos e desenvolvimento de cada fator presente na narrativa. Os planos próximos dos personagens, colocando o espectador como mais uma presença dentro da tensão familiar; os planos abertos de certo relaxamento em ambientes externos; as imagens da estrada acompanhando o desenvolvimento da viagem e das questões familiares são alguns exemplos de elaboração imagética que cria significações para o filme, de forma sutil e rica, sempre em combinação com os elementos sonoros tratados neste trabalho.

Os planos abertos, de forma geral, são os da estrada, quando vemos a paisagem externa e o trailer nela, ou ainda quando as ações ocorrem fora do automóvel. Seja quando param na pequena cidade de Yupeyú, quando tomam banho no lago ou quando estão se aprontando para a festa, temos planos próximos que acompanham as ações de cada personagem ou grupos deles, mas os planos abertos predominam na relação com o todo. A diferença de enquadramento pode ser entendida como uma abertura, um relaxamento do espaço, uma vez que neste contexto são cidades interioranas, que não correspondem a uma paisagem como a da capital, de planos e ações próximas. Seus festejos, pessoas e casas simples mostram uma outra lógica de funcionamento, mais calma do que a agitação

expressa pelos personagens vindos da agitada vida da capital. Além de uma contraposição existente entre as tensões de cidade e campo, os planos abertos em situações externas ao trailer também são uma forma de relaxamento para os personagens que, nestes momentos, não precisam ficar confinados e em convivência tão próxima uns com os outros.



Figura 20 - Planos abertos fora do trailer

Suas ações, seja em Buenos Aires, seja dentro do automóvel, são filmadas em planos muito próximos, quase individualizados. Com o desenrolar da viagem e a aproximação inevitável pelo convívio intenso, as questões da família vêm à tona. Então, quando saem do trailer há um respiro, uma distância entre eles, mostrada por planos mais abertos, mas que ainda assim setorizam os personagens em seus pequenos grupos de convivência.

Em outros momentos, a construção fílmica, existente na instância de um narrador onisciente, cria uma falsa câmera subjetiva que atua fortemente em relação ao espectador, sobretudo em situações dentro do automóvel. Ao inserir o que parece ser uma câmera subjetiva, o diretor aproxima o olhar do espectador ao de um personagem, mas ao revelar que esse ponto de vista não coincide com o de ninguém, ele inclui este espectador como um participante extra dentro da viagem, colocando-o em uma posição próxima e afetiva dos acontecimentos. Na imagem, tal inclusão é ainda reforçada com o uso da câmera na mão dentro do trailer, que intensifica a sensação de movimento. Também o som, o recorrente murmurinho e acúmulo de vozes fora de quadro criam uma atmosfera que acentua a noção de pertencimento por parte de quem assiste.

A primeira sequência da viagem propriamente dita elucida esta questão. Logo no começo temos planos do trailer na estrada de diferentes ângulos. Entre estes planos, há um da própria estrada, em um túnel, visto de dentro do automóvel, podendo ser a representação de um olhar do motorista ou do passageiro. Este plano, no entanto, por mais

que seja próximo de uma visão de algum dos personagens nestas posições, no caso Oscar e Marta, possui um leve movimento lateral, o que não seria possível numa visão estrita de um dos dois personagens. Seguindo a sequência, Marta procura os mapas e passam pelo pedágio. Logo após, em um trecho com planos detalhe do nome do veículo, e médios da estrada, temos mais alguns parecidos com o descrito anteriormente, com uma câmera que parece representar a visão de alguém, mas que pela movimentação não coincide exatamente, seja vendo a estrada pelo para-brisa ou pelo retrovisor lateral. Assim que o sol nasce, um plano em movimento lateral mostra a estrada, como se alguém olhasse pela janela do trailer vendo a paisagem. A câmera, no entanto, depois de certo tempo, ao movimentar-se, revela e passa pela lateral do automóvel, até chegar à sua frente, mostrando que aquela visão anterior não era de personagem algum (Figuras 21 e 22). Tais planos, assim como outros no decorrer do filme, colocam o espectador “dentro” do automóvel, neste caso, iniciando a viagem junto com a família.

Esta sensação criada pela câmera no começo da viagem retorna em planos internos do trailer, em que ao vermos determinado objeto parece ser a visão de um personagem, mas logo percebemos que ele está em outra posição. Este recurso, combinado das vozes que formam uma espécie de paisagem quase constante, conforme destacamos antes, a todo o momento colaboram para posicionar o espectador como se fosse mais um membro presente naquele convívio intenso da família.



Figura 22 - Impressão de subjetiva



Figura 21 - Câmera afasta e está fora do trailer

Além deste recurso, na decupagem de *Familia Rodante* é recorrente o uso de planos com espelhos, como o retrovisor, o espelho lateral do trailer e do banheiro. Os espelhos, entre outras, têm a função de aumentar o espaço e multiplicar as possibilidades de ver o que acontece dentro do veículo, mostrando os personagens e, ainda, colocando o espectador mais uma vez dentro das ações.

Logo no início da viagem, quando Matías se tranca no banheiro para mascar chiclete, temos alguns usos do espelho. Quando Marta e Ernesto conversam com o garoto, ao fundo de Marta está o espelho do banheiro, que dá uma certa profundidade à cena. Entretanto, é quando os dois adultos saem do banheiro que o uso do espelho se faz mais significativo, sendo ele peça fundamental para a relação que se estabelece entre os personagens. Vemos a saída dos dois por uma imagem com um desfoque branco na parte superior e inferior da tela. Enquanto a ação avança, a imagem é deslocada e vemos que aquilo era o reflexo do retrovisor central do carro, direcionado por Oscar para acompanhar a situação enquanto dirige. Antes do movimento da imagem não fica claro de que lugar se observa aquela ação, podendo ser mais uma vez um local construído para a visão do espectador. Quando, no entanto, fica claro que é a visão de Oscar, acrescenta-se a informação de que a aproximação que Ernesto insiste em ter com Marta não apenas a desagrada – o que é possível perceber quando ela questiona a intromissão do cunhado na situação com Matías -, mas também desagrada a Oscar, que observa toda a ação por meio dos recursos próprios a um motorista – os retrovisores.



Figura 23 - Subjetiva de Oscar por meio do espelho

Podemos entender que ferramentas como enquadramentos e a inserção gradual de elementos são pertencentes à instância do narrador fílmico. Enquanto os personagens atuam e vivem suas ações, em um desenvolvimento dramático, o narrador fornece ao espectador elementos que enriquecem e direcionam o entendimento e o andar da narrativa. Estes recursos, seja a mudança da voz, os faltos planos subjetivos, ou espelhos que ampliam o espaço, criam situações de multiplicação de olhares e interpretações, diferentes maneiras de ver, ouvir e entender a narrativa que é contada

Este tipo de construção narrativa somada ao fato dos personagens falarem ao mesmo tempo, e a importância disto para o todo do filme, exige um cuidado e atenção

próprios. Em conversa com o *sound designer* do filme, Martin Grignaschi, ele contou um pouco sobre os desafios para a construção de uma atmosfera que passasse para o espectador que, por mais que estejamos vendo um detalhe da ação total na tela, os demais personagens, que não aparecem também possuem suas ações, e estas nos são passadas por meio de suas vozes – palavras ou não.

“E uma das propostas para gravar o som foi ter, por um lado, a possibilidade que os personagens fiquem em *tracks* separadas, já que o estilo de atuação é muito improvisado, no sentido de que os atores podem ter variações em cada cena, pode ter cenas onde temos oito personagens, cinco personagens discutindo, interagindo... (...) o diretor, Pablo Trapero, me pediu para construir quase uma história paralela com vozes em *off*. Tem uma gravação constante de vozes em *off* de todos os personagens inventada depois, em pós-produção, como um roteiro paralelo de vozes para que o filme tomasse mais dimensão.”²⁰

Com isso, quando um ator fala, quando seu personagem realiza alguma ação, há uma forma de performance envolvida e esta contém dados sonoros importantes que precisam ser registrados com qualidade para que o espectador os receba da maneira mais pura possível – no sentido da intenção que a narrativa pretende passar com cada ação. É a forma de captação e construção dessa realidade fictícia que vai dar ao espectador a noção da simultaneidade com a ação, a noção de que aquilo está acontecendo enquanto ele vê.

Voltando à narração do conto de dona Emilia, acreditamos que a forma como o filme a explorou corrobora com as proposições de Zumthor (2001) e Dolar (2007) a respeito do poder da performance vocal como algo que acessa o outro, que cria uma atmosfera, que é dotada de ritualidade e que transpõe limites. Por meio desta voz mágica, os limites de tempo e espaço da ação do contar são rompidos, criando conexões com o tempo e espaço da história contada, além de embaralhar os limites do lugar da voz e da própria forma de narrar. Mais do que narrar a lenda de Mojón ou comentar o triângulo amoroso das filhas, Dona Emilia aqui nos mostra o quanto o cinema pode explorar uma performance vocal para transpor e multiplicar significações.

²⁰ Conversa entre a autora e o *sound designer*, Martin Grignaschi, via Skype, no dia 24 de maio de 2016. A transcrição, com tradução nossa, pode ser encontrada nos apêndices deste trabalho.

CAPÍTULO 3 - A MÚSICA E VOZ CANTADA

Ainda na sequência em que dona Emilia recita seu conto, além de sua voz, que flutua ocupando diferentes espaços e criando variações de sentido, a entrada da música insere mais uma camada de significações à cena, relacionando-se com a ação em si, com as imagens que vemos e com a própria voz da senhora. No cinema, de forma geral, a música pode aparecer de diversas formas, assumindo diferentes funções dramáticas e narrativas, estando dentro da história ou sendo mais um artifício utilizado pelo narrador. Como ferramenta, ela auxilia na continuidade fílmica e na transmissão, ao espectador, das informações e sensações necessárias, da mesma forma que outros elementos já citados como, por exemplo, o enquadramento e as vozes. Suas funções são as mais diversas e muito discutidas por teóricos da música de cinema. É importante ressaltar, no entanto, que os estudos de música no cinema se tornaram possíveis a partir da intersecção entre os estudos de Musicologia e da teoria do cinema, que até meados dos anos 70 pouco faziam referência um ao outro. Diferente dos textos a respeito do uso do som, que tiveram seu início ainda nos anos 30, o foco na música de filmes se deu a partir da implementação do sistema *Dolby* e da consequente possibilidade de edição mais detalhada das pistas de áudio. Curiosamente, apesar das modernas técnicas, os primeiros autores sobre o assunto focaram-se na utilização da música sinfônica no cinema clássico de Hollywood, sobretudo no período entre os anos 1930 e 1940 (MIRANDA, 2014).

Entre estes teóricos, partimos de Eisler e Adorno (1976) que realizam uma forte crítica sobre a função dramática da música sinfônica. Com a visão de que a música é uma arte em si e que ao ser subordinada a uma imagem perde seu valor, uma vez que enxergam o cinema como uma obra da indústria cultural e, portanto, um produto, os autores elencam práticas de padronização do uso da música que consideram como maus hábitos. Sendo eles: a presença de *leitmotifs*; a melodia e a eufonia como princípios de composição; a não audição objetiva da música; o uso justificado visualmente em momentos de música diegética; o uso como ilustração de uma ação (*mickeymousing*); como forma de localização geográfica e histórica; a associação de temas a títulos; os clichês musicais e, por fim, a padronização da interpretação da música como uma representação simbólica. Em oposição a todas estas características, Adorno propõe uma utilização consciente da música, que provoque o distanciamento entre espectador e narrativa e uma quebra do regime dramático, mostrando que a música está presente enquanto música e não subordinada à narrativa. Para

isso, propõe, por exemplo, o uso da música atonal. Já Eisler, enquanto compositor de trilhas para peças de Bertold Brecht, fez uso da música tonal em muitas de suas composições, mas de forma consciente, dentro dos parâmetros do realismo socialista, que pressupõe o entendimento da história, pelo espectador, a partir de uma elaboração crítica, e não alienada.

Este uso da música que Eisler e Adorno consideram como maus hábitos, será analisado por Claudia Gorbman (1987) dentro de um outro viés. A autora entende que a trilha musical do cinema clássico baseia-se numa repetição de recursos amplamente utilizados pela música ocidental orquestral, advindas do período Romântico, que tornaram-se convenções discursivas de fácil reconhecimento pelo público. Tal uso permite reforçar a transparência do aparato cinematográfico, sendo o espectador norteado pela narrativa. A partir de tais convenções, Gorbman estabelece alguns princípios que são utilizados para composição, mixagem e edição da música em filmes, que constroem o sistema discursivo de seu uso. De forma resumida, são eles:

- Invisibilidade: por convenção, a música é o único elemento sonoro que mesmo não tendo um motivo verossímilhante/naturalista para sua presença é aceito pelo espectador.
- Inaudibilidade: a música é subordinada à narrativa e a outros elementos fílmicos no sentido de não destacar sua presença. Utilização de recursos como transições sutis para que não seja ouvida objetivamente.
- Significante de emoção: a função da música constantemente é gerar a emoção própria de cada sequência e colocar o espectador dentro daquele contexto. Aqui se encontra o primeiro nível sógnico da música, associado à representação do emocional.
- Pista narrativa: demarcações referenciais, como orientação de atmosfera no início e final do filme, de lugar ou tempo e de ponto de vista narrativo ou de algum personagem. E sugestões conotativas, como orientação de interpretação e demarcação de ações (*mickeymousing*, silêncios, etc.)
- Continuidade: ferramenta de sutura utilizada para amenizar as diferenças espaço-temporais criando uma atmosfera de continuidade narrativa.
- Unidade: repetição de temas ao longo do filme reorquestradas de acordo com a necessidade dramática.

- Flexibilidade: todas as convenções acima podem ser quebradas e alteradas de acordo com as necessidades e limites da narrativa.

É possível perceber que há coincidências entre os pontos levantados por Eisler e Adorno e por Gorbman, o que intensifica tais recursos como realmente utilizados e entendidos como convenções, por mais que as abordagens e posicionamento dos autores sejam diferentes.

Enquanto Gorbman estrutura seu pensamento numa abordagem psicanalítica relacionada à música como elemento que auxilia o processo de “sutura” da narrativa, Caryl Flinn (1992) entende este uso como uma forma de acesso à nostalgia. Para ela a música exacerba a função utópica do filme de construir um mundo que se liga à nostalgia de algo perfeito, de um mundo reintegrado. Retomando Eisler, a autora constrói sua argumentação a respeito da função utópica da música a partir do potencial poder que esta possui, uma vez que flexibiliza sentidos semióticos fechados, possibilitando qualquer associação ideológica. Uma vez que pode assumir diferentes significados, a música liga o espectador a sua porção emocional. Por ser culturalmente entendida como universal e perfeita, ela transporta estas características ao filme, colocando o espectador em contato com um mundo também universalmente perfeito.

Kathryn Kalinak (1992), por sua vez, tem como objetivo não pensar a música de forma superior ou inferior à imagem, mas sim entendê-la a partir da interdependência entre o visual e o auditivo. Remontando os estudos da música no cinema realizado por musicólogos, que se centram apenas na música, e por teóricos cinematográficos, que dão privilégios à imagem, a autora entende que, para o cinema, som e imagem funcionam integrados. Diante de alguns exemplos, propostos por Kalinak, em que a música assume destaque em determinadas sequências, tanto com o objetivo de dar unidade ou para promover a contemplação, o espectador a percebe como parte do filme por meio de sua cognição e não por processos inconscientes (MIRANDA, 2011). Tal abordagem, de interdependência entre som e imagem, nos coloca mais uma vez em contato com a possibilidade de pensar o som - e dentro dele a música, os ruídos, ambiências e a voz - para além de seus usos e interpretações superficiais, entendendo que, ao relacionar-se com a imagem, os sons podem adquirir outros sentidos, e vice-versa, enriquecendo a própria construção narrativa.

O narrador e a música instrumental

Entendendo que a música acrescenta mais uma camada de significações à ação, seu posicionamento dentro da narrativa é um primeiro elemento a ser analisado. Ao estar presente dentro da diegese, com uma fonte sonora visível, ou fora dela, em ambos os casos a música é uma clara ferramenta da esfera do narrador. Quando diegética, sua justificativa na imagem e no contexto da ação acabam por diminuir o papel de um narrador suposto, que mantém-se escondido, dando espaço ao desenvolvimento dramático em si, o que não ocorre nos casos em que a música está presente em uma outra instância, reforçando o caráter épico da sequência em questão.

Quando, em nossa sequência analisada, a imagem retorna ao rosto de Emília, inicia-se a primeira parte da canção “Maturana” de G. Leguizamón, que é seguida por um arranjo instrumental. Deste momento até o fim da cena a música segue, sem letra própria²¹, como fundo - mesmo que com certo destaque de volume - para a narração da senhora.

Logo de início podemos nos ater ao fato de que se trata de uma música que originalmente é uma canção, mas que no filme é utilizada sem a sua letra, funcionando como uma tradicional composição orquestral. O espaço ocupado pela sua voz é cedido à voz de dona Emilia, passando para esta o poder da fala e com isso o papel de narrador extradiegético da sequência.

Segundo Jeff Smith (1998), ao incluir uma canção em uma trilha musical cinematográfica esta tem, entre outras, a função de comentar o que se passa na ação ou no interior dos personagens. Além das funções dramáticas da melodia, que por si já agrega elementos à cena, a letra da canção acrescenta mais um significante. No caso de “Maturana”, a letra é retirada e trocada pelo conto de Emilia que assume o papel da voz que comenta. A trágica história de amor e traição do conto remete à relação mal resolvida entre filhas e genros da senhora, que terá seu desfecho, menos trágico porém conflituoso, no decorrer do filme.

Assim como proposto no capítulo anterior - a respeito das variações de significado da voz de Emilia a partir das mudanças de lugar na imagem - a versão instrumental da

²¹ A letra da canção popular, composta por Manuel José Castilla, com música de Cuchi Leguizamón diz: *El que canta es Maturana, / chileno de nacimiento. / Anda rodando la tierra, / con toda su tierra adentro. -- Andando por esos montes, / en Salta se ha vuelto hachero. / Si va a voltear un quebracho, / llora su sangre primero. -- ¡Chilenito, ay, desterrado, / en el vino que te duerme! / Dormido, llora tu pago, / en el vino que te duerme. -- Tal vez el carbón se acuerde / del hombre que lo quemaba / y que, en el humo, iba al viento / machadito Maturana. -- Que será de este hacherito; / dicen que no ha sido nada. / Irán cantando los vinos, / que ese chileno tomaba.*

canção, ao ser combinada com esta voz em *over* reforça ainda mais o caráter épico da sequência e do conto. Esta integração entre imagem, voz e música, combinados cada um em sua esfera e possibilidades narrativas, nos coloca em consonância com a indissociabilidade proposta por Kalinak.

Uma vez retirada a letra e apresentada de forma instrumental, “Maturana” exerce sua função de música não diegética de fundo, agregando ao filme todo o valor narrativo e dramático proposto pelos autores anteriormente citados. A primeira função da música que podemos destacar, seguindo o já discutido sobre a posição da voz, é a continuidade. A música inicia-se no plano em que a câmera, depois de passear pelo trailer, volta ao rosto de Emilia que, acordada, conta a história. O plano seguinte mostra a estrada e o posterior volta para a senhora, que agora dorme. Uma vez que a partir deste momento a voz toma outro lugar, é a música que une os planos, deixando a transição da posição vocal mais sutil, e que eleva a voz à função de narradora. Num espaço de apenas três planos, a voz assume todos os lugares, de *in*, para *off*, e finalmente para *over*, tendo a música de fundo como veículo e costura para estas variações. Aqui ela exerce sua função de unificar planos, espaços e vozes narrativas, criando a sensação de que mesmo com as variações há uma linha narrativa contínua.



Figura 24 - Variação da posição da voz - *in*, *off* e *over*

Numa segunda instância, ao unir os planos, a música assim o faz pela construção de uma atmosfera. Combinado com o trecho do texto que conta sobre o nascimento do bebê e a alegria do casal, o tom mais sério e baixo da música antecede as informações trágicas que virão a seguir, dando à sequência o que Gorbman (op cit) denomina de significante de emoção. Antes do início da música não há uma atmosfera ou sensação muito definida nesta cena; com sua entrada, no entanto, um clima se instaura e é reforçado pela combinação de sua sonoridade com o texto trágico e com os planos dos familiares envolvidos que, no geral estão com expressões faciais fechadas. Antes da música, planos parecidos são utilizados, mas não são percebidos com a mesma emoção que com ela. A união entre imagem e música cria a tensão que o texto pede, como um prenúncio dos problemas que irão surgir. Neste momento percebemos, de forma sutil, que há algo tenso e triste no ar. A música, ainda, acrescenta a possibilidade de uma interpretação poética, remetendo a outro espaço e outro tempo, numa construção quase mágica das relações entre voz, personagens, conto e música.

Tal construção de certa forma é facilitada pelo fato da música ser não diegética, o que a coloca em uma esfera narrativa diferente dos acontecimentos filmados. Entre estas definições, no entanto, há certa discordância, uma vez que para Kassabian (2001), a divisão apenas em música diegética e não diegética não dá conta de todas as possibilidades dramáticas e narrativas da música, havendo, para ela, uma outra categoria, intermediária. A autora utiliza o termo '*source music*' para a música diegética, a qual possui uma razão visível e narrativa, uma fonte sonora na imagem. Já a não diegética é chamada por ela de '*dramatic music*', a qual tem a função de acrescentar dados dramáticos à cena, sem fonte sonora narrativa, e que acompanha as ações. A terceira categoria, intermediária, a '*source scoring*', mistura o lugar narrativo da '*source music*' com a função dramática da '*dramatic music*', sendo, portanto, de forma geral, uma música diegética que tem função de música de fundo e suas possibilidades de signos dramáticos. Kassabian dá ainda, como exemplo, momentos em que, numa montagem paralela, a música é diegética em uma parte e não-diegética em outra e possui o papel de acrescentar elementos significantes que completam a ação.

Em *Familia Rodante* as músicas, de forma geral, dividem-se da maneira tradicional, entre diegéticas e não diegéticas. Suas funções, no entanto, podem variar de acordo com a cena.

DIEGÉTICAS	NÃO-DIEGÉTICAS
<p>“La mamá de Jimmy” León Gieco</p> <p>(rádio dentro do trailer 16:20 até Matias no banheiro)</p>	<p>“Família Rodante” Letra: León Gieco; Música: Luis Gurevich</p> <p>(início da viagem - créditos finais)</p>
<p>“Señora de los llanos” León Gieco</p> <p>(ao fundo, no rádio do trailer, quando estão parados perto do lago)</p>	<p>“Guitarra, guitarra mia” Carlos Gardel e Alfredo Le Pera; Interpretada por Hugo Diaz</p> <p>(início e final do filme)</p>
<p>“Chacarera del violín” Javier Cirpolo e Hnos. Simon</p> <p>(25:39 - vista da estrada de dentro da cabine / Emilia passando mal / até parada pelos policiais - mudança de tratamento sonoro)</p>	<p>“Silencio” Carlos Gardel e Alfredo Le Pera; Interpretada por Hugo Diaz</p> <p>(Fim do aniversário / Emilia coloca patos pra dormir / início conversa Ernesto e Claudia - Emilia no cemitério)</p>
<p>“Canción sin letra” Juan José Soza</p>	<p>“Melodia de Arrabal” Carlos Gardel e Alfredo Le Pera; Interpretada por Hugo Diaz</p> <p>(Emilia rezando em casa - misturada com a música anterior)</p>
<p>“La Pua” Juan José Soza</p>	<p>“Chacarera del violín” Javier Cirpolo e Hnos. Simon</p> <p>(24:30 todos comendo no trailer / planos da paisagem)</p>
<p>“El Paraguay” Juan José Soza</p>	<p>“Yo soy quien pinta las uvas” Anônimo; Interpretada por Gerónima Saqueida</p> <p>(29:00 - misturada com sons de vozes do rádio - Oscar cansado)</p>
<p>“Como le gusta a don Pedro” Juan José Soza</p>	<p>“Maturana” G. Leguizamón e Manuel Castilla</p> <p>(43:34 - Emilia recita)</p>
<p>“El Regalo de mi viejo” Juan José Soza</p>	<p>“La Calandria” Isaco Abitbol e Julio Montes; Interpretada por León Gieco e I. Abitbol</p> <p>(1:00:05 - pós briga com Claudio até acabar o combustível - planos de paisagem)</p>
<p>“Camino, la bajada”</p>	

Juan José Soza	
“Vals a los novios” Juan José Soza	
“Recordando a Yapeyú” Walter Piriz, Ramón Piriz e Arnoldo Berón; Interpretada por Santiago Ferreyra e Juan A. Fernández	

A música “Chacarera del violín” é um exemplo desta variação de categorias da presença musical. Ela aparece em ambas as colunas da tabela, pois se inicia não-diegética, em primeiro plano sonoro acompanhando o trailer na estrada. Em determinado momento o tratamento sonoro se altera, e a música é ouvida, então, como se estivesse vindo do rádio do veículo. Aqui vemos que a construção sonora do filme é, de fato, cuidadosa e que a música também segue a lógica da flutuação que temos notado na voz e nos demais sons, reforçando nossa proposição de que as categorias se mesclam.



Figura 25 - “Chacarera del violín”: variação entre não diegética e emitida pelo rádio

Outra variação/flutuação ocorre com as músicas diegéticas compostas por León Gieco. Ambas, por mais que tenham uma justificativa imagética de sua presença, não adquirem destaque na construção das cenas, sendo mais uma camada sonora, quase como mais um ruído, combinado aos demais como as vozes dos familiares e o motor do trailer. A primeira, “*La mamá de Jimmy*” é tocada quando Gustavo liga o rádio e segue de fundo, bem baixa por diversos planos da estrada e dos membros da família, até o início da sequência de Matías no banheiro. A segunda “*Señora de los llanos*” está presente na cena em que os personagens estão perto de um lago. Enquanto os jovens estão no lago, a música toca nos planos em que, encostados no trailer, Ernesto conversa com Marta sobre seu cabelo e ela prepara lanches. A música é ouvida muito baixa, vinda do rádio de dentro do

veículo. Nestes momentos, as funções dramáticas mais imediatas que a música pode ter quando é ouvida com clareza, sobretudo no caso de canções (com letra), são substituídas por um uso que chamaremos de mais “estético”, ou seja, pela construção de um ambiente sonoro e não necessariamente no contexto semântico ou emocional das palavras cantadas. É importante destacar, no entanto, que a escolha das músicas provavelmente tem razões específicas e que seu conteúdo semântico pode acrescentar informações às respectivas cenas. Entretanto, o tratamento sonoro dado a elas trabalha mais na construção de um ambiente sônico do que em exaltar significações das palavras. Podemos observar, em ambas as músicas, que se tratam de rocks e que, pelo momento em que aparecem, remontam à paisagem urbana que a família recém deixou para trás.



Figura 26 - Justificativa visual da presença da música

Tal observação com relação aos gêneros tocados e aos momentos da viagem pode ser estendida ao filme todo. Enquanto no início do filme concentram-se os tangos - associados à Emilia, como veremos a seguir - e o rock urbano, “Chacarera del violín” é uma transição. Seu estilo mais ligado a ritmos interioranos argentinos demarca o local por onde a família passa e as diferenças entre as regiões, o que será reforçado com as músicas da festa de casamento, típicas da região de Misiones e conhecidas como *chamamé* (VERARDI, 2010).

O uso de ritmos tipicamente argentinos tem expressão ainda maior nas músicas não-diegéticas. Das oito músicas que listamos a partir das informações dos créditos do filme, com exceção de “Família Rodante”, que é uma canção, as três primeiras são tangos conhecidos, compostos por Carlos Gardel, e as demais também são ritmos nacionais que demarcam a cultura do país e complementam a construção fílmica. Cada uma delas possui uma função de acordo com o momento em que estão presentes. Elas são, como dissemos anteriormente, ferramentas da esfera do narrador que acrescentam sentidos, emoções e

informações sobre cada ação, auxiliando e criando camadas de interpretação, dentre as quais pistas narrativas de localização, como proposto por Gorbman (1987). Estas camadas estão tanto na esfera do narrador, quando pensadas no filme em si, mas também são parte fundamental das escolhas do diretor e demais membros da equipe. No caso de *Família Rodante*, segundo Martin Grignaschi, Pablo Trapero foi o responsável pela escolha das músicas e pelos locais onde seriam colocadas. Muitas delas não foram compostas originalmente para o filme, ou seja, o fato de preexistirem acrescenta ainda mais camadas de significação e interpretação advindas de seus contextos e formas de uso na sociedade como um todo.

Contextos e referências musicais

Os gêneros musicais utilizados no filme nos fornecem pelos menos dois dados importantes. O primeiro é o proposto por Anahid Kassabian (2001) a respeito das citações que uma música faz ao estar dentro de um filme. O segundo é o que a utilização da música popular como trilha musical agrega à narrativa, conforme proposto por Smith (1998).

Para Kassabian, a música no filme, assim como outros elementos que o compõe, pode ser pensada em quatro frentes que seguem as fases de desenvolvimento do objeto cultural - conforme colocado por Johnson (1987) -, sendo elas as fases de produção, do texto, da leitura ou percepção e das relações sociais. Revendo os autores já citados a partir desta abordagem, Eisler e Adorno questionam a música no filme em sua etapa de produção, uma vez que a enxergam como arte pura e que não devia ser vinculada à imagem da maneira subserviente como costuma ser feita; enquanto Gorbman analisa o filme em seu momento de texto, o que é feito também por diversos outros estudos sobre a música no cinema, que focam no que está presente “no” objeto fílmico, considerando a presença da música em relação ao mundo narrativo a partir de uma intenção autoral. Kassabian, por sua vez, busca entrar em contato com o filme em sua fase de percepção, tendo como objeto de análise não apenas filme e sua narrativa, mas incluindo as possibilidades de leitura destes pelo público.

Tendo a recepção como referência de análise, Kassabian (op. cit.) levanta algumas questões para nortear este caminho de como pensar a música dentro do filme. Sua ideia central é colocar o filme como um objeto que existe dentro de uma rede de textos anteriores e posteriores a ele, que o influenciam e serão influenciados por ele e que,

sobretudo, se altera de acordo com as referências de cada espectador. O uso de textos musicais dentro do filme é uma destas formas de influência e relação entre textos. Cada música usada no filme faz referência direta a algum evento musical denominados pela autora como *citação*, *alusão* ou *leitmotiv*²². Este último diz respeito à repetição de um trecho musical durante a narrativa de forma a se associar a um personagem, ação ou temática. A *alusão*, por sua vez, é definida como a referência que a música faz a outra narrativa externa ao filme e não à música em si; enquanto a *citação* se dá com o uso de músicas pré-existentes que, ao serem incluídas no filme, fazem referência ao seu contexto de criação e a usos anteriores. Há ainda momentos em que a música não faz referência alguma, sendo ela original do filme e tocada pela primeira vez. Este caso, chamado de ‘*one-time music*’, pode alterar-se a partir do momento em que a música é tocada novamente, criando referências internas ao próprio filme, como um *leitmotiv*. Já a *citação* e a *alusão* estão ligadas diretamente ao repertório de cada espectador. As referências que podem ser feitas tanto das informações relativas à *citação*, quanto à narrativa evocada pela *alusão*, dependem do conhecimento prévio de quem assiste o filme. Segundo Smith (1998)

“Em um nível, um público de espectadores desinformados pode interpretar a música como música de fundo pura e simples. Como tal, eles podem fazer julgamentos sobre o estilo geral e sua adequação a considerações de definição de personagens e atmosfera. No entanto, uma audiência de espectadores informados irá reconhecer o título da música, letra ou intérprete, e aplicará esse conhecimento ao contexto dramático descrito na tela. Desta forma, a **alusão** musical também serve como um dispositivo expressivo para comentar a ação ou sugerir a atitude do diretor em relação aos personagens, cenários e temas do filme.”²³

É importante ressaltar que o que o autor chama de **alusão**, estamos chamando de *citação*, segundo a definição de Kassabian (op. cit.), uma vez que para a autora *alusão* diz respeito a outro conceito, conforme explicamos anteriormente.

Jeff Smith (1998) é um dos importantes nomes dos estudos de música no cinema, sobretudo no que diz respeito ao uso da música popular pré-existente como trilha musical.

²² Do inglês original *quotation*, *allusion* e *leitmotiv*, respectivamente. (KASSABIAN, 2001, p. 49).

²³ “On one level, an audience of uninformed viewers may interpret the song as background music pure and simple. As such they may make judgments regarding the overall style and its appropriateness to considerations of setting character, and mood. However, an audience of informed viewers will recognize the song’s title, lyrics, or performer, and will apply this knowledge to the dramatic context depicted onscreen. In such a way, musical allusion also serves as an expressive device to either comment on the action or suggest the director’s attitude toward the characters, settings, and themes of the film.” (SMITH, 1998, p 167-168)
Tradução nossa.

Para o autor, a primeira característica fundamental deste tipo de trilha é a relação íntima que se estabelece entre as indústrias cinematográfica e fonográfica, uma vez que uma alimenta a outra. Enquanto o filme faz com que determinada música se torne conhecida pelo grande público ou retome seu antigo sucesso, uma música já conhecida pode ser uma boa forma de atrair público para um novo filme, além da venda de discos e demais produtos envolvidos.

No caso de *Família Rodante* não identificamos como relevante tal simbiose entre as indústrias. Para nós, no entanto, interessa principalmente a segunda abordagem de Smith, que diz respeito às relações culturais que se estabelecem a partir das músicas e ritmos populares. Para o autor, em cinematografias não dominantes a música popular e os ritmos próprios são importantes elementos de afirmação e valorização da cultura nacional, sobretudo no que ele denomina de trilhas de compilação.

Smith (op. cit.) define como trilhas de compilação as trilhas musicais não originais que se utilizam apenas de músicas pré-existentes ao filme. Enquanto função, o autor entende este tipo de trilha como um híbrido entre o gênero musical e a trilha clássica de Hollywood. Como num musical, cada música tende a manter certa unidade estrutural e integridade quando inserida no filme, e como trilha de fundo, segue parte das lógicas de uso e funções dramático-narrativas. A combinação de músicas baseadas na cultura popular não apenas configura uma trilha de compilação, como é o caso, mas também em uma ‘*pop score*’. Tal tipo de trilha, segundo o autor, possui uma diferenciação clara da música popular em si, mas uma vez que possui funções dramáticas e narrativas semelhantes à trilha musical composta, mas que, diferentemente desta, costuma ser muito mais acessível a um grande público.

Este tipo de trilha de compilação teve seu início associado ao rock, como forma de relacionar os filmes do período (sobretudo nos anos 80) à cultura jovem. Em diferentes usos e formas, a trilha de compilação está intimamente ligada às possibilidades de referências externas ao filme, a citações e, principalmente, a contextos culturais. Além do tango, ritmo amplamente conhecido e associado à cultura argentina, conforme apontamos antes, *Família Rodante* possui ainda alguns rocks nacionais, como “La mamá de Jimmy”, que toca no rádio do automóvel, e o estilo *chamamé*, próprio das províncias mais ao norte do país, sobretudo, Corrientes, província que a família cruza durante sua viagem.

Assim como outros ritmos que se desenvolveram no norte da Argentina, o *chamamé* tem íntima relação com expressões musicais vindas do norte e centro do

continente, desde o Peru e passando pelo Paraguai. Para alguns estudiosos da música das províncias do país, como Rubén Pérez Bugalo (1992), o *chamamé* foi inicialmente conhecido como uma espécie de polca correntina (de Corrientes), derivada da paraguaia. O ritmo correntino possui grandes influências das trovas medievais espanholas - em sua estruturação de rimas e estrofes - das músicas do norte e da cultura guarani, tanto em ritmo, quanto nas letras.

O estilo está presente nas músicas diegéticas da cidade de Yupeyú e no casamento, mas também em “La Calandria”, que é tocada em um trecho no final da viagem, entre a briga de Oscar com o genro Claudio, no momento em que o combustível acaba. É uma rápida sequência com imagens da paisagem por onde a família passa, demarcando a regionalidade do local.



Figura 27 - Música popular diegética em situações regionais

Já o tango está presente em diversos momentos, mas podemos destacar que as composições mais conhecidas e de autoria de Carlos Gardel concentram-se nas cenas em que Emilia está sozinha. O ritmo, que apresenta certa melancolia e um dado de tradição, ao ser associado à figura da senhora reforça algumas características da personagem, como a solidão e a tentativa de reestabelecer o convívio familiar, que pudemos observar em outros momentos do filme a partir de elementos como a construção da imagem e de sua voz solitária - que muitas vezes não possui “alguém” que a receba.



Figura 28 - A solidão de Emilia acompanhada pelo tango

Ambos os estilos não são utilizados de forma aleatória. Enquanto o tango reforça a personagem da matriarca da família em referência a uma produção cultural mais tradicional, o *chamamé* dá ao filme, principalmente por ser usado mais amplamente de forma diegética, o tom do local, a cor regional por onde a história se desenvolve.

Conforme, já dissemos, algumas das músicas utilizadas no filme são canções e, por possuírem letras, acessam mais uma camada de significação, que vai além das referências e citações possíveis. A letra de uma canção - quando presente no filme - nos recoloca imediatamente diante dos questionamentos norteadores desta pesquisa. A canção cantada envolve uma “voz” que significa e esta, ao se relacionar com a imagem, muitas vezes possui um significado objetivo relevante para o desenvolvimento da narrativa, talvez até maior do que as vozes dos próprios personagens, como vimos até então.

A voz cantada

Nos capítulos anteriores observamos diferentes presenças da voz no filme e de que forma elas podem significar. Estas vozes, até aqui, eram de personagens na ação, mesmo que fora de quadro. Tendo, neste momento, o foco na canção, a voz passa a outra instância, a do narrador, semelhante à voz de Emilia enquanto recita seu conto, mas desta vez, totalmente não diegética, sem qualquer referência a uma fonte sonora ou pessoa envolvida na história. A voz vem da música que, segundo Smith (1998), tem muitas vezes o papel de comentar a ação e até mesmo dizer o que os próprios personagens não dizem sobre determinada situação ou sobre si mesmos.

A música tema “Família Rodante” de León Gieco exerce claramente esta função. Conforme pode-se notar na tabela apresentada anteriormente, há outras canções no filme, mas nenhuma delas com tanto destaque quanto esta. Seu destaque se dá principalmente por

duas razões. A primeira é o próprio tratamento sonoro, com o qual a música assume o primeiro plano sonoro e a voz de Gieco domina o espaço sônico; e a segunda é pelo momento em que a música aparece. “Família Rodante” tem início quando os membros da família entram no trailer para começar a viagem. Tal ligação entre início de viagem e canção é algo amplamente utilizado como ferramenta discursiva em filmes de estrada (*road movies*), gênero que faz uso recorrente da música, tanto não-diegética, como neste caso, quanto diegética, tendo no rádio do carro (ou qualquer outro veículo) a sua principal fonte (PAIVA, 2014). Ambas as formas estão presentes no filme aqui analisado. Vale ressaltar que a canção de um modo geral, mas especialmente no *road movie* tem a função de dar detalhes e informações que explicam e/ou reforçam determinadas ações que são vistas, mas pouco aprofundadas por outros recursos da narrativa (SMITH, 1998).

Como apontamos anteriormente, as músicas diegéticas vindas do rádio em *Família Rodante* não possuem grande destaque para a sua letra. No geral, são canções que se misturam com os demais sons das cenas em que estão presentes, não sendo, nestes momentos, vozes relevantes para o entendimento, mas sim, camadas sonoras. Já no caso da canção tema, sua presença é destacada devido à importância narrativa que esta voz possui, uma vez que fala sobre a viagem e sobre os personagens, uma voz com conteúdo – o que desenvolveremos adiante.

A música popular, incluindo as canções, possui alguns elementos que a tornam formalmente acessível ao público em geral, atendendo a questões comerciais e de identidade cultural. A variação de parâmetros musicais como dinâmica, tempo e timbre, propostos por Leonard Meyer como parâmetros secundários que não seguem uma hierarquia dentro da sintaxe musical (SMITH, 1998, p. 12), facilitam a comunicação com diferentes tipos de público justamente por não necessitarem de um conhecimento da gramática específica da composição musical. O uso de frases simples e repetições facilita a memorização e o engajamento do público em acompanhar a canção. Estas repetições acontecem, no geral, a partir de uma estrutura composta por 12, 16 ou 32 compassos - reduzidos a pequenas estruturas de 4 tempos - que variam determinados elementos como partes melódicas ou a própria letra - e que são unidos por ganchos que levam o ouvinte ao próximo trecho. Em termos estruturais, a música tema de *Família Rodante* não é diferente:

“Quero saber se passam para me buscar
se vou para lá ou espero aqui
Se vou agora ou vocês me ligam
Se vêm agora ou vão demorar

Seja como for, mas vamos sair já
que a virgem nos proteja uma vez mais

Quero saber se viajam comigo
ou se nos vemos todos lá
Se tem que pegar alguém no caminho
ou saímos juntos de um lugar

Seja como for, mas vamos sair já
que os duendes se aborrecem de tanto esperar.

Somos como uma grande família que roda
roda e roda para tirar-lhe as penas
de um grande coração que palpita por viajar

Como se chama o povo que procuramos
e quanto falta para chegar
Vira aqui ou segue reto
Eu dirijo se não dá mais

Os primeiros raios de luz desenharam
essa grande baleia que anda nas estradas
Somos como uma grande família que roda
roda e roda para tirar-lhe as penas
de um grande coração que palpita por viajar

Partimos hoje ou dormimos aqui
não está ruim neste hotel
Nos ligarão de manhã
Onde paramos para comer

Tiremos uma foto para dar um sinal
de que estamos vivos e ainda vamos continuar

Somos como uma grande família que roda
roda e roda para tirar-lhe as penas
de um grande coração que palpita por viajar

Voltamos hoje e a que hora chegamos
Quando voltamos a sair
Na próxima vez, mais organizados, hein?
Porque se não, não volto a ir.²⁴

²⁴ “*Quiero saber si pasan a buscarme / si voy allá o espero acá / Si ahora voy o ustedes me llaman / si vienen ya o van a tardar -- Sea como sea, pero salgamos ya / que la virgen nos protege una vez más -- Quiero saber si viajan conmigo / o todos nos vemos allá / Si hay que alzar a alguien en camino/ o salimos juntos de un lugar -- Sea como sea, pero salgamos ya / que los duendes se aburren de tanto esperar -- Somos como una gran familia que rueda / rueda y rueda para sacarse las penas / de un gran corazón que palpita por viajar -- Cómo se llama el pueblo que buscamos / y cuánto falta hasta llegar / Doblás acá o seguís de largo / Manejo*

Composta por 12 estrofes, a canção possui três estruturas básicas. A primeira, referente às estrofes de quatro versos, é onde ocorre o desenvolvimento da ideia, da história que a canção conta - a viagem de uma família. A segunda, as estrofes de dois versos, é a estrutura que altera a melodia da primeira para encerrar uma ideia e chamar para a terceira, o refrão, de três versos, que não possui alteração em sua letra. Tal tipo de estruturação se insere no proposto por Smith (op. cit.) quando diz da repetição e do engajamento do ouvinte. Por mais que a letra se altere e que, com isso, seja possível confundir ou inverter a “história”, a repetição da melodia facilita a memorização.

O autor, ainda, ao referir-se à música pré-existente presente em filmes, observa que na grande maioria das vezes a música não é utilizada por completo e que se adapta aos demais elementos da cena, especialmente às vozes. “Família Rodante”, da mesma forma, é tocada inteiramente apenas nos créditos finais do filme. Na sequência em que está presente, ela tem início, com seus primeiros acordes, no final da cena anterior, enquanto Ernesto e Marta conversam sobre ser avó. No plano seguinte, em que vemos os pés de cada um dos integrantes da família se aproximando do trailer e entrando nele a música segue e as primeiras frases se misturam às vozes dos personagens que falam entre si, sem qualquer relevância de conteúdo. Ainda durante este plano, que agora mostra a lateral do veículo e cada um a sua vez entrando com ajuda de Oscar, as vozes vão diminuindo dando destaque para a música, mas que irá assumir um volume de primeiro plano sonoro apenas no plano seguinte, das luzes da estrada. Este aumento é marcado, como um ponto de sincronia (CHION, 1993), pelo som da escada do trailer sendo travada por Oscar e a mudança de plano, juntamente com o fim da segunda estrofe da música (“que a virgem nos proteja uma vez mais”).

yo si no das más -- Los primeros rayos de luz dibujan / a esta gran ballena que anda en las rutas -- Somos como una gran familia que rueda / rueda y rueda para sacarse las penas / de un gran corazón que palpita por viajar -- Partimos hoy o dormimos acá / no está tan mal en este hotel / Nos llamarán por la mañana / Dónde paramos a comer -- Saquemos una foto para dar una señal / de que estamos vivos y aún vamos por más -- Somos como una gran familia que rueda / rueda y rueda para sacarse las penas / de un gran corazón que palpita por viajar -- Regresamos hoy y a qué hora llegamos / Cuando volvemos a salir / Próxima vez, más organizado, eh? / porque sino no vuelvo a ir.” Tradução nossa.



Figura 29 - Início da canção – sincronização com a batida da escada

A terceira estrofe segue em primeiro plano sonoro, acompanhada sempre pelos sons do carro e da estrada. Ao seu final a música diminui e não entra a próxima estrofe, ficando um longo período apenas instrumental como fundo para a ação de Marta e Oscar. Enquanto Marta busca o mapa correto e posteriormente passam pelo pedágio, a voz dos personagens assume o centro da mixagem com a música ao fundo. Assim que passam pelo pedágio e Oscar pede a Marta que confira o troco, a música novamente aumenta, juntamente com os sons e os planos da estrada, e ouvimos o refrão, seguido pela última estrofe. A música termina com o primeiro plano da parte interna do trailer, que não a cabine, sendo um close do rosto de Claudia que olha dentro de um armário. O bater da porta do armário marca a última nota da música, novamente criando um ponto de sincronia.



Figura 30 - Final da canção - sincronização com a batida da porta

A partir da estrutura da música e de como ela aparece no filme, nos interessa analisar as estrofes que são cantadas, ou seja, o que esta voz que não pertence a nenhum dos personagens nos diz sobre eles. As três primeiras estrofes, que são tocadas em sequência ainda nos primeiros planos da viagem, falam sobre uma viagem que está em início, de seus primeiros detalhes a serem combinados, como a forma da viagem, quem sairá de onde, etc. Este trecho pode ser entendido como um comentário mais objetivo da

ação, que a ilustra e reforça. A última estrofe não difere muito desta ideia, acrescentando a questão da organização, o que se coloca como um comentário para a ação ocorrida logo antes, entre Marta e Oscar que procuram mapas e com o último reclamando do preço do pedágio e de como será o restante da viagem. A combinação entre a letra “próxima vez mais organizados” e a fala de Oscar “vai ver quanto vamos pagar” indica o improvisado da viagem, que é possível perceber desde o início do filme com o convite inesperado para Emilia ser madrinha e para a viagem em conjunto.

Mesmo as estrofes que não estão presentes na cena também dão informações que confirmam as ações que ocorrerão durante o filme. A canção, ao que tudo indica, foi originalmente composta para o filme, o que confere a ela a possibilidade de grandes trocas com a história. Algumas frases podem referir-se a momentos precisos do filme, como “Como se chama o povo que procuramos / e quanto falta para chegar”, sobre a parada em Yupeyú ou mesmo a cidade do casamento em Misiones; “Os primeiros raios de luz desenham / essa grande baleia que anda nas estradas”, em associação aos planos da sequência da canção do nascer do sol que mostram o trailer na estrada; “Partimos hoje ou dormimos aqui / não está ruim neste hotel”, quando param no hotel para dormir e para alguns o lugar é horrível, enquanto para outros não; entre outros momentos. É interessante destacar, ainda, a frase: “Vira aqui ou segue reto / Eu dirijo se não dá mais”. A primeira parte indica que alguém quer saber sobre o caminho, o que acontece no filme, por exemplo na cena em que param no posto de gasolina e Ernesto contesta Oscar sobre o caminho e os gastos. O que é curioso, no entanto, é o fato de que em nenhum momento outro personagem dirige, além de Oscar. Podemos entender tal dado por duas frentes, seja pela falta de vontade ou impossibilidade dos demais personagens em dirigir, apenas alternando-se no banco do passageiro; ou talvez como uma imposição do próprio Oscar de assumir a direção do veículo como uma forma de domínio nas relações familiares; ou então, uma combinação das duas opções. Tais interpretações podem ainda acrescentar informações ou mudar de acordo com a visão de quem analisa. O que nos interessa aqui é a forma como a música, e neste caso sua letra, pode trazer dados para o filme que não são colocados por outras instâncias narrativas.



Figura 31 - O nascer do sol destaca o automóvel e a parada no pequeno hotel

Finalizando a análise deste trecho, temos o refrão, que entendemos ser uma informação de grande relevância dada por uma voz. “Somos como uma grande família que roda / roda e roda para tirar-lhe as penas / de um grande coração que palpita por viajar.” No início do trabalho partimos da ideia de que a voz pode ou não conter informações relevantes para a narrativa, a voz enquanto palavra, mas que como som ela pode significar de diferentes formas, flutuando entre categorias e formas de uso. Sendo esta frase dita durante o filme por uma voz que não tem corpo e que não pertence a nenhum dos personagens ela em si adquire uma relevância, enquanto voz, mas não necessariamente enquanto conteúdo. Pelos outros versos da música podemos perceber que o conteúdo do que esta voz diz possui relevância de forma bem direta com relação a determinados momentos do filme, comentando-os. Já estes versos que compõem o refrão da música são objetivos apenas no ato de rodar e viajar - quando pensados em relação à ação que essa família exerce. Podemos, no entanto, ir um pouco além.

A família é composta por núcleos menores que vivem separados. Além disso, a matriarca é de outra terra, de uma província ao norte e não da capital. A questão espacial da necessidade de rodar e viajar já se encontra nesta separação dos núcleos, tanto física, quanto afetivamente. É necessário que viajem para que se encontrem, e é necessário uma viagem com todos juntos para que convivam. Tal viagem, a que o filme retrata, no entanto, não apenas faz com que convivam, mas seu percurso faz emergir as aflições e os desgostos que envolvem as relações familiares. Podemos perceber, ao longo do filme, diversos momentos que dão indícios destes conflitos, que fornecem elementos para que o espectador construa um entendimento desta relação. O momento mais objetivo destes desarranjos é a briga entre Oscar e Ernesto, mas nela não se fala claramente nos problemas. Apenas quando Ernesto e Marta conversam é possível ir entendendo a história incerta que

aí existe, mas ainda assim, sem muita objetividade. A única fala do filme que afirma que esta família tem questões mal resolvidas é a voz da canção.

Podemos, a partir disso, acrescentar mais um fator à flutuação. Enquanto a voz dos personagens em alguns momentos possui informações narrativas e em outros não, a voz da canção também pode flutuar, conforme encontramos, de duas maneiras. A primeira é na forma e momento que aparece e sua importância para a cena, como é o caso das canções diegéticas do rádio (discretas, mas narrativamente relevantes) e da canção tema, não diegética (mas imponente em alguns momentos). A segunda relacionada às formas de transmitir uma informação, já que por vezes seu conteúdo semântico associa-se explicitamente à história narrada e, em outros momentos funciona como um comentário subjetivo e metafórico sobre os personagens e suas aflições - mesmo que de forma resumida. Por fim, podemos dizer que as canções, em determinados filmes, por possuírem uma letra e por significarem de formas múltiplas, podem nos dizer muito sobre os personagens, como se fossem uma voz mágica que os ultrapassa e, mais do que nos contar algo concreto, tecem interpretações poéticas e metafóricas sobre suas ações e sensações.

CAPÍTULO 4 - A FALA FLUTUANTE

Os personagens e a fala

Analisando as diferentes formas e possibilidades de presença da voz no filme nos capítulos anteriores, podemos rever o que entendemos por fala flutuante. Em um primeiro momento, a definimos como uma “categoria” próxima às propostas por Chion (1993) a respeito das formas da palavra, que não se encaixa nem no que o autor define como palavra teatro, nem na palavra emanção, sendo uma possibilidade intermediária entre elas, uma palavra que flutua entre o destaque sonoro e a relevância ou não de conteúdo semântico-narrativo. Em determinados momentos, as falas apresentam informações e dados importantes para que entendamos o que se passa ou passou com algum dos personagens – (como o histórico de brigas entre Paola e Cláudio), que anuncia algo (como o convite para Emília ser madrinha e a viagem que irá ocorrer) , ou ainda que não tem uma informação completa, mas deixa algo no ar (como a conversa entre os primos no aniversário da avó, ou o diálogo entre Marta e Ernesto do lado de fora do dentista). Estas são o que podemos chamar de falas comuns, falas com instruções narrativas. Em outros momentos, no entanto, temos falas que estão presentes no filme, que muitas vezes são o centro da ação e da construção sonora, mas não apresentam elementos semânticos que influenciam diretamente no andamento narrativo, como as analisadas no primeiro capítulo. São falas que abrem espaço para pensarmos a voz e seus sons, uma vez que o significado não nos dá dados concretos, mas ao mesmo tempo possui certos conteúdos que mesmo que não sejam expressamente amarrados à narrativa a complementam, seja pela apresentação de um contexto para além do filme, seja no auxílio para a construção de um personagem. A partir do momento em que a fala assume estas diferentes posturas, muitas vezes em uma mesma cena, podemos afirmar que ela flutua narrativamente, dando espaço para observações que vão além de seu conteúdo direto e também para a percepção da voz em si. Além disso, esta voz flutua nas diferentes camadas sonoras, estando às vezes em destaque, às vezes de fundo, ou ainda ambas as formas em convivência.

No que diz respeito à inclusão de elementos contextuais e formação de personagens, podemos ter como exemplo, a cena em que Oscar compra a peça para o motor do trailer. Para além da percepção da diferença de sotaque e forma da voz, citadas anteriormente, neste momento podemos apreender dados contextuais que a princípio não

são claros ou relevantes para o filme em si, mas que denotam elementos complementares à história.

Ao final, no momento do pagamento, o dono da oficina dá seu preço, afirmando que “*La necesidad a veces tiene cara de hereje, mala circunstancia y la hora que es... yo le soluciono su problema en un lugar donde no va a conseguir un nuevo*”²⁵. Se formos resumir as falas da cena como um todo chegaremos à conclusão de que a conversa versa sobre a raridade do motor e o valor que é cobrado. O próprio assunto e demais falas circundantes não são propriamente elementos que alteram ou acrescentam algo muito relevante à narrativa, aparentemente, a não ser que Oscar poderá consertar seu carro. Olhando em uma segunda camada, no entanto, podemos observar que a fala acima descrita diz sobre uma situação econômica difícil. A partir do momento em que o carro é raro e ali é um local isolado, sem outras alternativas, o mecânico pode cobrar o quanto quiser, utilizando-se da lógica econômica de oferta e procura. Tendo o filme sido rodado entre 2003 e 2004, primeiros anos do governo de Néstor Kirchner após períodos de intensa crise econômica, a população argentina ainda guardava a preocupação com o dinheiro e a possibilidade de ganhá-lo. A necessidade fez com que a sociedade dos anos 1990-2000 criasse formas de existência que, algumas vezes podiam passar por certa exploração dos outros.²⁶



Figura 32 - Oscar negocia - diferença de sotaques

²⁵ “A necessidade às vezes tem cara de hereje, má circunstância e a hora que é... eu soluciono seu problema em um lugar onde não vai conseguir um novo.” (Tradução nossa).

²⁶ Sobre o contexto da crise argentina do período e como ela é retratada pelo *Nuevo Cine Argentino* ver: PAGE, Joana. **Crisis and capitalism in contemporary argentine cinema**. Durham/London: Duke university Press, 2009. e TAÑO, Debora; COSTA, Flávia Cesarino. *História Argentina Recente em Nueve Reinas: Análise da Presença Histórica no Filme de Ficção*. **Anais do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**. Uberlândia: Intercom, 2015.

A preocupação com o dinheiro e o quanto é gasto é algo recorrente quando associado ao personagem de Oscar. Esta característica tem início já com a escolha do uso do trailer para a viagem e não de passagens aéreas, por exemplo, apresentada em diálogo que tem com Ernesto quando abastecem o automóvel. Na primeira cena da viagem em si, o valor do pedágio assusta o personagem, que se preocupa com o total que será gasto durante o percurso. As falas desta cena, ao dizerem sobre o valor do pedágio, mais do que nos dar esta informação – que também pode ser analisada a partir do contexto histórico e os altos valores de custo de vida em relação às condições das famílias - pretendem mostrar ao espectador a preocupação do personagem, uma característica sua que é expressa pelo conteúdo da fala e também pela voz firme e irritada. A construção do personagem de Oscar como alguém que zela pela família é desenvolvida ao longo de todo o filme e se dá por meio de ações e de falas. Sua disposição em levar a família e em arrumar o carro sempre que necessário; seu cuidado com a sogra e os demais; seus problemas relacionais com Cláudio, o marido da filha, com quem briga logo ao encontrarem-se; e a posterior expulsão de Ernesto criam um personagem cuidadoso e explosivo, que ao mesmo tempo em que zela por todos, não contém muito as emoções e chega a ser agressivo algumas vezes. Além das ações e conteúdos de diálogos, sua voz reforça estas características: quase sempre com uma fala firme e pausada, que oscila entre o gentil e o grosseiro. Esta atitude e conjunto de característica também podem ser relacionados a períodos econômicos e sociais difíceis, que acabam por afetar também a forma de convívio familiar, que é retratado no filme. A figura de Oscar representa o pai protetor, que enquanto cuida também agride, e que mesmo agindo de forma diferente tem o mesmo propósito de Emília, manter a família próxima e amparada, mesmo que para isso tenha que exibir os conflitos.

Esta disposição de Oscar e sua construção como pai de família contrastam com Ernesto, como uma espécie de contraponto. As ações de ambos deixam clara a diferença de atitude entre os homens, mas são algumas falas que pontuam as personalidades. Como exemplo, temos falas que colocam Ernesto como alguém que é afastado da família e que não auxilia em nada. A primeira situação é quando Emília, ao dizer que toda a família está convidada ao casamento, reforça, após pergunta de Claudia, que Ernesto também está, já que é da família e que faz tempo que não o vê. Oscar logo completa: “*Bastante, ¿no?*”, com um tom irônico confirmado pela expressão de Marta.

Após a festa, nas cenas seguintes que individualizam os núcleos familiares, Claudia fala da viagem ao marido com o seguinte diálogo:

Claudia: “Entonces, ¿vamos a ir a Misiones o no?”

Ernesto: “¿A Misiones? ¿Con tu familia, con los bichos...? Claudia, ¿en serio, me lo decís voz? Ya te hablé de los mosquitos, las cacatúas, de...”

Claudia: “Yo voy a ir.”

Ernesto: “Bueno, andá, Claudia, andá.”

Claudia: “Y Yanina viene conmigo.”

Ernesto: “¿Vos me preguntaste si yo la deixo?”

Claudia: “Es un fin de semana con mi familia y se acabó.”²⁷



Figura 33 - Ernesto e Claudia - a indiferença do casal

Mais a frente, quando todos se encontram para partir, Emília ao ver seu genro diz: “*¡Por fin te veo la cara! ¡Tanto tempo sin venir!*”. As falas ainda no início do filme apontam para a personalidade de Ernesto e seu pouco caso com relação à família, o que se coloca como oposto à postura de Oscar. Esta construção de incomodo com a figura de Ernesto será reforçada durante o filme, seja por meio de falas, como as de Marta que evita sua companhia e Emília que o repreende em alguns momentos, ou os olhares de desaprovação de Claudia e Oscar.

De forma semelhante, temos por meio de outros diálogos informações a respeito da atitude de Marta e Claudia em relação à mãe, que aparece logo no início do filme, quando, após dona Emília passar mal as duas discutem sobre quem cuida da senhora:

²⁷ Claudia: “Então, vamos a Misiones, não?”

Ernesto: “A Misiones? Com sua família, os bichos...? Claudia, é sério? Me diz. Já te falei dos mosquitos, das cacatuas...”

Claudia: “Eu vou.”

Ernesto: “Bom, vai, Claudia, vai.”

Claudia: “E Yanina vem comigo.”

Ernesto: “Você perguntou se eu deixo?”

Claudia: “É um final de semana com a minha família e acabou.”

(Tradução nossa).

Marta: “¿Vos sabes que mamá está delicada de salud? Se la pasa tomando pastillitas todo el día. La atiendo yo, se las compro yo.”

Claudia: “Lo único que te estoy preguntando es cómo vamos a hacer para irnos de viaje todos nosotros juntos.”

*Marta: “¡No sé! No es mi problema. Yo tengo los míos. Yo soluciono los míos, vos solucionas los tuyos. Este va en ese cajón, en ese”.*²⁸

Enquanto falam, as irmãs guardam a louça do jantar. Neste diálogo o não saber como ocorrerá a viagem é um dado concreto da narrativa, assim como o fato de Marta cuidar mais diretamente da mãe, que fica claro em suas palavras. Entretanto, ao apontar onde fica a louça, no final, indica, em segundo plano, que ela conhece mais o funcionamento das coisas da mãe do que a irmã. Desta forma, estas falas podem também serem entendidas como flutuantes, uma vez que durante a cena passam tanto informações básicas da narrativa, como algo a mais que auxilia nos detalhes da construção de cada um dos personagens e suas relações.

A voz de Emília, abordada em diversos momentos durante o trabalho, também apresenta dados diversos a respeito de sua personalidade, seja por meio das falas que entendemos, ou por aquelas que ficam soltas, formando o ambiente no amontoado de vozes de situações diversas. Em muitas cenas em que não a vemos em quadro, a voz de Emília se faz presente, como que em constante comentário do que ocorre, sobretudo se são possíveis problemas. Em outros momentos, ainda, Emília dá informações importantes para entendermos dados da narrativa, como quando conversa com Paola sobre sua situação com o marido no posto em que param, ou quando conversa sobre o mesmo assunto com sua filha Claudia. Estes dois tipos de presença seriam o que Chion (1993) chamaria de palavra emanação e palavra texto, respectivamente. Há ainda, no entanto, vários momentos com o que estamos chamando de fala flutuante, quando Emília solta comentários que dizem mais sobre si do sobre ações concretas.

O primeiro destes momentos, após as falas soltas para os animais da primeira sequência que analisados no capítulo 1, é quando, em seu aniversário, a senhora passa mal

²⁸ Marta: “Você sabe que a mamãe está delicada de saúde? Passa o dia tomando comprimidos. Eu a atendo, eu as compro.”

Claudia: “O único que estou perguntando é como vamos fazer para viajarmos todos juntos.”

Marta: “Não sei! Não é problema meu. Eu tenho os meus. Eu resolvo os meus e você resolve os seus. Esse vai nesse armário, nesse.”

(Tradução nossa).

e justifica o acontecido: “*No era para menos, ¿no? La ida a Misiones, y bueno, la madrina y la alegría de verlos a ustedes en el día de hoy, fue emocionante, pero me siento bien, gracias.*”²⁹. Esta fala é antecipada por diálogo entre os presentes onde Marta, que afere a pressão da mãe, alerta em voz tensa que está alta; Claudia diz que não é nada em tom mais leve; dona Emília justifica dizendo para não assustá-la; e Oscar (em *off*) concorda com a senhora, de que são boas emoções e que os remédios já estão à caminho, com uma voz leve e acolhedora. De forma geral a cena confirma o que foi dito anteriormente, da forma como cada fala, inicialmente apenas elemento cênico, compõe cada um dos personagens por seu conteúdo e sonoridade.

A construção do personagem de Emília segue pelas cenas ao longo do filme, em situações variadas, mas são as cenas nas quais se sente indisposta que revelam mais sua personalidade e contato com a família. Uma delas dentro do automóvel, quando não toma seu remédio e discute com Marta. No plano vemos apenas o rosto de Emília e partes dos braços e ombros de Marta, a sua direita, e Claudia a sua esquerda.

Marta (off): “Vos no te tenés que olvidar, porque te hacen muy bien las pastillas.”

Emília: “No, no me hacen una mierda las pastillas. ¡No me hacen nada!”

Marta (off): Sí que te hacen.

Emília: “¡No ves como estoy, cada vez más nerviosa! ¿No te das cuenta?”

Marta (off): “Bueno, tranquila. Ya vamos a llegar.”

*Emília: “Las tomo para satisfacerlas a ustedes, ¡pero yo no tomaría más pastillas, nunca más!, porque no me hacen nada. No me hacen una mierda.”*³⁰

Ao afirmar que apenas toma o remédio para agradar as filhas, a senhora reforça sua teimosia e a importância que dá à constituição familiar. Outra cena acontece quando, enquanto Claudia vai ao dentista, avó e netos visitam um museu. Dona Emília passa mal e Paola a leva para sentar e ligar para a família de Misiones, avisando que irão atrasar. A senhora, enquanto se recupera diz: “*Al no sentirme bien, me siento desprotegida y*

²⁹ “Não era pra menos, npe? A ida a Misiones, e, bom, madrinha, a alegria de vê-los no dia de hoje, foi emocionante, mas me sinto bem, obrigada.” (Tradução nossa).

³⁰ Marta (*off*): “Você não pode esquecer, porque te fazem bem os comprimidos.”

Emília: “Não, fazem merda nenhuma os comprimidos. Não me fazem nada!”

Marta (*off*): “Fazem sim.”

Emília: “Não vê que estou cada vez mais nervosa? Não percebe?”

Marta (*off*): “Bom, tranquila. Já vamos chegar.”

Emília: “Tomo para satisfazer vocês, mas não tomaria comprimidos nunca mais, por não me fazem nada! Não fazem merda nenhuma.”

(Tradução nossa).

necesitaría un poquito tempo más de apoyo de ustedes.”³¹. Esta fala é cheia de significados. Enquanto a senhora está mal e apenas em companhia de Paola que a ajuda, da bebê e de Matias que tenta fazer o guarda rir, os adolescentes estão discutindo seu triângulo amoroso, Claudia está no dentista, Ernesto segue se insinuando para Marta, e Oscar, dentro do carro, vê a mulher e o cunhado. Dona Emília, portanto, ao reclamar que se sente sozinha aciona cada um dos personagens que por mais que estejam viajando juntos seguem apenas concentrados e preocupados com suas próprias vidas, o que acabará por deixar Emília novamente sozinha ao final do filme, sem conseguir atingir seu desejo de realmente unir a família.

Verardi (2011), em sua análise de *Familia Rodante*, ao falar da apresentação dos personagens que acontece no que chama de prólogo do filme – o que ocorre até o começo da viagem - utiliza-se, além de cenas e imagens, de falas (algumas citadas acima) para exemplificar a atitude de cada um deles, e o que representam no contexto familiar. Estas falas podem ser entendidas também como elementos dados pela narrativa que a princípio parecem apenas detalhes, mas que irão ter como ápice a briga entre Oscar e Ernesto. Podemos entender que *Familia Rodante* segue o desenvolvimento do roteiro clássico no sentido em que em sua primeira parte, chamada por Verardi de prólogo, apresenta os personagens. Assim como em filmes que são estruturados a partir desta forma de roteirização e construção narrativa ocorrem ao longo da história ações e diálogos que vão complementando a formação dos personagens já apresentados. O que temos aqui, no entanto, é que esta formação não se dá por ações de causa e efeito, como é a estrutura da narrativa clássica (BORDWEL, 2005), mas sim por ações, diálogos, expressões vocais e faciais que de forma sutil atuam na construção dos personagens e no desenrolar da história, numa construção rarefeita e fluída composta por diversos elementos em sua maioria não diretos, como no desenvolvimento clássico.

A falta e o excesso

Um dos momentos que acontece por ações de causa e efeito é o ápice do conflito familiar. As causas, no entanto, como dito anteriormente, estão distribuídas ao longo de todo o filme, envolvendo a história pregressa da família, e terão no trecho que

³¹ “Quando não me sinto bem me sinto desprotegida e necessitaria um pouco mais apoio de vocês.” (Tradução nossa).

analisaremos agora seu ponto culminante, seu efeito – que gerará outros, nas emoções resultantes posteriores.

A cena tem início com o trailer parado em uma clareira, onde Oscar com a ajuda do cunhado e do filho monta uma espécie de cortina atrás da qual as pessoas poderão tomar banho e trocar-se. Ernesto reclama da estrutura, afirmando que deveriam parar em algum posto, o que, no entanto, não havia há quilômetros, como colocado por Oscar. Enquanto este toma banho e auxilia o pequeno Matías a fazer o mesmo, Marta está dentro do trailer utilizando o banheiro para banhar-se. Ernesto passa ao lado, percebe que Marta está sozinha e tenta entrar no banheiro, com a desculpa de entregar-lhe o vestido que estava do lado de fora. Marta, ensaboada, resiste a que Ernesto entre e começam a discutir. Oscar, fora do automóvel, ouve a discussão entre Marta e Ernesto, deixa Matías sozinho com a ducha e entra no trailer. Ali inicia-se a discussão. Oscar discute com Ernesto dentro do veículo, dizendo para que este não encoste mais em sua mulher, e para esta que não se meta. Enquanto isso o restante da família que está se arrumando do lado de fora começa a estranhar e prestar atenção no que ocorre. Matías, no entanto, segue tomando seu banho, chama pelo pai para ajudá-lo, e enxuga-se. A discussão se espalha. Agora do lado de fora e em plano aberto, Claudia questiona o marido, Gustavo ajuda Matías e todos olham quando Oscar joga as coisas de Ernesto para fora do trailer dizendo que nada está acontecendo, apenas Ernesto resolveu voltar para Buenos Aires. Os questionamentos do que ocorre crescem e Oscar segue dizendo que nada acontece, enquanto, de lado, manda que Ernesto se vá logo e não diga nada. Dona Emília pede explicações, ao mesmo tempo em que diz que todos devem ir se vestir. Claudia e Yanina se abraçam em um canto, Marta chora atordoada e os demais observam perdidos. Ernesto se afasta enquanto a discussão segue entre Marta e o marido dentro do trailer. D. Emília reclama com Paola, enquanto esta faz carinho no irmão pequeno que a abraça. A senhora manda que não haja mais gritaria e vai consolar os netos, ajudando-os a arrumarem-se.



Figura 34 – Início da briga

Esta é uma descrição geral das ações da cena, de como ela se desenvolve narrativamente. Entretanto, no que diz respeito a seu desenvolvimento sonoro há muito mais detalhes e nuances que envolvem diversas formas de expressão e utilização da voz. Quando a briga toma o lado de fora do trailer, ouvem-se repetidas vezes a frase “*no passa nada*” falada por diferentes personagens, seja d. Emília, Oscar, Ernesto, Marta e Gustavo. Neste momento, a palavra dita tem um grande significado, o não-dizer o que está acontecendo é narrativamente relevante, uma vez que coloca em cena as diferentes intenções de cada um dos personagens que diz. Quando é falado por Marta, a intenção é de que o restante da família não se envolva na confusão e que não saibam realmente o ocorrido, para que tudo acabe logo, já que a situação, além de entristece-la, a envergonha. Quando é Oscar, soma-se às intenções de Marta o ímpeto de que Ernesto vá embora logo e resolva-se o caso naquele momento, além de não preocupar os demais. Ernesto diz para não ter que explicar nada e não aumentar a confusão, uma vez que nem com a própria esposa ele conversa antes de partir. Já Emília, além de querer proteger os netos da situação, quer que todos se vistam para lembrar qual o objetivo da viagem – o casamento e a união da família. A matriarca neste momento se dá conta de que suas intenções falharam, mas que ainda há o casamento para acontecer. Ao final, Gustavo repete a frase para a avó, ao mesmo tempo questionando e afastando o ocorrido. A banda sonora da cena envolve diversas camadas com diferentes significados e intensidades. Neste momento, há uma profusão de sons formados por muitas vozes e falas, sendo possível entender com maior destaque justamente a frase que tanto diz narrativamente escondendo o que há.

Já as diversas vozes não ouvidas com clareza também dizem bastante. Ao prestar atenção nos detalhes, desde o começo, os sons em *off* e os sons sobrepostos são de extrema importância para o desenvolvimento da cena. Quando Ernesto entra no banheiro onde está Marta, em um dos planos vemos apenas ele lateralmente e a mão dela tentando

empurrá-lo e no seguinte ele de costas e o rosto dela. Ouvimos, no entanto, a discussão, que se estende para o plano seguinte, fora do veículo, onde Matias e Oscar tomam banho. As vozes de dentro do trailer estão em volume bem mais baixo, sendo o som destaque a água da ducha. Oscar, no entanto, ouve o que acontece e seu olhar em direção ao trailer nos direciona também a prestar atenção nos demais sons advindos de fora do quadro. É por ouvir o que ocorre que Oscar parte em direção ao trailer. Neste momento, enquanto ele discute com Ernesto e com Marta a montagem paralela das imagens alterna entre o que acontece dentro do trailer e fora dele. Em um plano Claudia olha em direção ao que ocorre. O detalhe de seu rosto é acompanhado pela discussão em *off* e pela voz de sua mãe, também em *off*, da qual vemos apenas parte do cabelo, perguntando o que acontece ali.

Outro plano que entrecorta a ação de Oscar é o de Matias terminando seu banho. Enquanto o garoto se enxuga as vozes da briga estão bem ao fundo, muito baixas e misturadas com algumas outras vozes que não são possíveis de identificar. Este plano, assim como o anterior de Matias logo que fica sozinho no banho, tem como norteador para a construção sonora a escuta do garoto, sua atenção. Assim como em outros momentos já citados, a experiência de Matias com relação à viagem é diferente da dos demais. Matias está quase sempre à parte do que ocorre com o grupo, mantendo-se em seu mundo. Estes planos em que os fortes sons da confusão familiar são reduzidos ao máximo enquanto vemos o garoto nos dá claramente a noção de que sua percepção é outra. Mesmo nos momentos seguintes, quando o garoto está junto aos demais, ele permanece em silêncio, próximo aos irmãos e não vemos sua expressão. Ele abraça Paola e ali fica. Não é possível distinguir ao certo se emite algum som, se chora ou se relaciona-se de alguma forma com o ocorre. A impressão que temos é que ele se esconde nos braços da irmã e segue em outra esfera.



Figura 35 – Desenvolvimento da briga em plano geral (plano 31)

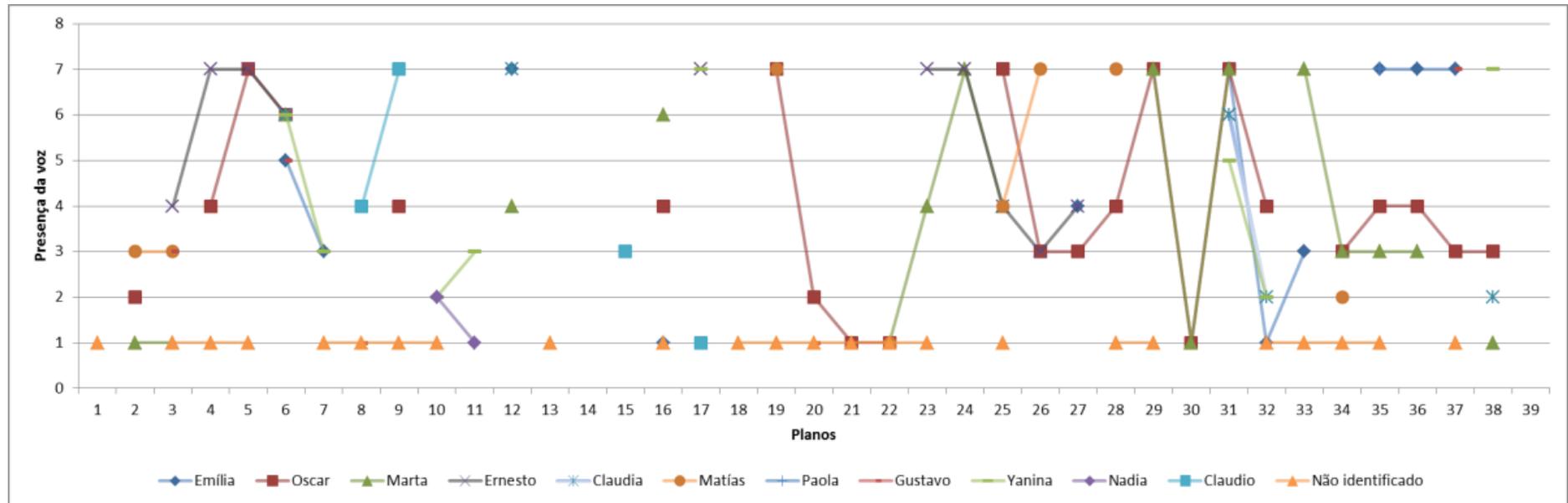
Quando o plano abre e vemos onde está cada personagem a briga segue em *off*, enquanto as malas de Ernesto são jogadas para fora, até que todos entram em quadro. Por mais que no plano haja certa organização espacial entre os personagens, a confusão sonora se instaura, com vozes em diversos níveis e possibilidade de escuta. O destaque aos sons varia com o decorrer da cena, de acordo com o foco que ela pretende ter. O plano (figura 35) tem início com vozes ambientes e a voz de Cláudia, à direita do quadro, em destaque questionando Ernesto do que está acontecendo. A voz deste, um pouco mais baixa, é logo encoberta pela de Marta que sai chorando trailer. Em seguida, com a entrada de Oscar em quadro é a voz dele que adquire destaque, mais audível que as outras, mas ainda cortada por falas de Marta e Ernesto. Quando os demais personagens começam a entrar na situação, como Yanina que atravessa o quadro para ficar com a mãe ou dona Emília que questiona o que há, o burburinho começa. Enquanto a senhora fala, Oscar afasta Ernesto, mandando-o embora e este afirma, em tom mais alto, que está indo. Neste momento dois grupos de falas se dividem. O com maior destaque sonoro é o de Emília e Oscar dizendo que devem se vestir, com Marta ao meio; e do outro lado Ernesto que se despede da esposa e da filha e vai se afastando, enquanto estas conversam baixo e se abraçam. Ernesto se afasta e Oscar entra novamente no trailer. Há um pequeno intervalo de silêncio – apenas com os sons de animais do ambiente – e logo Emília se volta para Paola e reclama da situação. Quando, em seguida, os planos detalhes voltam, a profusão de vozes retorna. Oscar grita com Marta, dona Emília segue sua fala com Paola, que abraça Matías, e Cláudia e Yanina choram e conversam, variando a cada momento qual grupo tem seus sons em *off*, de acordo com o plano. Em alguns momentos, no entanto, não necessariamente o grupo que está em quadro é o que tem o som em maior evidência. As vozes se alternam como se a construção das trilhas de sons e de imagens tivessem sido feitas por completo cada uma delas separadamente e que na junção o destaque de uma não necessariamente coincide com o da outra. Apenas quando dona Emília manda que parem de gritar a relação entre vozes proeminentes e personagens em quadro se encaixa, mas mantendo-se em *off* e menor intensidade as demais conversas, sobretudo ouvindo-se a voz de Oscar. Uma música tem início no último plano que é seguido pela saída do trailer do local onde estava parado.

No gráfico a seguir analisamos a variação de intensidade das vozes nesta cena. A divisão dos dados no eixo horizontal refere-se ao plano analisado na cena, e no eixo vertical como a voz de cada personagem está presente no plano. Há uma certa variação dentro do mesmo plano, sobretudo os mais longos, como o plano 31 (figura 35) – plano

geral descrito no parágrafo anterior -, que foi aproximada para fins de visualização. No gráfico definimos sete possibilidades de presença da voz, sendo elas: voz como ambiente sonoro, presença da voz de determinado personagem sem palavras (vocalização), voz *off* em segundo plano, voz *off* em primeiro plano, voz *in* em terceiro plano, voz *in* em segundo plano e voz *in* em primeiro plano. É importante ressaltar que a definição de plano auditivo se dá em relação aos demais sons, sendo o primeiro plano a voz com mais destaque; o segundo, a voz intermediária, mas que ainda possui inteligibilidade; o terceiro aquele que se ouve um pouco mais claramente do que a fala ambiente e faz parte da ação; e a fala ambiente são as vozes que por mais que algumas vezes se entenda não estão no foco da ação.

Indicador	Tipo de presença da voz
1	voz como ambiente sonoro
2	vocalização
3	voz <i>off</i> em segundo plano auditivo
4	voz <i>off</i> em primeiro plano auditivo
5	voz <i>in</i> em terceiro plano auditivo
6	voz <i>in</i> em segundo plano auditivo
7	voz <i>in</i> em primeiro plano auditivo

Figura 36 - Flutuação da voz (gráfico)



Fonte: elaborado pela autora.

A partir do gráfico podemos observar diversas relações que se estabelecem entre as vozes de forma geral, assim como específica de alguns personagens. Logo de início podemos nos ater aos dados da linha do indicador 1, que corresponde às vozes ambientes. É notável a presença destas vozes em boa parte da cena, criando sempre o ambiente de movimentação e presença entre os personagens. Na maioria das vezes são vozes não identificadas a um personagem específico, mas eventualmente podemos reconhecer uma ou outra voz. A presença destas vozes de ambientação será desenvolvida a seguir.



Figura 37 - Plano 9



Figura 38 - Plano 20

Outro ponto importante é a dinâmica da intensidade sonora ao longo da cena. Como se trata de uma cena longa, na qual as ações possuem uma movimentação, a trilha sonora também a acompanha.³² Há uma intensidade vocal até o plano 9, momento no qual o trocador fica pronto. Até este momento estão sendo feitos os ajustes para que todos possam se arrumar, sendo as vozes relacionadas a estas ações o centro da construção sonora. Do plano 9 ao 20 as falas são bastante pontuais e sem grande significação, acompanhando os personagens que se trocam. A partir do plano 20, no qual Oscar e Matias tomam banho, que a dinâmica se altera e torna-se mais intensa, acompanhando a tensão da cena. Deste momento até o plano 32, de forma crescente, temos a maior intensidade de vozes da cena, sendo eles os planos que antecedem a briga e os da discussão propriamente. O plano 31, por ser longo, possui uma variação mais ampla do que a presente no gráfico. Simplificamos sua variação a partir de uma média das presenças vocais de cada personagem.

³² Para acompanhar o conteúdo de cada plano, consultar a decupagem da cena disponível nos apêndices deste trabalho.



Figura 39 - Plano 29



Figura 40 - Plano 30

É interessante destacar neste trecho o quanto as vozes mudam de posição em relação à imagem e à sua intensidade. O ponto mais notável é o que ocorre do plano 29 para 30 e deste de volta ao 31. O plano 30 corresponde ao plano de Matias tomando banho, que coloca todos em sons muito mais baixos, como descrevemos anteriormente. Já a diferença drástica entre os planos 31 e 32 se dá pois o 31 é o plano geral em que todos estão em quadro e muitos falam, enquanto o 32 retorna aos planos detalhes e os sons seguem, mas agora em *off*, mantendo-se assim até o plano 36. Este intervalo mostra os resquícios da briga, os choros de Marta e Claudia e os gritos de Oscar. É no plano 36, no entanto, que Emília manda que todos parem de gritar e se arrumem para o casamento. A partir deste plano a cena se dirige a seus momentos finais, acompanhados por uma diminuição da intensidade vocal.



Figura 41 - Plano 32



Figura 42 - Plano 36 - Emília encerra a briga

Além da dinâmica da cena como um todo é interessante ainda nos atermos à presença e variação que ocorre com relação às vozes de alguns personagens específicos. A voz de Oscar é a mais presente ao longo de toda a cena. Sua relação com a imagem e o conteúdo se altera de acordo com o plano, mas é quase uma presença constante,

demarcando sua importância para as ações que ocorrem. De forma similar está Marta, que tem mais presença vocal na segunda parte da cena e que mesmo em grande parte em *off* e variando entre falas e vocalizações que se misturam a elas, é um som constante. Já em contraposição temos os personagens de Claudia e Ernesto, que aparecem com menos frequência e, no geral, em intensidade menor. Estes estão envolvidos na situação, mas sua atuação é mais silenciosa, seja pelo constrangimento ou pela tristeza. A voz de Emília é ouvida apenas no final da cena, com mais clareza, e é quando as demais vozes se reduzem, dando à senhora a importância que possui em relação aos demais personagens. Além das pontuações e interpretações aqui feitas é possível ainda observar outras relações a partir dos dados presentes no gráfico de acordo com as intenções de interpretação.

Por mais que nesta cena grande parte das falas tenha um significado semântico relevante, podemos apontar que a flutuação está presente no campo sonoro, como vimos. Uma vez que neste ponto da narrativa os personagens já possuem suas características apresentadas e a cena é consequência de ações e emoções que foram desenvolvidas ao longo do filme, as falas podem ser entendidas não mais como elementos de formação das personalidades, mas sim como resultado delas, que são também indicadas por suas flutuações e relações que estabelecem entre si. Enquanto a flutuação se dá principalmente no âmbito sonoro, os conteúdos também possuem certa flutuação, sobretudo no que diz respeito aos personagens não centrais nas ações da cena.

Seja no interior ou fora do veículo, as vozes não identificadas a algum personagem ou a um conteúdo específico estão presentes na ambientação sonora, localizando-se principalmente fora de quadro. O filme se passa em grande parte dentro de um ambiente fechado e, neste caso, por mais que a câmera se concentre na ação de um ou outro personagem, o som tem a capacidade de acontecer ao mesmo tempo. Assim como ocorre com o olho e o ouvido humanos, enquanto o primeiro seleciona apenas um campo para ver, o segundo não tem esta habilidade, sendo o foco auditivo muito menos efetivo, por mais que exista, do que o visual. Desta forma, a construção sonora dos ambientes com a inclusão do que acontece fora de quadro dá uma sensação naturalista, colocando o espectador dentro da ação, assim como narrativamente coloca todos os personagens em contato, o que acontece física e emocionalmente durante a viagem. Enquanto viajam, por mais que tenham seus momentos sozinhos e suas próprias angústias, os personagens estão

em constante contato e esta é a intenção da viagem, colocá-los juntos, participando um das ações e acontecimentos da vida dos outros.

A interação e proximidade criadas ao longo do filme colocam nesta cena o mesmo contexto sonoro das cenas internas, mas, por ser uma briga possui uma intensidade ainda maior e maior número de pessoas envolvidas. Os únicos que não participam das ações são Nadia e Claudio, que está com a bebê. Gustavo e Matías não falam depois que a briga toma maiores proporções, mas se movimentam pelo quadro, marcando sua presença no contexto, ao menos o imagético. Neste momento quase todos os personagens estão presentes e envolvidos de alguma forma em um mesmo acontecimento, o que ocorre apenas em mais um momento do filme, quando estão parados na estrada, à noite, esperando que Oscar conserte o motor do trailer. Além deste momento, de forma geral os personagens estão inseridos em seus próprios contextos e ações, por mais que seja em um espaço pequeno ou em uma viagem em conjunto. O fato de haver o envolvimento de todos acrescenta a esta cena o peso dramático que a faz ser o ápice de emoções do filme. Durante o casamento cada um dos personagens irá lidar com o ocorrido da sua forma, mas é nesta cena, na briga entre os genros de dona Emilia, que se dá o ponto culminante das emoções que foram sendo escondidas e evitadas. Em uma cena em que os sentimentos explodem, a sonoridade que acompanhou cada um dos personagens por meio de suas vozes e expressões vocais não poderia deixar de ser presente. A atmosfera da confusão e desentendimento pode ser percebida até mesmo mais forte no som do que na imagem. Os planos mais próximos individualizam as reações e conflitos, mas é o som que transborda de um grupo a outro que dá a unidade da situação, que cria o ambiente narrativo em desenvolvimento.

As múltiplas camadas da trilha sonora, quando associadas à imagem e ao desenvolvimento da narrativa, permitem que elaborem interpretações diversas. É importante destacar que é a organização destas camadas que determinam de certa forma o que o espectador irá ouvir em cada momento, o que lhe chamará mais atenção ou não com relação à imagem que é mostrada. Em *Familia Rodante*, a construção da trilha se dá de tal forma que nem sempre há uma linha sonora específica para acompanharmos. O som é pensado tão ligado a cada personagem e suas questões íntimas que ele varia de acordo com quem está ali mais do que com a ação em si, como foi possível analisar em outros momentos a respeito da emissão vocal dos personagens. Podemos perceber, no entanto, que a possível audição dos personagens também varia.

Em um mesmo local estão Matías e Oscar tomando banho, no início da cena. A possibilidade auditiva de ambos deveria, portanto, ser a mesma com relação ao que acontece ao redor. No entanto, a subjetividade de cada personagem altera radicalmente sua audição. Enquanto Oscar percebe os sons vindos de dentro do trailer, Matías não os escuta, seguindo com o seu banho. Esta diferenciação de interesses altera diretamente a audição dos personagens e pode ser entendida como um fator que é construído ao longo de toda a narrativa. Enquanto Oscar em diversos momentos se detém às falas e ações de Ernesto em relação à sua esposa, Matías preocupa-se com outras coisas, como o chiclete, o cachorro ou brincar nos momentos fora do trailer. Podemos inferir aqui que além da fala e demais sons vocais atuarem como elementos de composição dos personagens, suas audições também possuem este papel, relacionados às suas características pessoais e aos eventos que se desenrolam.

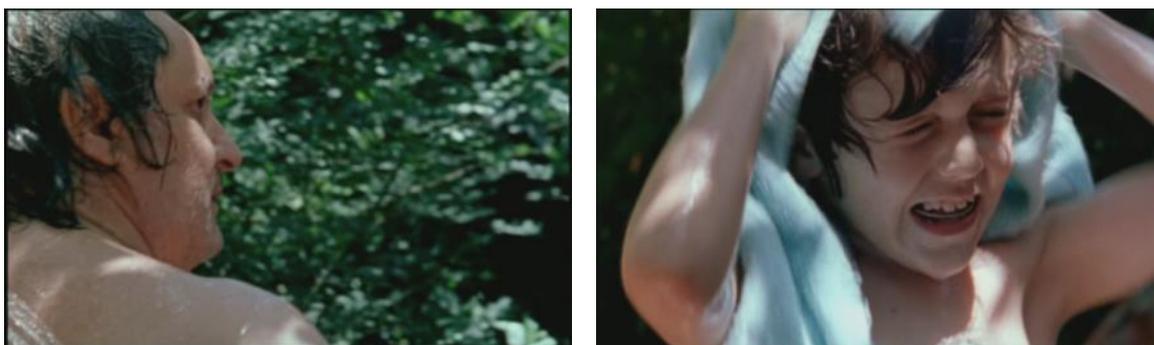


Figura 43 - Diferença de escuta

O outro da voz

Uma vez que a construção sonora do filme, em suas diversas linhas, leva em consideração os interesses e sentimentos dos personagens (tanto na fala quanto na audição), podemos entender que a voz ao ser emitida deverá também ser ouvida pelo outro, que a receberá de acordo com seus interesses e sentimentos.

Mladen Dolar (2007) afirma que a voz é o que o ser humano possui de mais interno e mais externo ao mesmo tempo; é o que lhe acompanha durante toda a vida. Ela é parte de nosso interior tanto em raciocínio como fisicamente, já que é gerada dentro e pelo corpo. Sua formação fisiológica se dá pela interação de diversos órgãos e processos, que se iniciam na respiração e finalizam nas estruturas físicas da boca. Esta relação com o interno

e o externo físico pode ser espelhada ao interno e externo pelo qual passa seu conteúdo semântico e sonoro.

As teorias psicanalíticas entram em contato em diversos momentos com as possíveis existências e presenças da voz na vida humana, tratando de temas como vozes de alucinações auditivas, voz da consciência (super eu), voz hipnótica (separar objeto voz e significado), afonia (sintoma histérico), voz da mãe (primeira representação da dimensão do outro), entre outros. De forma geral, estas vozes, que podem ser características do ser ou possíveis problemas, têm em comum a oposição entre a presença e o domínio de si e a presença indomável do outro. Ou seja, a voz depois de emitida sai de nosso controle e alcança a dimensão do outro, de quem a escuta, e a partir disto não há maneira de refreá-la ou conduzi-la de alguma forma.

Para Ihde (2007) e Dolar (op. cit.) a voz ocupa o espaço que existe entre quem fala e quem ouve, não pertencendo a nenhum dos dois depois do momento em que é emitida, mas que ambos dividem a experiência da linguagem.

“A voz é o elemento que une o sujeito e o Outro, sem pertencer a nenhum dos dois, assim como formou o laço entre o corpo e a linguagem sem ser parte deles. Podemos dizer que o sujeito e o Outro coincidem em sua falta comum encarnada pela voz e que a ‘pura enunciação’ pode ser tomada como o fio condutor que conecta os aspectos linguísticos e éticos da voz.”³³

Neste contexto, Dolar entende por ética da voz o que poderíamos resumir como a função da voz em relação ao outro e a si mesmo, a maneira como nossa voz pode atuar e influenciar o que está ao nosso redor, assim como as nossas próprias atitudes. Desta forma, o autor coloca que a voz além de ser o elemento que une o sujeito ao outro que ouve, e o corpo à linguagem, é também ela que estabelece a ligação entre os aspectos linguísticos e semânticos à sua atuação ética, à forma como ela influencia os sujeitos envolvidos na enunciação. Para o autor, uma vez que a voz é algo interno e pessoal, tanto no âmbito sonoro quanto no seu conteúdo, o efeito (ou afeto) de vergonha a acompanha. Esta vergonha advém do fato de que quem fala expõe ao outro algo duplamente interno, físico e psíquico, exteriorizando uma intimidade. Além da vergonha, o autor coloca que ao expor a

³³ “La voz es el elemento que une el sujeto y el Otro, sin pertenecer a ninguno de los dos, así como formó el lazo entre el cuerpo y el lenguaje sin ser parte de ellos. Podemos decir que el sujeto y el Otro coinciden en su falta común encarnada por la voz, y que la ‘pura enunciación’ puede tomarse como el hilo conductor que conecta los aspectos lingüísticos y éticos de la voz.” (DOLAR, 2007, p. 123) Tradução nossa.

própria voz dá-se ao ouvinte certo poder, o poder de decidir o que será feito desta voz, se será ignorada ou se irá gerar significado.

Tanto a exposição ao outro por meio da exteriorização de algo íntimo quanto o empoderamento do outro são dados inerentes à voz e ao comunicar-se. Uma vez que se pretende dizer algo, colocar algo para o outro, este é dotado de um poder, de uma autoridade, da qual o falante não tem controle, mas que, ainda assim, é necessário, já que a comunicação inevitavelmente expressa uma demanda pelo outro.

Esta exposição pode ainda ser analisada por um ângulo distinto. Ao colocar a voz para o outro, a menos que haja uma preocupação a este respeito, não há restrição com relação a quem é este outro. Uma vez que se fala em um ambiente em que há mais de uma pessoa, não será apenas a pessoa a qual se dirige a fala que poderá ouvi-la, já que a voz, enquanto som, tem a propriedade de disseminar-se pelo espaço. Podemos ter como exemplo momentos do filme em que Ernesto tenta falar com Marta, ou intrometer-se em seus assuntos, e é ouvido por sua esposa e pelo cunhado, como na cena em que Matías está mascando chiclete no banheiro. Há ainda cenas dentro do veículo em que há diálogo entre duas pessoas e outras entram no meio, como quando Marta pede que Paola a entregue a bebê, pois a jovem está muito suja, e Oscar, ao fundo do quadro, de costas e dirigindo, entra na conversa e manda a filha obedecer à mãe.



Figura 44 - Voz do outro e interferência dos presentes

Tendo em mente as formas como as vozes aparecem e suas diferentes funções narrativas, nem sempre formando relações óbvias, como vimos, podemos pensar em como ao ser emitida a voz de cada personagem chega ao outro e o afeta. Podemos ter como exemplo as falas de Ernesto com Marta. Desde a primeira cena em que se encontram, antes de começar a viagem, as falas de Ernesto nos dão a impressão de que há algo no ar, de que possui alguma intenção, que se repete em cenas posteriores, como quando lhe mostra como

fotografar, ou ainda quando pergunta sobre seu cabelo. A impressão que temos, como espectadores, é esta, mas podemos perceber que para Marta no início não há entendimento de outra intenção, além da simples conversa. Com o decorrer do filme, no entanto, seu incômodo com relação às falas do cunhado dirigidas a ela passa a crescer e é perceptível por suas tentativas de mudar de assunto, ou ainda sua irritação. Outro exemplo pode ser os diálogos entre os adolescentes. Os interesses que se alternam de Yanina para Nadia são expressos em suas falas. De início o que Gustavo diz dá a Yanina a impressão do interesse por ela, mas após beijarem-se a interpretação das falas de Gustavo se alteram e passam a demarcar o interesse por sua amiga, Nadia. Já o diálogo entre Nadia e Yanina no quarto do pequeno hotel demonstra que cada uma entende o que a outra diz de acordo com os seus interesses e quando Yanina se dá conta de que perderá o possível romance com o primo, encerra a conversa.

O contexto da fala, o espaço da comunicação, permite esta diferenciação de modos de entendimento e, de certa forma, também o que Dolar chama de ética da voz, uma vez que a partir da forma como se recebe esta fala ela irá afetar o receptor e o que ele fará a partir de então com o que recebeu. Com isso, podemos apreender que a voz, ao não pertencer a nenhum dos sujeitos, mas ao mesmo tempo pertencer a ambos no que tange ao som e à mensagem emitidos e recebidos, é elemento profundamente alterado e alterador dos sujeitos envolvidos, e, portanto, de suas subjetividades. Ao mesmo tempo em que ao dizer o personagem está construindo a si mesmo, ao ouvir e interpretar algo também está, uma vez que o recebido irá afetar suas ações posteriores. A voz, neste sentido tem duplo poder de construção, ao ser emitida e recebida. Portanto, ao acessar o outro não é apenas seu conteúdo que terá significado, mas todos os demais elementos tratados aqui que compõe esta parte fundamental da subjetividade - que é a voz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A última cena do filme inicia com uma panorâmica de uma bonita paisagem, com bastante mata e um rio ao fundo. O movimento para quando a câmera encontra a estrada por onde o trailer, no canto direito do quadro, manobra e vai embora, até sumir. No plano seguinte, dona Emilia e outra senhora conversam, de costas, olhando a estrada. Enquadradas da cintura para cima, elas começam a caminhar para o lado direito e a câmera as acompanha. Seguido a isso, um plano revela parte de uma cozinha, em uma casa simples, onde as duas senhoras, no centro do quadro e em primeiro plano, conversam sobre estar ali e a comida que irão fazer. Pela porta aberta ao fundo, vemos uma moça varrendo, do lado de fora. Os dois últimos planos mostram Emilia de perfil sentada, olhando a paisagem e tomando seu mate. No segundo e mais longo plano, a câmera se aproxima do rosto da senhora e a vemos respirando, suspirando, olhando em volta e pensando. Após um tempo, apenas com o som dos pássaros ao fundo e a respiração da senhora, retorna a primeira música do filme “Guitarra Mia” de Carlos Gardel, interpretada na harmônica por Hugo Diaz - mais uma vez o tango, que acompanha os momentos solitários da protagonista. Após mais alguns segundos deste plano próximo do rosto, depois que toma um pouco do mate a senhora mais uma vez suspira, a tela fica preta e a música segue.

Tal sequência retoma o início do filme, analisado no primeiro capítulo deste trabalho. Mais uma vez dona Emilia está sozinha, apenas com seus pensamentos, mas agora em outro lugar. Depois de toda a viagem e ficando em sua terra natal, a senhora, que ansiava por uma reunião familiar, segue sozinha, talvez retomando em sua cabeça os acontecimentos desagradáveis do dia anterior. Mais uma vez, assim como na sequência inicial, temos apenas os pássaros de fundo e a respiração da senhora, única expressão da sua voz, que são substituídos aos poucos pelo som da harmônica. Início e final se encontram pela solidão da senhora e os sons que a acompanham.

Por estes sons iniciamos esta pesquisa. Na expressão de um som vocal que não diz, ou que quando diz não possui um destinatário certo. Uma comunicação entrecortada, sem receptor, mas que chega ao espectador, capaz de perceber ali um pouco daquela personagem, seu hábito de falar sem necessariamente dizer. Tal prática nos deu a possibilidade de pensar a voz fora de uma centralidade de entendimento, de conteúdo, mesmo que desde o início do som no cinema o verbocentrismo tenha dominado. Esse uso,

de uma voz que ouvimos, mas que pouco significa, impulsionou nossa investigação sobre as variações, ou como chamamos, as flutuações que uma voz pode ter no cinema. Enquanto palavra, nos interessou aquela voz que não se enquadra exatamente em nenhuma das classificações, propostas por Chion (1993) - ficando entre as formas das palavras texto palavra e emanção.

Se seu foco não é necessariamente a semântica do que é dito, esta voz nos abre espaço para pensar em suas outras características, como sua materialidade, a porção física deste som e de quem o emite e a relação que esta voz estabelece com as imagens. A descentralização do conteúdo da fala é associada a planos que não focam o personagem que diz, mas mostram seu entorno, seu contexto, como no aniversário de Emilia, ou no plano da boca do pequeno Matías. Este plano, ainda, nos leva ao físico dessa voz, ao som do aparelho que revela quem fala e o que dificulta a clara expressão da voz. O físico e material da voz, por sua vez, aparecem nas entonações, como as dos primos; nos sotaques dos personagens de diferentes localidades; na variação de timbres; e nos momentos de impossibilidade física da fala, como a dor de Claudia antes e após a operação dos dentes.

O foco na porção física da voz nos levou, no segundo capítulo, a pensar nas diferentes formas de oralidade e na performance, proposta por Zumthor (2007) como o momento de relação entre quem realiza e quem assiste a performance num mesmo espaço e tempo. No cinema, este espaço-tempo é alterado, mas de certa forma a performance se mantém como tal, sendo a atuação dos atores e a manifestação dos personagens uma ação performática própria do cinema. Tal atuação, em nosso caso, também passa por flutuações, a partir do momento em que os regimes dramático e épico se misturam por meio da voz de Emilia, que atua e narra ao mesmo tempo, em diferentes instâncias. Por meio desta nova flutuação da voz, que passeia entre as imagens, os lugares do som e os recursos narrativos, abre-se espaço para interpretações a respeito dos personagens, de suas relações, das informações da narrativa, sempre permeado pela voz mágica da senhora.

Neste momento, a voz, além de flutuar pelas instâncias e recursos narrativos, significa semanticamente. O que ela diz – a história da estância de Mojón – possui ligação, de forma metafórica, com os acontecimentos passados dos personagens ali presentes, que irão culminar no futuro desentendimento familiar. A fala aqui, dotada de significado, realiza o que Dolar (2007) chama de converter palavras em ações, enfatizando sua potencialidade de ritual. Uma vez que é dito, o conteúdo está no mundo e pode transformar-se em ato, o que acontece com os personagens no decorrer do filme.

Sendo esta voz uma ferramenta do narrador do filme – onisciente e oculto - passamos por mais algumas destas ferramentas que colocam o espectador dentro da história. A narração do conto de Emilia faz com que quem assiste se transporte para dentro do trailer e ouça a história juntamente com os demais personagens. Vimos, no entanto, que esta transposição ocorre desde o início da viagem, com planos que parecem ter um ponto de vista específico, mas que não coincide com o de nenhum dos personagens presentes; com o uso de espelhos que ampliam e nos inserem no veículo; e ainda, o uso recorrente de vozes fora de quadro, criando uma atmosfera de pertencimento em cada uma das ações.

A noção de pertencimento do espectador àquele contexto é ainda construída no capítulo seguinte, com o uso das músicas e ritmos próprios da cultura argentina que criam uma relação de identidade entre filme e espectador. A trilha de compilação, como proposta por Smith (1998), em cinematografias não dominantes agrega um valor cultural à narrativa. Tal valor aparece nos tangos que acompanham dona Emilia em seus momentos sozinha, o *chamamé* das cidades do interior e do casamento, e os rocks urbanos ouvidos no rádio.

A música, nestes momentos, traz consigo suas potencialidades narrativas e discursivas, seja enfatizando as flutuações da voz de Emilia em sua narração, seja reforçando os recursos do gênero *road movie*, ou ainda acrescentando dados regionais às cenas externas. Em muitos destes momentos, mais uma vez, mas agora com a música, percebemos flutuações entre as categorias estabelecidas de diegético e não-diegético.

Na posição de não-diegética, temos mais uma música que varia em suas possibilidades de entendimento. A canção tema exerce seu papel de comentar a narrativa e os desejos ou anseios dos personagens, mas chamando a atenção para o fato de ser uma voz que não pertence a ninguém, uma voz de fora, que diz, de forma geral, mais do que as próprias vozes que acompanhamos. Esta voz, que possui destaque no campo sonoro, nos conta o que acontecerá ali – a viagem de uma família com problemas entre si. A letra, que diz sobre os personagens, é mais uma forma presente no filme para construí-los, assim como suas próprias falas que muitas vezes nos dão indícios de suas personalidades em vez de informações para o avanço causal da narrativa.

Estes dados da construção dos personagens são levantados no quarto e último capítulo. O assunto recorrente sobre dinheiro e o cuidado familiar de Oscar, a falta de interesse de Ernesto, a proximidade de Marta com a mãe que se contrapõe ao distanciamento de Claudia, os desejos dos adolescentes, entre outros, são elementos que

nos são mostrados aos poucos, mas que formam a totalidade de cada uma das pessoas ali presentes.

As informações que juntamos a respeito dos personagens, por meio de suas falas, do conto de Emilia, da música e demais elementos, como os imagéticos, terão seu ponto de encontro na sequência da briga. Ernesto segue investindo em Marta, que se incomoda. Oscar mais uma vez percebe a situação e neste momento intervém. A briga entre os genros de dona Emilia, coloca para fora o que acompanhamos durante todo o filme e põe fim à possibilidade de uma boa relação entre os familiares. Toda a situação, como vimos, é construída pelo uso das vozes de forma pouco convencional. As variações de planos sonoros, as vozes fora de quadro, a omissão do ocorrido por meio da fala, as vozes que se destacam são todos elementos que elaboram uma sequência rica e repleta de flutuações. Por meio desta sequência pudemos exemplificar de forma mais detalhada como a voz flutua em conteúdo, em destaque sonoro e em posição.

Por fim, ao perceber que a voz flutua em sua emissão, abordamos como ela pode flutuar também em sua recepção entre os personagens. A percepção de Matías mais uma vez nos serviu de exemplo de como em uma mesma situação a audição e subjetividade de cada personagem altera sua participação na ação, ou seja, como as vozes também flutuam na forma como cada personagem a percebe.

De maneira geral, em um primeiro momento, podemos entender que a voz, por ser um elemento próprio de cada pessoa, está intimamente ligada à subjetividade, e como tal, em um filme, é elemento fundamental na construção dos personagens. Em uma forma mais convencional esta voz nos daria informações para o avanço causal da narrativa ou ainda sobre os personagens de forma mais direta, um personagem falando do outro ou sobre si, por exemplo. Aqui, no entanto, percebemos um outro uso. Não que a voz em *Família Rodante* negue esta lógica. Em vários momentos, as falas dos personagens nos dão dados sobre o contexto ou sobre alguma ação, como quando Emilia anuncia a viagem ou quando comenta com Claudia a situação de Paola com o namorado. Entretanto, em boa parte do filme, ela serve a outros objetivos, numa construção indireta dos personagens, que dá indícios de comportamento e não informações. Esta forma de contar nos coloca em uma posição de pensar o uso da voz para além das categorias preestabelecidas nos estudos de cinema e de som, retomando as questões propostas no início do trabalho.

Como pudemos perceber ao longo do estudo, as categorias são muitas. Seja em relação à imagem (*in, off, over*), à diegese (música diegética e não diegética), ao desenvolvimento linguístico (expressões pré-linguísticas), à escolha das músicas (trilha original e trilha de compilação), à forma da palavra (texto, teatro – e dentro desta, emanação, proliferação, etc.) e tantas outras. É neste contexto que inserimos uma nova categoria, a fala flutuante, não na intenção de seguir dividindo e enquadrando cada uma das características do som em alguma caixa, mas com a finalidade justamente de flexibilizar, relativizar e transitar entre elas.

Encontramos durante as análises diversos momentos em que os sons e vozes que focalizamos se enquadram muito bem em muitas das categorias citadas. Nos atemos a explica-las e exemplifica-las, uma vez que são importantes tanto como dados teóricos quanto como formas de nos aprofundarmos na elaboração e possíveis entendimentos do filme. Encontramos também, no entanto, outros – e não poucos – momentos em que estas categorias não se fazem suficientes, em que a feitura do filme rompe com elas e este romper tem tamanha importância estética e narrativa. A possibilidade de flutuar entre as categorias, dá ao som, e em nosso caso de análise, à voz, a oportunidade de significar de outras formas, de ter uma liberdade que talvez não tivesse ao se enquadrar exatamente em uma ou outra categoria.

Nosso objetivo, ao propor pensar na fala como algo que flutua, que não é estático, é focar na multiplicidade de usos do som no cinema. Ao escolher *Familia Rodante* pudemos levantar exemplos e momentos ricos para tal, mas tendo em mente que tais proposições não se limitam a este filme. A voz, como vimos, está presente de diversas formas desde o início do cinema sonoro e desde lá a experimentação e proposição de novas formas segue em curso, embora a escolha pelo predomínio da inteligibilidade nos anos 30 teve suas consequências no transcorrer da história do cinema e em seu desenvolvimento. O que pretendemos aqui foi, de forma inicial, levantar e dar destaque ao uso da voz como um elemento rico para a construção da narrativa, para além da palavra. A palavra segue importante, mas não é apenas a semântica que significa, a voz também possui seus elementos significantes, seja em sua materialidade, em sua relação com a imagem, com a música, com os personagens que falam e que ouvem, com a dinâmica da narrativa, ou ainda com todas elas em relação. Portanto, parafraseando Eduardo Galeano, “quando nasce da necessidade de se dizer, a voz humana não encontra quem a detenha”, nem mesmo o cinema.

BIBLIOGRAFIA

- ABEL, Richard; ALTMAN, Rick (ed.). **The sounds of early cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- AGUILAR, Gonzalo. **Otros Mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino**. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.
- ALTMAN, Rick. *Sound Space*. In: **Sound Theory, Sound Practice**. New York: AFI Film Readers, 1992. P. 46-64
- _____. **Film/Genre**. London: BFI, 2012.
- ALVEZ, Bernardo Marquez. **Os estudos do som no cinema: evolução quantitativa, tendências temáticas e o perfil da pesquisa brasileira contemporânea sobre o som cinematográfico**. São Paulo: USP, 2013. 180 p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- AMATRIAIN, Ignacio. **Una década de nuevo cine argentino (1995-2005): industria, crítica, formación, estéticas**. Buenos Aires: Fundación Centro de integración, Comunicación, Cultura y Sociedad – CICCUS, 2009.
- AUTRAN, Arthur; GATTI, André. *As políticas cinematográficas na Argentina: entrevista com Octavio Getino*. **Imagofagia**. Buenos Aires, n 5, 2012. Acesso em 14/04/2016. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/205/179>
- BARTHES, Roland. *El “grano” de la voz*. In: **Obvio obtuso - imágenes, gestos, voces**. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica SA, 1986. p 262-271.
- BAZIN, André. *A evolução da linguagem cinematográfica*. In: **O Cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 66-81.
- BLEJMAN, Mariano. *“Con la abuela por las rutas argentinas”*. **Página/12**. Buenos Aires, 10 dez. 2003a. Acesso em 11/02/2016. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/espectaculos/62909320031210.html>.
- _____. *“Mis películas no están en el papel”*. **Página/12**. Buenos Aires, 10 dez. 2003b. Acesso em 11/02/2016. Disponível em:

<http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/espectaculos/subnotas/290931042220031210.html>

BORDWELL, David. *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos*. In: RAMOS, Fernão (org). **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo: Senac, 2005, vol II. p.227-301.

_____. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas: Papirus, 2008.

BUCKLAND, Warren. *Acusmatic voice and metaleptic narration in 'Inland Empire'*. In: VERSALLIS, Carol; HERZOG, AMY; RICHARDSON, John (ed). **The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media**. New York: Oxford University Press, 2013. p. 236-249.

BUGALLO, Rubén Pérez. *Corrientes Musicales de Corrientes, Argentina*. **Revista Latinoamericana**. University of Texas Press. v.13, n. 1, 1992, p. 56-113.

CARRASCO, Claudiney R. **Trilha Musical: Música e Articulação Fílmica**. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Cinema, Rádio e TV, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

CHION, Michel. **La Audiovisión**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica SA, 1993.

_____. **Audio-vision**. New York: Columbia University Press, 1994. Trad.: Claudia Gorbman

_____. **La voz en el cine**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.

COSTA, Fernando Morais da. *Silêncios e vozes no cinema: Tabu e Stereo*. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 14, n. 41, 2014. p 140-155.

COUSELO, J. M. (Org). **Historia del cine argentino**. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1992.

DOANE, Mary Ann. *A voz no cinema: A articulação de corpo e espaço*. In: XAVIER, Ismail. **A Experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro. Edições Graal: Embrafilme, 1983.

DOLAR, Mladen. **A voice and nothing more**. London: The MIT Press, 2006.

_____. **Una voz y nada más**. Buenos Aires: Manantial, 2007.

- EISENSTEIN, Sergei. *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro*. In: **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. p. 225-227.
- FAMILIA RODANTE** (Familia Rodante), de Pablo Trapero, Argentina/Brasil/França/Alemanha/Reino Unido, 2004. DVD (99 min).
- GAUDREAUULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies: narrative film music**. London: BFI Publishing, 1987.
- HORTON, Justin. *The unheard voice in the sound film*. **Cinema Journal**. University of Texas Press. v. 52, n 4, 2013. p 3-24. Acessado em 19/02/2016 <http://muse.jhu.edu/journals/cj/summary/v052/52.4.horton.html>
- IHDE, Don. **Listening and Voice - Phenomenologies of sound**. Albany: State University of New York Press, 2007.
- KASSABIAN, Anahid. **Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music**. New York: Routledge, 2001.
- MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. **Som-imagem no cinema: a experiência alemã de Fritz Lang**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MARANGUELLO, Cesar. **Breve historia del cine argentino**. Barcelona: Alertes S. A. de editores, 2005.
- MIRANDA, Suzana Reck. *O Legado de Gorbman e seus críticos para os Estudos da Música no Cinema*. **Revista Contracampo**, n. 23, 2011. p 160-170.
- _____. *A ressonância do modelo analítico de Philip Tagg para os Estudos da Música no Cinema*. **Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, n. 6, 2014. p. 1-19.
- MONTEAGUDO, Luciano. “Una abuela entre fierros y pañales”. **Pagina/12**. Buenos Aires, 30 set. 2004. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/espectaculos/subnotas/416891430820040930.html>. Acesso em 11/02/2016.

- MURCH, Walter. *Esticando o Som para ajudar a Mente a Ver*. Trad.: Emery, Osvaldo. Publicado originalmente no **The New York Times**, 1 out. 2000.
- PAIVA, Samuel. *Gêneses do road movie*. **Revista Significação**, nº 36, 2011, p. 35-53.
- _____. *Linhas de coerência discursiva em filmes de estrada no Brasil*. **RUA - Revista Universitária do Audiovisual**. Maio, 2014.
- QUINLIVAN, Davina. **The place of breath in cinema**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
- ROSENFELD, Anatol. “*Gêneros e traços estilísticos*”; “*Os gêneros épico e lírico e seus traços estilísticos fundamentais*”; “*O gênero dramático e seus traços estilísticos fundamentais*”. In: **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 15-26.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.
- SHINGLER, Martin. *Fasten your seatbelts and prick up your ears: the dramatic human voice in film*. **Scope: An Online Journal of Film Studies**. Nº 5, 2006.
- SMITH, Jeff. **The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music**. New York: Columbia University Press, 1998.
- SOUZA, Carlos Roberto, de. *Propedêutica*. In: **Catálogo da V Jornada Brasileira de Cinema Silencioso**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2011. p. 8-9.
- TAÑO, Debora; COSTA, Flávia Cesarino. *História Argentina Recente em Nueve Reinas: Análise da Presença Histórica no Filme de Ficção*. **Anais do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**. Uberlândia: Intercom, 2015. Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2015/resumos/R48-1005-1.pdf>
- TAYLOR, Jessica. “*Speaking Shadows*”: *A history of the voice in the transition from silent to sound film in the United States*. **Journal of Linguistic Anthropology**, American Anthropological Association. Vol. 19, Issue 1, p. 1–20, 2009.
- VERARDI, Malena. *Representaciones familiares en el Nuevo Cine Argentino. IV Jornada de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germano, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2007. http://webiigg.socials.uba.ar/iigg/jovenes_investigadores/4jornadasjovenes/EJES/Ej

e%204%20Objetos%20culturales%20Arte%20Estetica/Ponencias%20eje%204/VER
ARDI%20MALENA.pdf

_____. “Viaje al interior de la estructura familiar en *Familia Rodante*”. In: **Nuevo cine argentino (1998 - 2008): formas de una época**. Buenos Aires: UBA, 2010. Tese (Doutorado) Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2010. p. 201-211.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

APÊNDICES

A) Conversa com Martín Grignaschi (transcrição)

Martin: O filme é um filme complexo para filmar, porque é uma história em um *road movie*, é uma história que se filma ao longo da estrada, em viagem, em uma viagem quase linear desde Buenos Aires até Misiones, até a fronteira com o Brasil. E a complexidade do filme é que além da complexidade que tem para filmar nessas condições de estrada, de caminhonetes, são muitos personagens e isso requer uma certa complexidade para captar som direto. O filme foi rodado e gravado com multicanal, e quanto não tínhamos os gravadores digitais de disco rígido (HD), ou seja, era uma transição de técnica e não tínhamos nesse momento como tenho hoje em dia pra gravar um disco rígido como o Sound Devices de oito canais, ou doze canais. Nesse momento era uma transição do DAT, que era de dois canais, para uma gravação multipista que no entanto não estava no mercado como algo possível e utilizamos um multipista gravador de Tascam de fita, DA88. Nós compramos para esse filme essa máquina e adaptamos essa máquina para poder utilizá-la no som direto. Esse equipamento não é para uso de som direto nativo, não é um equipamento portátil para rodar, então adaptamos às condições de rodagem para poder ter oito canais diferenciados para cada um dos personagens. Poder utilizar sistemas sem fio para cada personagem e também a possibilidade de dois booms... Bom, foi um desafio porque era algo complexo para fazer. Ao mesmo tempo utilizamos de gravadores DAT de dois canais para ter também cobertura e backup de captação. É um filme que tem cenas em cima de cavalos, com personagens na água, situações muito portáteis, então também utilizamos o DAT. Foi filmado com uma câmera pequena, uma Atom mínima, que era uma câmera muito pequena que permitia muita liberdade de movimentos, de ação. Um filme muito completo de rodar e muito difícil também para a direção, não? E uma das propostas para gravar o som foi tratar de ter, por um lado, a possibilidade que os personagens fiquem em *tracks* separadas e o estilo de atuação é muito improvisado, no sentido de que os atores podem ter variações em cada cena, podem ter cenas onde temos oito personagens, cinco personagens discutindo, interagindo... é uma rodagem que necessita muita atenção e muita experiência para poder compreender que o que vão fazer os atores e o que vai fazer o diretor em cada momento. A equipe de som direto era formado por um técnico de som (*sonidista*) e dois microfonistas. Acredito que isso é um resumo básico.

Debora: Nas cenas com muitos personagens, então, vocês gravaram de uma vez, em canais diferentes?

M: Sim, tem cenas que falam todos ao mesmo tempo e, sim, estão gravados multipistas com vários lapelas e dois booms também.

D: Nada foi gravado depois?

M: Não, não. Também. Vou dizer que foi quase praticamente, o diretor, Pablo Trapero, me pediu para construir quase uma história paralela com vozes em *off*. Tem uma gravação constante de vozes em *off* de todos os personagens inventados depois, em pós-produção, como um roteiro paralelo de vozes para que o filme tomasse mais dimensão. E isso foi também uma reconstrução de uma quantidade de vozes que se adicionaram na pós-produção. Que não tem a ver só com o sinc., mas sim com o fora de campo.

D: A ideia era criar a atmosfera dali, certo?

M: Sim, uma atmosfera e uma sensação de movimento dos personagens, de que a ação se passa na imagem, mas também os atores se movem e tem participação fora da imagem também.

D: Teve mais alguma orientação, algo mais sobre as vozes especificamente, que foi pensado, criado ou algo que o diretor passou com relação às vozes e aos personagens em si?

M: Basicamente, bom, por um lado foi essa construção de vozes extra som direto, que foi muito importante, e a outra tem a ver também com o uso de certas reverberações e certos *delays* que foram utilizados nos exteriores. O filme tem muito exterior e também tem alguns interiores que são muito particulares como a casinha rodante, a van, onde viajam; o banheiro da van... e os interiores como os museus. E isso necessitava também de um trabalho de reverberação. Isso foi também um assunto que foi muito cuidado.

D: Numa palestra do Pablo Trapero, ele disse que na construção do roteiro, os diálogos são mais sobre os personagens do que sobre o que está acontecendo. Você tem alguma observação sobre isso, sobre como isso para a gravação fez alguma diferença?

M: Acho que não. O técnico de som está muito concentrado em fazer na cena a captação da melhor maneira, de uma maneira técnica. Mas, ao mesmo tempo, pode estar atento em gravar coisas adicionais aos diálogos e também, que é algo muito importante são os ambientes e efeitos que precisariam para o filme e que foi muito importante gravar. Mas é verdade que os diálogos do filme são situações dos personagens, sinto isso também. O pai com o filho, o filho com a mãe são situações de personagens e diálogos dessas situações.

D: Sobre as músicas, você participou da escolha das músicas, como foi?

M: Sobre as músicas, foram marcadas na edição de imagem pelo Pablo. Pablo é alguém que gosta de fazer a busca musical. Com um autor que tocava harmônica, pedidos algumas músicas ao León Gieco. León gravou as músicas e nesse sentido eu participei na coordenação, no aspecto técnico para receber o material e também editamos um pouco essas músicas em pós-produção. Mas o Pablo é alguém que gosta de buscar autores que já

tem temas gravados ou então, eventualmente, solicita que gravem algumas músicas. Mas Pablo gosta de trabalhar na edição já com algumas músicas.

D: As músicas do León são originais para o filme?

M: Acho que sim. Eu lembro de ter gravado algumas coisas com León no estúdio.

D: Procurei as músicas pela internet e encontrei quase todas, menos as de um compositor que o sobrenome é Sosa. As músicas dele já existiam, eram pro filme, como foi?

M: As músicas dele já existiam. As primeiras músicas que são de harmônica, é uma seleção que o Pablo fez com o editor.

D: Na viagem, de Buenos Aires a Misiones, tem alguns personagens da região, que não são os personagens da família. Eles são locais, são personagens? Minha pergunta é por conta dos sotaques de cada região, se tem uma diferenciação forte, se pra Argentina isso faz alguma diferença.

M: Na Argentina cada região tem uma diferença muito marcada, muito forte. No filme em alguns momentos você percebe alguma coisa, mas principalmente o filme, os diálogos são sempre os da família. Só em alguns momentos tem o som de outra região, mas quando falam de outras pessoas, sim, esse som diferente é perceptível, mas sutil. Me lembro de quando ele vai ao mecânico arrumar o motor, disso, dos policiais. Há uma possibilidade de identificar a região.

D: Isso foi uma preocupação, essa diferenciação dos sotaques?

M: Pablo gosta muito de ter, ou gostava numa época, de ter personagens reais, por assim dizer, do lugar, então acho que essas pessoas, esses atores são dos lugares, são selecionados, então acho que sim, tem uma intenção.

B) Decupagem das principais seqüências analisadas

Seqüência 1 – Abertura e Final

IMAGEM	SOM
Abertura - 00:00:08 - 00:03:28 (3min20s)	
Plano #1 – 00:00:08 – 00:00:13 (5s)	
Letreiro: “a mi família rodante.”	Ruído grave; grilo/cigarra
Plano #2 – 00:00:13 – 00:00:16 (3s)	
Black	Ruído grave; grilo/cigarra; som metálico (portão); latidos
Plano #3 – 00:00:16 – 00:00:19 (3s)	
Letreiro: “BUENA ONDA FILMS presenta”	Ruído grave; grilo/cigarra; latidos
Plano #4 – 00:00:19 - 00:00:21 (2s)	
Black	Ruído grave; grilo/cigarra; latidos (mais forte)
Plano #5 - 00:00:21 - 00:00:14 (3s)	
Letreiro: “Una producción de MATANZA CINE”	Ruído grave; grilo/cigarra; latidos; respiração de mulher (primeiro “plano”)
Plano #6 - 00:00:24 - 00:00:29 (5s)	
Back	Ruído grave; grilo/cigarra; latidos; carro aproximando e começando a frear
Plano #7 - 00:00:29 - 00:00:33 (4s)	
Primeiro plano do rosto de D. Emília à direita do quadro; fundo restante desfocado.	Ruído grave; Grilo/cigarra ficam mais ao fundo, mais baixos; fim do som do freio (talvez um caminhão); respiração de D. Emília
Plano #8 - 00:00:33 - 00:00:40 (6s)	
Plano detalhe da mão de D. Emília mexendo numa caixa com fotos antigas.	Ruído grave; motor; respiração; movimentação das fotos
Plano #9 - 00:00:40 - 00:00:52 (8s)	
Igual plano #7 – D. Emília passa a mão pelo rosto; se inclina para frente (câmera acompanha o movimento para reenquadrá-la); se inclina novamente para trás até sair de quadro. – Fusão para plano #10	Ruído grave; carro passando; respiração; som da mão no rosto; suspiro quando sai de quadro.
Plano #10 - 00:00:52 - 00:01:03 (11s)	
Plano médio de D. Emília sentada em uma cama, de costas, no meio do quadro. À direita travesseiros e uma luminária; na frente dela, ao fundo, uma janela com cortina. Apaga a luz e permanece sentada, no escuro, com uma leve luz vinda da janela.	Ruído grave; respiração. Quando apaga a luminária entra música #1 (“Guitarra, guitarra mía” – Carlos Gardel – int. Hugo Díaz)
Plano #11 - 00:01:03 – 00:01:08 (5s)	
Black	Música #1
Plano #12 – 00:01:08 – 00:01:13 (5s)	
Letreiro: “FAMILIA RODANTE”	Música #1
Plano #13 – 00:01:13 – 00:01:17 (4s)	
Black	Música #1
Plano #14 – 00:01:17 – 00:01:32 (15s)	
Plano inicia desfocado; foco vai se alterando até mostrar um plano bem próximo da cara de	Música #1 vai diminuindo e entram pios de passarinhos.

um passarinho.	
Plano #15 – 00:01:32 – 00:01:35 (2s)	
Plano detalhe do poleiro da gaiola e as patas do passarinho entrando e saindo de quadro enquanto ele se mexe.	Música #1; pios de passarinho; batidas de asas.
Plano #16 – 00:01:35 – 00:01:44 (9s)	
Plano detalhe fixo do passarinho se debatendo na gaiola. Começa em sua cara e permanece estático, podendo ser visto o movimento do passarinho.	Música #1; pios de passarinho; batidas de asas; batidas no metal da gaiola.
Plano #17 – 00:01:44 – 00:01:52 (8s)	
Plano conjunto fixo. Quintal de D. Emília com janela ao fundo, flores e gaiolas nas paredes. Ela entra em quadro, mexe com os gatos, que andam pelo lugar.	Diferentes pios de passarinhos, passos, miados. D. Emília: “Vamos a dar de comer a mis gatitos. Bueno... Uh, vení, vení. ¿Y él Morgan, dónde anda? ¿Mimi dónde anda?”.
Plano #18 – 00:01:52 – 00:02:04 (12s)	
Plano médio fixo por trás de uma janela. Três gatos estão no parapeito, enquanto D. Emília os alimenta.	Ruídos da mão na comida dos gatos; pios de passarinhos; vaso quebrando no chão; batida do gato em algo depois do pulo. D. Emília: “¿Y tú cómo estás? Toma. ¿No tiene ganas de comer? ¡Michi! ¿Cómo? ¡Me tiraste la maceta! Michi, veni. ¡Morgan! Tomá, tomá.”
Plano #19 – 00:02:04 – 00:02:22 (18s)	
Plano conjunto fixo. D. Emília no galinheiro, pegando ovos.	Pios de galinha e gansos. Ruídos de patas, pés e folhas. D. Emília faz sons com a boca para tocas as galinhas. Ao fundo um ruído constante de algo batente, talvez madeira.
Plano #20 – 00:02:22 – 00:02:28 (6s)	
Plano detalhe fixo de uma galinha pegando uma folha e olhando pro lado.	Pios de galinha; água caindo (mangueira). (Em off) D. Emília: “¡Tota! ¡Tota!” Tota: “Sí, Emilia” D. Emília: “Si me podés traer...”
Plano #21 – 00:02:28 – 00:02:49 (21s)	
Plano conjunto fixo. Dona Emília rega a plantação. Gansos (ou patos?) e galinhas andam pelo lugar. D. Emília conversa com sua vizinha (que não aparece), pedindo-lhe um favor, mas não dá muita atenção para as respostas da outra mulher.	Pios de galinhas e gansos. Água caindo nas plantas. D. Emília: “... de la confitería alguna torta, algo dulce, algo rico, porque, mira, yo no pude salir esta mañana.” Tota (em off): “Bueno” D. Emília: “Así que por favor te pido si vos podes hacerme la gauchada te lo agradezco” Tota (em off, por cima da fala anterior): “¿Alguna torta, algún pan? ¿Querés que pase por lo de Ana?” D. Emília: “Después te abono lo que gastaste” Tota (em off): “Bueno, bueno”.
Plano #22 – 00:02:49 – 00:02:59 (10s)	

<p>Plano próximo de mãos com copos brindando. A câmara acompanha uma das mãos, em movimento para a direita, até que o rosto da senhora aparece em quadro quando ela se senta. O foco muda para o cachorro que está ao seu lado, um pouco mais à frente. É possível perceber que a senhora diz “ya está...”, mas não se escuta exatamente.</p>	<p>Batidas dos copos nos brindes. Copos parando na mesa, cadeiras que arrastam, movimentação. Um trem passa ao fundo. Pássaros.</p> <p>D. Emília (em off): “Gracias chicas por haver venido”</p> <p>Burburinho – não se identifica fala específica; parece fim de falas.</p> <p>Alguma senhora (em off): “Me alegro mucho de que estamos juntas en este cumpleaños” Alguma senhora (em off, no meio da fala anterior): “Sí” Alguma senhora (em off): “Se agradece, se agradece”</p> <p>D. Emília (em off): “ ¡Ah, bueno! Los regalos. ¡Ui, todo completo!”</p> <p>Rosnado do cachorro.</p>
<p>Plano #23 – 00:02:59 – 00:03:10 (11s)</p>	
<p>Plano próximo das mãos de Emília que rasga a embalagem do presente. À esquerda, parte do rosto de uma senhora, que fala algo. Câmera sobe até o rosto de Emília e ao seu lado está outra senhora. Enquanto sobe, à direita, uma senhora beija o rosto de d. Emília. Emília tira um frasco de perfume da embalagem, olha para ele e comemoram.</p>	<p>Muitas vozes intercaladas. Latidos. Batidas metálicas no ritmo das palmas.</p> <p>Alguma senhora (em off): “... que trae suerte, ¿no?” Senhora em quadro: “...hay que romperlo” (em meio a muitas outras vozes e em volume baixo) D. Emília: “Bueno, vamos a romperlo”</p> <p>Beijo, papel rasgando. Mais algumas vozes soltas.</p> <p>Alguma senhora (em off): “Feliz cumpleaños...” (continua falando, mas não se entende) Alguma senhora (em off): “Ah, qué hermosa” D. Emília (olhando o presente): “ummm” Várias vozes: “Uau” “¡Que lindo!” “Que bueno” e outros sons vocais.</p>
<p>Plano #24 – 00:03:10 – 00:03:23 (13s)</p>	
<p>Plano próximo de mãos. No meio do quadro estão as de Emília e há outras em primeiro plano e a sua esquerda. Assim como o plano anterior a câmara sobe até o rosto de Emília (enquadramento bem próximo do final do plano #23). As senhoras cantam parabéns. Vê-se apenas</p>	<p>Cacarejo de galinhas, pio de pássaros, latidos. Enquanto cantam há algumas falas entrecortadas, mais baixas.</p> <p>Coro: “que los cumpla feliz, que los cumpla feliz, que los cumpla Emília, que los cumpla feliz”</p>

<p>os rostos de Emília e da senhora que está a sua esquerda e parte de um cabelo em primeiro plano, desfocado.</p> <p>Ao final da música, Emília manda beijo para as amigas e se inclina para frente. A câmara acompanha o movimento, para baixo e direita, seguindo até o rosto de outra senhora.</p>	<p>Senhora em quadro (à direita): “(algo que não se entende) ... siempre”</p> <p>Beijo.</p> <p>D. Emília: “Las quiero, las quiero mucho.”</p> <p>Palmas e expressões vocais.</p>
<p>Plano #25 – 00:03:23 – 00:03:28 (5s)</p>	
<p>Plano conjunto onde se vê uma mesa com quatro senhoras sentadas, duas à direita, duas à esquerda. Emília está em pé, na cabeceira da mesa, de frente para a câmara. Há em primeiro plano uma porta ou janela que dá a moldura do quadro, e uma cadeira vazia na outra ponta da mesa, oposta a Emília.</p> <p>As senhoras comemoram e batem palmas. A que está próxima de Emília, à direita, se levanta e lhe dá um beijo, seguida pela da esquerda.</p>	<p>Palmas, gritos de comemoração, ovações. Cadeira arrastando. Beijo.</p> <p>D. Emília: “¡Gracias!”</p>
<p style="text-align: center;">Final - 1:30:35 - 1:32:32 (1min57s)</p>	
<p>Plano #1 – 1:30:35 – 1:31:00 (25s)</p>	
<p>Plano geral em travelling da esquerda para a direita. Paisagem de mata com rio ao fundo. A câmara segue em travelling até encontrar a casa e a estrada onde está o trailer e para. O trailer parte.</p>	<p>Música #4 (final da cena anterior). Pássaros e outros sons de insetos. Do lado direito, som do carro até sair de quadro.</p>
<p>Plano #2 – 1:31:00 – 1:31:12 (12s)</p>	
<p>Plano americano de Dona Emília e sua parente (prima?) de costas olhando a paisagem. Quando andam para a direita, conversando, câmara acompanha em travelling.</p>	<p>Música #4.</p> <p>Pássaros e outros sons de insetos. Diálogo baixo – destaque para a música, que vai diminuindo ao fim do plano.</p> <p>Senhora: “Y esse color rojo que vos ves de acá es una entrada a una chacra vecina.”</p> <p>D. Emília: “¡Ah, mirá, vos!”</p>
<p>Plano #3 – 1:31:12 – 1:31:25 (13s)</p>	
<p>Plano médio. Por entre a janela está Dona Emília sentada conversando com a senhora que mexe em coisas na cozinha. Ao fundo, por outra janela, há uma moça varrendo.</p>	<p>Pássaros ao fundo (baixo). Beijo, passos, vassoura, copos.</p> <p>Senhora: “¡Yo te quiero tanto, tanto, tanto!”</p> <p>D. Emília: “Sí, yo también, madre. Como siempre.”</p> <p>Senhora: “Bueno, vos tomá el matecito. Mientras vos tomás, yo guardo estas cositas.”</p> <p>D. Emília: “Bueno, bueno, bueno. Como quieras. Yo te puedo hacer el puchero también.”</p> <p>Senhora: “No, mi amor. Dejá.”</p> <p>Risada de D. Emília.</p>

Plano #4 – 1:31:25 – 1:31:33 (8s)	
Plano médio de D. Emília sentada, de costas, observando a paisagem e tomando mate.	Pássaros, insetos e folhas mexendo. Respiração de D. Emília (baixo).
Plano #5 – 1:31:33 – 1:32:33 (1min)	
Plano próximo do rosto de D. Emília, com a cuia do mate em primeiro plano e árvores desfocadas ao fundo. (Plano contrário ao anterior). Câmera aproxima até enquadrar apenas o rosto (à direita). D. Emília olha ao redor pensativa. Toma o mate, suspira, bate o pé. A câmara faz pequenos movimentos de reenquadramento.	Pássaros, insetos e folhas mexendo. Galo. Respiração de D. Emília (mais alto). Suspiro. Sugada na bomba do mate. Cuia bate na mesa. Suspiro. Batidas de pé. Música #1 Com a música, os sons ambientes ficam um pouco mais baixos, assim como o som de tomar o mate. Suspiro.
Plano #6 – 1:32:33 – 1:32:39 (6s)	
Black	Música #1 (Respiração: pode ser da música)
Créditos parte 1 – 1:32:39 – 1:33:12 (33s)	
Letreiro: “Guión y Dirección PABLO TRAPERO” Black Letreiros: Produtores executivos Produtores Coprodutores Com o apoio de Black	Música #1
Créditos parte 2 – 1:33:12 – 1:33:46 (34s)	
Letreiros estáticos: Graciana Chironi Elenco Direção de fotografia Direção de som Montagem e colaboração de montagem Vestuário Cabelo e Maquiagem Música “Casa Rodante Viking ’58 / Diseño y Realización”	Música León Gieco
Créditos parte 3 – 1:33:46 – 1:35:48 (2min2s)	
Letreiros passando	Música León Gieco

Sequência 2 – Começo da viagem
00:12:52 - 00:15:39 (2min47s)

IMAGEM	SOM
Plano #1 – 00:12:52 – 00:13:30 (38s)	
<p>Plano próximo em leve plongée. Pés e pernas passam andando. Quando os últimos passam, a câmera acompanha e para enquadrando a parte de trás do trailer (lateral) por onde todos vão entrando. Oscar fica fora, ajudando na entrada.</p>	<p>Música Familia Rodante - León Gieco (começa no plano anterior). “Quiero saber si pasan a buscarme si voy allá o espero acá Si ahora voy o ustedes me llaman si vienen ya o van a tardar Sea como sea, pero salgamos ya que la virgen nos protege una vez más...”</p> <p>D. Emília: “Vamos, chicos”. Oscar: “Bueno, vamos, todos arriba, vamos...”</p> <p>Vozes de D. Emília, Oscar, Ernesto e outros. Não se identifica exatamente o que falam, mas são coisas de um ajudar o outro a entrar no trailer. A música é mais alta do que as vozes.</p> <p>Passos, rodinhas de malas, batidas das malas colocadas no carro. Carros e caminhões que passam. Batida da escada sendo encaixada.</p>
Plano #2 – 00:13:30 – 00:13:44 (14s)	
<p>Contra-plongée das luzes da estrada. A câmera se movimenta para trás, abaixando o ângulo até enquadrar a estrada de frente. O trailer entra em quadro, a câmera o acompanha da frente para a lateral, até que saia de quadro novamente.</p>	<p>Música León Gieco (continua). Na mudança de plano a música intensifica. “...Quiero saber si viajan conmigo o todos...”</p> <p>Trailer andando (quando está em quadro).</p>
Plano #3 – 00:13:44 – 00:13:48 (4s)	
<p>Plano médio da frente do trailer na estrada. Câmera se movimenta para trás.</p>	<p>Música León Gieco (continua). “...nos vemos allá...”</p> <p>Trailer andando (intenso)</p>
Plano #4 – 00:13:48 – 00:13:52 (4s)	
<p>Plano médio dentro de um túnel. Carro andando. (Pode ser entendido como uma subjetiva do trailer, mas não necessariamente seja)</p>	<p>Música León Gieco (continua). “...Si hay que alzar a alguien en camino o salimos...”</p> <p>Carros.</p>
Plano #5 – 00:13:52 – 00:13:56 (4s)	
<p>Plano conjunto lateral/frontal. Trailer um pouco mais ao fundo andando pela estrada.</p>	<p>Música León Gieco (continua). “...juntos de un lugar...”</p> <p>Carros.</p>
Plano #6 – 00:13:56 – 00:14:17 (31s)	
<p>Plano fechado dentro do automóvel. OTS de</p>	<p>Música León Gieco (continua). Instrumental,</p>

Marta procurando o caminho no mapa.	<p>mais baixo.</p> <p>Marta: “Traje los mapas viejos y estos nuevos son bárbaros, mirá.” Oscar (off): “¿Está claro todo ahí? No, eso es Misiones.” Marta: “Ah, ¿éste no es?” Oscar (off): “Eso es Misiones. No.” Marta: “¿Y dónde está?” Oscar (off): “Entre Ríos y Corrientes.” Marta: “Bueno, entonces, era el que estaba abriendo, gordo. ¡Mirá! ¿Qué dice ahí? ¡Entre Ríos!” Oscar (off): “¡Bueno, no vi! ¡La puta madre!”</p> <p>Carros, estrada. Mapas sendo manuseados.</p>
Plano #7 – 00:14:17 – 00:14:24 (7s)	
Plano de dentro do automóvel. Do meio do painel vê-se o pedágio à frente. Durante o plano, pan para a esquerda enquadrando lateralmente o rosto de Oscar.	<p>Música León Gieco (continua). Instrumental, mais baixo.</p> <p>Marta(off): “Gordo, no empecés a pelear, que recién salimos.” Oscar: “Me revientan estos tipos. Son una manga de chorros.”</p> <p>Carros, estrada.</p>
Plano #8 – 00:14:24 – 00:14:34 (10s)	
Plano de dentro do automóvel. Parecido com o anterior. Do meio do painel se vê a cabine de pedágio, os olhos de Oscar pelo retrovisor central e sua mão direita no volante. Mão de Marta para o dinheiro para Oscar. Carro da frente sai e avançam o carro.	<p>Música León Gieco (continua). Instrumental, mais baixo.</p> <p>(Diálogo todo em off) Oscar: “¿Cuánto sale esto?” Marta: “No sé.” Oscar: “¿No vez ahí?” Marta: “¿A dónde?” Oscar: “El cartelito.” Marta: “¿Cómo uno y noventa, dice, no?”</p> <p>Carros, estrada. Motor do carro da frente. Arranque do trailer.</p>
Plano #9 – 00:14:34 – 00:14:42 (8s)	
Plano fechado OST de Oscar. Vê-se a parte de trás de sua cabeça e seu perfil, quando se movimenta. (câmera na mão)	<p>Música León Gieco (continua). Instrumental, mais baixo.</p> <p>Oscar: “¿Cuánto es, jefe?” Homem (off): “3,80” Oscar: “¡Como si no fuese nada! Me revienta, ¿qué querés que haga?...”</p> <p>Carros, estrada.</p>
Plano #10 – 00:14:42 – 00:14:44 (2s)	
Igual plano #7. De dentro do carro, do meio do painel vê-se a estrada à frente. Mão de	Música León Gieco (continua). Instrumental, mais baixo.

Oscar mexe no câmbio e carro sai.	Oscar: "...Vas a ver todo lo que vamos a pagar" Carros, estrada.
Plano #11 – 00:14:44 – 00:14:46 (2s)	
Parecido com plano #6. OTS de Marta. Vê-se seu rosto pela lateral enquanto olha e fala com Oscar.	Música León Gieco (continua). Instrumental, mais baixo. Marta: "Basta de quejarte, gordo, por favor." Carros, estrada. Som forte do motor do trailer.
Plano #12 – 00:14:46 – 00:14:51 (5s)	
Igual plano #9	Música León Gieco (continua). Instrumental, mais baixo. Oscar: "¿Chequeaste el vuelto?" Marta (off): "Sí, ya me fijé." Oscar: "¿Chequeaste el vuelto?" Marta (off): "¡Sí!" Carros, estrada. Som forte do motor do trailer.
Plano #13 – 00:14:51 – 00:14:53 (2s)	
Plano geral da estrada. Coincide com a visão de dentro do trailer.	Música León Gieco (continua). Instrumental. Carros, estrada.
Plano #14 – 00:14:53 – 00:14:55 (2s)	
Plano detalhe da carroceria do trailer onde está escrito "Viking".	Música León Gieco (continua). "Somos como..." Carros, estrada.
Plano #15 – 00:14:55 – 0:14:58 (3s)	
Plano médio da parte lateral do fim do trailer (com a pequena janela) com parte da estrada. Leve movimento para a esquerda	Música León Gieco (continua). "...una gran familia..." Carros, estrada.
Plano #16 – 00:14:58 – 00:15:01 (3s)	
Plano aberto de dentro do carro – no meio do para-brisa. Na parte de baixo um pouco do painel e vê-se do lado de fora um caminhão que passa. (suposta subjetiva do carro)	Música León Gieco (continua). "...que rueda..." Carros, estrada.
Plano #17 – 00:15:01 – 00:15:03 (2s)	
Plano próximo do retrovisor lateral. Pelo vidro vê-se a parte de trás do trailer e sua janela. Ao lado, a paisagem do começo do amanhecer sem foco.	Música León Gieco (continua). Carros, estrada.
Plano #18 – 00:15:03 – 00:15:08 (5s)	
Plano detalhe do enfeite pendurado no para-brisa. Pan para baixo, foco na estrada em plano geral.	Música León Gieco (continua). "...rueda y rueda para sacarse las penas de un..." Carros, estrada.
Plano #19 – 00:15:08 – 00:15:11 (3s)	

Parecido com plano #16. De dentro do carro, um pouco inclinado para a esquerda vê-se caminhões passando na estrada.	Música León Gieco (continua). “...gran corazón que palpita...” Carros, estrada.
Plano #20 – 00:15:11 – 00:15:15 (4s)	
Plano conjunto do trailer na estrada visto de frente (leve lateral). Está amanhecendo – já claro. Câmera se afasta para trás até enquadrar os dois lados da estrada.	Música León Gieco (continua). “...por viajar...”
Plano #21 – 00:15:15 – 00:15:32 (18s)	
Plano geral em travelling lateral pela ponte. Vê-se um rio e mata. O travelling continua e entra em quadro o trailer. Segue até a parte da frente, ficando a câmera em diagonal com a cabine e paisagem ao fundo. (O início parece que a câmera está acompanhando o movimento do carro, mas quando este aparece, quebra esta perspectiva.)	Música León Gieco (continua). “...viajar. Regresamos hoy y a qué hora llegamos Cuándo volvemos a salir Próxima vez...” Carros, estrada.
Plano #22 – 00:15:32 – 00:15:39 (7s)	
Plano conjunto da frente do trailer com a estrada.	Música León Gieco (continua). “...más organizado, eh? Porque sino no vuelvo a ir.” Música continua no plano seguinte (próxima cena) até finalizar. Carros, estrada.

Sequência 3 - D. Emília conta história
00:42:29 - 00:44:17 (1min48s)

IMAGEM	SOM
Plano #1 - 00:42:29 - 00:42:35 (6s)	
Plano aberto de dentro da cabine do trailer. Noite. Vê-se parte do painel, muito escuro, a estrada e um caminhão que vem no sentido contrário e dá luz.	Motor do trailer em funcionamento - abafado, como que ouvido de dentro. Rangido de mola. Caminhão passa à esquerda. D. Emília (off/over): “Es una leyenda de un matrimonio...”
Plano #2 – 00:42:35 – 00:42:42 (8s)	
Plano conjunto de dentro do trailer. Estão sentadas, da esquerda para a direita, D. Emília, Mathias, Claudía e Marta com o bebê no colo. Deitadas a frente da avó (vê-se cabeças e pernas) estão Paola, Yanina e Nadia. Ao fundo a porta que dá para a cabine da direção. Balanços da câmera acompanhando o movimento do carro.	Voz de D. Emília em primeiro plano. Resmungos do bebê, sussurros das mulheres com ele. Palma de D. Emília. Ruído grave do motor e rangidos do carro. D. Emília (cont.): “... que la señora le fue infiel. Entonces, de ése matrimonio, de sus buenas épocas, nació un bebito.”
Plano #3 – 00:42:42 – 00:42:56 (14s)	
Plano próximo do rosto de D. Emília. À direita na parte de baixo está a cabeça de Mathias, que apoia em seu ombro. D. Emília move o olhar enquanto fala, sem fixar em nada. Faz carinho na cabeça do neto. Balanços da câmera acompanhando o movimento do carro.	Os sons de fundo, do carro, ficam mais baixos, abafados. D. Emília (cont. como que recitando): “...Alcácenme um amargo, para que suavice mi pecho que voy a entrar derecho al asunto porque es muy largo. Haré fuerza, sin embargo, hasta llegar al final y si atienden cada cual con espíritu sereno verán cómo un hombre bueno llegó a ser un criminal.”
Plano #4 – 00:42:56 – 00:42:58 (2s)	
Plano detalhe do parte da frente do trailer, onde está escrito “Viking”, à direita, com parte da estrada e a luz que sai do farol.	Motor (menos abafado) D. Emília (cont. off/over): “...Allá en mis años de mozo, y perdónen me la distancia...”
Plano #5 – 00:42:58 – 00:43:01 (3s)	
Detalhe do farol do carro, que pisca.	Motor (igual a antes), metal batendo. D. Emília (cont. off/over): “...en esta estancia hubo un crimen misterioso. En un alazán...”
Plano #6 – 00:43:01 – 00:43:03 (2s)	
Igual plano #1.	Caminhão passa à esquerda. D. Emília (cont. off/over): “...precioso llegó aquí un desconocido...”
Plano #7 – 00:43:03 – 00:43:09 (6s)	
Detalhe dos pés de Yanina, que apoiam na cortina lateral do carro. A câmera desce até parar no rosto de Nadia.	Motor (regular, baixo e abafado.) D. Emília (cont. off/over): “...Mozo, lindo y

	bien cumplido que al hablar com el patrón quedó en la estancia de peón, siendo después...”
Plano #8 – 00:43:09 – 00:43:11 (2s)	
Plano próximo com foco no rosto de Yanina. Em primeiro plano, sem foco, o busto de Nadia de biquíni.	Motor (regular, baixo e abafado.) D. Emília (cont. off/over): “...muy querido.”
Plano #9 – 00:43:11 – 00:43:13 (2s)	
Plano próximo do rosto de Claudia e parte do de Marta e do bebê (à direita). Balanços da câmara acompanhando o movimento do carro.	Motor (regular, baixo e abafado.) D. Emília (cont. off/over): “...Al poco tiempo nomás, el amor lo picoteó...”
Plano #10 – 00:43:13 – 00:43:16 (3s)	
Próximo do rosto de Ernesto, na lateral, com o braço para cima. Está deitado. Imagem bem avermelhada. Balanços da câmara acompanhando o movimento do carro.	Motor (regular, baixo e abafado.) D. Emília (cont. off/over): “...y el mocito se casó con la hija del capataz.”
Plano #11 – 00:43:16 – 00:43:17 (1s)	
Plano conjunto de frente para a cabine de direção. Orcar, à direita, dirige e Claudio, ao seu lado, dorme. A luz pisca.	Motor (regular, baixo e abafado.) D. Emília (cont. off/over): “...Todo marchaba al compás...”
Plano #12 – 00:43:17 – 00:43:19 (2s)	
Igual ao Plano #1 (e Plano #6)	Caminhão passa à esquerda. D. Emília (cont. off/over): “...de la dicha y del amor...”
Plano #13 – 00:43:19 – 00:43:27 (8s)	
Próximo das mãos de D. Emília, que mexem na aliança de sua mão esquerda. Mathias está deitado em seu ombro. A câmara sobre e para no rosto da senhora, igual ao plano #3. Balanços da câmara acompanhando o movimento do carro.	Motor (regular, mais baixo e abafado.) D. Emília (cont. off/over): “...y para grandeza mayor dios le mandó con cariño, un hermoso niño más bonito que una flor. Iban pasando los años muy felices en su choza...” Assim que a câmara para no rosto de D. Emília, começa Música #2 – “Maturama” G. Leguizamón (extradiagética).
Plano #14 – 00:43:27 – 00:43:35 (8s)	
Ponto de vista de dentro da cabine. Plano aberto da estrada iluminada pelo farol do carro.	Motor (ruído grave, regular e baixo) e estalos da lataria. D. Emília (cont. off/over): “...Ella alegre, Buena moza y el alegre sin desengaño. Pero misterios extraños llegaron y la traición hizo del mocetón...” Música #2
Plano #15 – 00:43:35 – 00:43:42 (7s)	
Plano próximo de uma porta fechada e uma luz na maçaneta. A câmara desce, abandona a	Motor (ruído grave, regular e baixo)

<p>luz, move-se para a direita e para no rosto de D. Emília que dorme. Balanços da câmera acompanhando o movimento do carro.</p>	<p>D. Emília (cont. over): “...su más querido señuelo que el fantasma de su celo se clavó en su corazón. Llega el mozo, de repente, convertido en fiera humana.”</p> <p>Música #2</p>
Plano #16 – 00:43:42 – 00:43:46 (4s)	
<p>Detalhe do rosto de Paola dormindo. Desce até o bebê, que dorme em sua frente. Segue até o rosto de Yanina dormindo. Câmera na mão, balançando.</p>	<p>Motor (ruído grave, regular e baixo)</p> <p>D. Emília (cont. over): “...De un golpe echó la ventana, contra el suelo, mil pedazos, y...”</p> <p>Música #2</p>
Plano #17 – 00:43:46 – 00:43:51 (5s)	
<p>Igual plano #9. Ernesto está de frente para a câmera.</p>	<p>Motor (ruído grave, regular e baixo)</p> <p>D. Emília (cont. over): “...avanzando grandes passos com ira y com dolor, vio que su único amor, descansaba em otros brazos.”</p> <p>Música #2</p>
Plano #18 – 00:43:51 – 00:44:03 (12s)	
<p>Detalhe do rosto de Marta, acordada. Claudia está ao fundo, dormindo, desfocada. Balanços da câmera acompanhando o movimento do carro.</p>	<p>Música #2 intensifica entre o fim do plano anterior e o começo deste.</p>
Plano #19 – 00:44:03 – 00:44:08 (5s)	
<p>Igual plano #12. Passa um caminhão do lado direito, no mesmo sentido do movimento.</p>	<p>Música #2 – se mantém forte.</p>
Plano #20 – 00:44:08 – 00:44:12 (4s)	
<p>Geral. Noite. Vê-se o trailer na estrada, afastado, cruzando com um caminhão. As únicas luzes são a dos faróis do caminhão que se aproxima e os do trailer.</p>	<p>Música #2 – se mantém forte.</p>
Plano #21 - 00:44:12 – 00:44:17 (5s)	
<p>Geral lateral da estrada. Noite. O trailer vem pela direita. Pela esquerda aparece um cavalo com uma pessoa montada. A luz do carro ilumina o animal que para.</p>	<p>Música #2 – vai diminuindo.</p> <p>Aos poucos entra o trote do cavalo. Buzina forte. Música para.</p>

Sequência 4 - Briga**1:11:42 - 1:17:15 (5min33s)**

IMAGEM	SOM
Plano #1 – 01:11:42 – 01:11:51 (9s)	
Geral fixo de um caminho de terra entre mato fechado. O trailer entra neste caminho e para.	Motor do carro desligando. Pássaros, grilos. Vozes misturadas. Batidas de movimentação de dentro do carro.
Plano #2 – 01:11:51 – 01:11:54 (3s)	
Detalhe (fixo) das mãos de Oscar amarrando uma corta em volta de um tronco de árvore.	Pássaros, grilos. Suspiro de Oscar. Voz em off: Mathias: “Dame agua, mami.” Alguma voz feminina que não se entende.
Plano #3 – 01:11:54 – 01:11:59 (5s)	
Médio de Oscar, apenas de bermuda, pendurando um pano na corda esticada.	Pássaros, grilos. Folhas mexendo enquanto Oscar pendura o pano. Vozes em off que não se entende. Mathias (off, longe, choroso): “Yo también tengo hambre”. Ernesto (off, mais claro que as outras vozes): “¿Qué estás haciendo, Oscar?”
Plano #4 – 01:11:59 – 01:12:04 (5s)	
Médio do rosto de Ernesto de lado. À esquerda, o tronco da árvore com a corda amarrada.	Pássaros, grilos. Vozes em off que não se entende. Folhas mexendo. Ernesto: “Oscar, ¿qué estás haciendo?” Oscar (off, irritado): “¿No ves lo que estoy haciendo?” Ernesto: “No, no entiendo qué estás haciendo”.
Plano #5 – 01:12:04 – 01:12:09 (5s)	
Conjunto de Oscar e Ernesto. Fixo.	Pássaros, grilos. Folhas, passos. Vozes em off que não se entende. Oscar: “Um duchador-cambiador”. Ernesto: “¿Pero, dejáte de joder! ¿No podemos buscar otro lugar para hacer eso?”.
Plano #6 – 01:12:09 – 01:12:43 (36s)	
Geral fixo. Trailer à esquerda. Pela janela está Claudia. Ao lado Yanina mexendo em sua mochila e Gustavo, em suas roupas penduradas. Ao lado a avó está sentada. Paola atravessa o quadro com uma camisa na mão. Ao fundo do quadro está a árvore onde está amarrado o pano para o trocador e Oscar na frente dele. A estradinha de terra divide o	Pássaros, grilos. Folhas, passos. Enquanto acontece o diálogo, outros falam em outros níveis. Alguns se entende, outros não. Ernesto: “Uma estación de servicio, donde podamos cambiarnos. Y no en medio de la

<p>quadro. Nela está Ernesto em pé, que reclama. Atrás dele, Mathias, também em pé. Ao lado, em cadeiras, estão Nadia e Claudio. Marta aparece na porta do trailer e entra novamente. Há movimentações dos personagens em pé pegando sacolas e roupas. Ernesto anda até a janela do trailer e fala com Claudia. Depois vai até a porta para falar com Marta. Reclama e volta para o fundo do quadro.</p>	<p>nada.” Oscar: “¿Vos viste una estación de servicio en las últimas 2 horas? No jodas más, por favor, ¿eh? Sino andá a sacar fotos que es lo único que hiciste hasta ahora. Colabora en algo.” Ernesto: “¿Vos, Claudia, te vas a cambiar acá?” Claudia: “Si, claro, ¿dónde querés que me cambie?” Ernesto: “Yo acá no me voy a cambiar. Bueno. Eso. ¿Vos, Marta, te vas a cambiar acá?” Marta: “Ahora, me voy a cambiar...” Oscar: “Claudia, que no jodas...” Ernesto: “Ustedes están todos locos, viejo.” Oscar: “Gustavo, la manguera.” Claudia: “¿Podés acabarla, Ernesto?” Ernesto: “Bueno, está bien. Yo la voy a acabar.”</p>
<p>Plano #7 – 01:12:43 – 01:12:47 (4s)</p>	
<p>Plano médio de Claudio, de costas, abrindo um compartimento do trailer com uma ponta da mangueira na mão.</p>	<p>Pássaros, grilos. Folhas, passos. Metal da porta do trailer.</p> <p>Diálogos em off (possíveis de entender. Há mais vozes ao fundo): Yanina: “¿Queda muy lejos de acá la capilla?” D. Emília: “Hace calor”</p>
<p>Plano #8 – 01:12:47 – 01:12:50 (3s)</p>	
<p>Plano médio de Oscar desenrolando a mangueira e colocando no trocador. Plano parecido com plano #3.</p>	<p>Pássaros, grilos. Folhas do chão, mangueira balançando. Vozes em off que não se distinguem muito bem.</p> <p>Claudio: “¡Suegro!”</p>
<p>Plano #9 – 01:12:50 – 01:12:54 (4s)</p>	
<p>Plano parecido com Plano #6. Apenas um pouco mais aberto. Claudio mexe no sistema de água do trailer, dentro do compartimento.</p>	<p>Pássaros, grilos. Folhas do chão, mangueira balançando. Vozes em off que não se distinguem muito bem.</p> <p>Oscar (em off): “¡No viene!” Claudio: “¡Está mandado!”</p>
<p>Plano #10 – 01:12:54 – 01:12:56 (2s)</p>	
<p>Plano próximo (fixo) de pés sendo lavados atrás do pano (trocador).</p>	<p>Água caindo. Fundo de pássaros, grilos e brisa.</p> <p>Vozes em off que não se distinguem.</p>
<p>Plano #11 – 01:12:56 – 01:13:00 (4)</p>	
<p>Plano próximo (fixo) da parte de cima do trocador. Há roupas penduradas nele. Duas mãos seguram a mangueira de onde sai a água.</p>	<p>Água caindo. Fundo de pássaros, grilos e brisa.</p> <p>Yanina (¿): “Ay, para que está fría el agua.”</p>

	Outras vozes em off.
Plano #12 – 01:13:00 – 01:13:07 (7s)	
Conjunto de Claudia arrumando o cabelo de D. Emília ao lado do trailer. Ao final, a câmara faz um leve movimento pra baixo, acompanhando a ação de Claudia, que coloca o balde com água no chão.	Fundo de pássaros, grilos e brisa. Outras vozes em off. Balde batendo no chão. Marta (off): “Gordo, ¿tenés toalla?” Claudia: “Bajá, bajá, eso...” D. Emília: “Ahí está, Mojáme bien.”
Plano #13 – 01:13:07 – 01:13:10 (3s)	
Médio de Ernesto sozinho, com mato em volta, olhando em direção aos familiares.	Pássaros, grilos, cigarras e brisa em destaque. Vozes em off bem baixas.
Plano #14 – 01:13:10 – 01:13:15 (5s)	
Próximo de Marta dentro do trailer. Ela pega toalha e um frasco, fecha a porta de onde pega e entra no banheiro ao lado. A câmara acompanha seu movimento.	Pássaros, grilos em destaque. Batidas e rangido das portas.
Plano #15 – 01:13:15 – 01:13:18 (3s)	
Próximo do espaço da porta do trailer (de dentro para fora). Plano um pouco menos angulado do que o final do plano anterior. Ernesto atravessa o quadro (esquerda para a direita) olhando para dentro.	Pássaros, grilos em destaque. Passos de Ernesto. Claudio (off - baixo): “Con la camisa ésta, estoy re-careta.”
Plano #16 – 01:13:18 – 01:13:23 (5s)	
Próximo da janela do trailer. Marta, pela janela, passa a ducha para as mãos de Oscar.	Pássaros, grilos em destaque. Água saindo da ducha. Vozes em off bem baixas. Marta: “Dale, gordo, tomá.” Oscar (off): “A ver, dame.”
Plano #17 – 01:13:23 – 01:13:38 (15s)	
Igual Plano #14. Ernesto atravessa o quadro em sentido contrário (direita para esquerda). Yanina entra em quadro amarrando a toalha na cabeça, responde e sai. Ernesto olha em volta e entra no trailer. A câmara acompanha seu movimento.	Pássaros, grilos em destaque. Vozes em off bem baixas. Passos de Yanina e Ernesto. Ernesto: “Qué hacés, Yanina, ¿adónde vas?” Yanina: “No jodas, papa.” Ernesto: “¿Por qué no vas a ayudar a tu abuela?”
Plano #18 – 01:13:38 – 01:13:44 (6s)	
Detalhe do rosto de Ernesto, que passa a mão na cabeça, recoloca a boina e olha em volta.	Pássaros, grilos em destaque. Respiração de Ernesto.
Plano #19 – 01:13:44 – 01:13:51 (7s)	
Próximo de Oscar. A câmara desce e acompanha sua ação, dando banho em Mathias, que esfrega a cabeça.	Pássaros, grilos, cigarras. Água da ducha. Vozes em off. Oscar: “Ahí está” Mathias (off): “¿Me pusiste?” Oscar (off): “Ahí te puse. Vamos, empezá.” Mathias: “eaeae” (sons vocais) Oscar (off): “Mirá, la moto está lo que es...”

Plano #20 – 01:13:51 – 01:13:57 (6s)	
Detalhe da mão de Oscar jogando água com a ducha na roda da moto. Volta a ducha para si e joga água na cabeça. A câmera acompanha o movimento da mão.	Pássaros, grilos, cigarras. Água da ducha. Vozes em off. Oscar: “¡Ah!”
Plano #21 – 01:13:57 – 01:13:59 (2s)	
Igual Plano #17. Ernesto olha ao redor.	Pássaros, grilos, cigarras. Vozes em off.
Plano #22 – 01:13:59 – 01:14:08 (9s)	
Detalhe do vestido de Marta. A câmera se movimenta, enquadra o rosto de Ernesto em detalhe e o segue até a porta do banheiro.	Pássaros, grilos, cigarras. Vozes em off. Passos de Ernesto.
Plano#23 – 01:14:08 – 01:14:11 (3s)	
Próximo do rosto de Ernesto. Ele abre a porta do banheiro e tenta entrar. A mão de Marta o empurra pra fora.	Pássaros, grilos, cigarras. Passos de Ernesto. Porta abrindo e rangendo. Movimentação de Marta e Ernesto. Ernesto: “Marta...” Marta: (off) “Salí, ¿qué hacés? No, salí.”
Plano #24 – 01:14:11 – 01:14:16 (5s)	
Próximo de Ernesto de costas, tentando entrar no banheiro, e Marta, com o cabelo ensaboado, empurrando-o para fora. Ernesto consegue entrar e fecha a porta.	Pássaros, grilos, cigarras. Passos de Ernesto. Movimentação de Marta e Ernesto. Porta batendo. Marta: “Salí.” Ernesto: “No, no espera, ¿cómo salí?” Marta: “Pero, ¿qué hacés, estás loco?” Ernesto: “Pero, escucháme un cachito.”
Plano #25 – 01:14:16 – 01:14:45 (29s)	
Plano detalhe de parte do traseiro de Oscar, sendo molhado pela mão de Mathias, que segura a ducha. Câmera sobe até o rosto de Oscar, que olha em direção ao trailer. Ele se enxagua, ouve a discussão de Marta com Ernesto e entrega a ducha para Mathias. A câmera o acompanha até o trailer, onde logo na porta, pega Ernesto pela camisa, o empurra para dentro e o encosta na parede. Plano sempre fechado e com câmera na mão.	Pássaros, grilos, cigarras. Água (em primeiro plano). Outras vozes em off, poucas e bem mais baixas. Oscar: “¡No seas atorrante!” Mathias (off): “Dale.” Oscar: “Dame, dame.” Em off, a voz de Marta brigando com Ernesto e batidas na porta. Oscar: “Tomá, Mati. Tomá, mi amor. Enjuagáte bien, ¿eh? Enjuagáte todo bien, ¿eh? Por favor.” Passos de Oscar até o trailer. Movimentação de Oscar e Ernesto (passos e batidas nas paredes).

	<p>Oscar: “Subí. Subí” Ernesto: “¿Qué pasa, Oscar? Gordo, ¿qué pasa?” Oscar: “Dos cosas te digo nada más. No te acercás nunca más a mi mujer...”</p>
Plano#26 – 01:14:45 – 01:14:50 (5s)	
<p>Próximo do rosto de Mathias cheio de sabão e de olhos fechados.</p>	<p>Pássaros, grilos, cigarras (mais alto). Água. Outras vozes em off, poucas e bem mais baixas, se misturam um pouco com a voz de Oscar.</p> <p>Mathias: “¡Pá!” Oscar (off – bem baixo): “... y piensa em qué te volvés a Buenos Aires ya” Mathias: “¡Me arden los ojos!”</p>
Plano #27 – 01:14:50 – 01:14:54 (4s)	
<p>Próximo lateral do rosto de Claudia prestando atenção. D. Emília se aproxima (vemos apenas seu cabelo)</p>	<p>Pássaros, grilos, cigarras. Água.</p> <p>Ernesto (off - baixo): “¡Le estabas hablando, carajo!” Voz de Oscar bem baixa, mas exaltada. Não se identifica o que fala. D. Emília: “Claudia, ¿y ahora qué pasó?”</p>
Plano #28 – 01:14:54 – 01:15:02 (8s)	
<p>Parecido com plano #25, mais lateral, do rosto de Mathias com a ducha.</p>	<p>Pássaros, grilos, cigarras. Água (em primeiro plano).</p> <p>Mathias: “¡Pa! ¡Dale, vení!”</p> <p>Oscar (off): “¡Gordo, las pelotas!” Ernesto (off): “¡¿Me escuchás?! Bueno, bajá”</p> <p>Outras vozes bem baixas.</p>
Plano #29 – 01:15:02 – 01:15:09 (7s)	
<p>Plano médio, do lado de fora do trailer, mostrando o interior pela porta. Oscar entra no banheiro – ao abrir a porta vemos apenas ela. Oscar tira Marta (molhada e apenas de sutiã) de dentro do banheiro, faz ela se calar e a leva pra fora de quadro.</p>	<p>Pássaros, grilos, cigarras. Água. Movimentações, batidas nas paredes, passos. Vozes bem baixas ao fundo.</p> <p>Marta: “¡Gordo, pará! ¡¿Qué te pasa?! ¡Pará, gordo! ¡¿Qué hacés?! ¡Pará!” Oscar: “Mejor no digas nada, ¿eh?” Marta: “Está bien, pará.” Oscar: “Ven.”</p>
Plano #30 – 01:15:09 – 01:15:18 (9s)	
<p>Próximo de Mathias se enxugando.</p>	<p>Pássaros, grilos, cigarras. Muitas vozes baixas em off.</p> <p>Oscar (off – baixo): “¡Me estás faltando el respeto a mí y a mis hijos!”</p>

	Gritos de Marta (off).
Plano #31 – 01:15:18 – 01:16:20 (1min02s)	
<p>Plano geral parecido com Plano #5. Dona Emília, Yanina e Paola à esquerda, junto ao trailer. Também à esquerda, mais próximos estão Gustavo (agachado) e Mathias. Do lado direito, sentados, estão Nadia e Claudio com o bebê no colo. Mais à direita e à frente, Claudia discute com Ernesto.</p> <p>Malas voam de dentro do trailer. Marta sai de costas, brigando com Oscar que sai em seguida.</p> <p>Ernesto se despede da filha e sai para o fundo do quadro pela estrada de terra. Alguns discutem. Marta está atordoada. Yanina e a mãe se abraçam. Dona Emília manda que todos terminem de se trocar.</p> <p>Plano fixo. Movimentação apenas dos personagens.</p>	<p>Pássaros, grilos, cigarras. Passos.</p> <p>Vozes de Oscar e Marta brigando em off. Ernesto (para Claudia): “Después te voy a explicar.” Claudia: “¿Después cuándo? ¡Ahora quiero que me expliques! ¡Ahora!” Ernesto: “Una confusión, interpretó mal las cosas.”</p> <p>Malas caindo. Oscar e Marta brigando. Enquanto ocorrem essas falas, várias vozes ao mesmo tempo sem entender o que falam.</p> <p>Claudia: “¿Qué tipo de cosas? Por favor, te pido.” Marta (para Oscar): “¿Por qué me hacés esto, gordo?” Oscar (para Marta): “Después hablamos, después hablamos.” Oscar (para todos): “No pasa nada. Ernesto, decidió irse y se va ya.” Ernesto: “Bueno, me voy.” Marta: “No pasa nada.” D. Emília: “Nos estamos cambiando para ir y...” Oscar (baixo, para Ernesto): “Te vas ya o te mato.” Ernesto: “Bueno, está bien. Sí, me voy...” Oscar: “No pasa nada, no pasa nada.” Marta (para Oscar, chorando): “¿Por qué me hacés esto?” D. Emília (para Ernesto): “¿Adónde vás?” Oscar (para Marta): “Después hablamos.” Ernesto: “Chao, Yanina.” Oscar: “Tranquila, Emilia.” D. Emília: “No, tranquila nada. Tranquila nada.” Oscar: “Apurémonos porque es tarde, por favor.” D. Emília fala algo que não se entende. Oscar: “Vamos a llegar tarde, Emilia.” D. Emília: “¡Vayan a vestirse, háganme el favor!” Marta e a mãe discutem rapidamente. Oscar: “Tiene razón tu madre. Vamos a vestirnos. Vamos.” D. Emília: “Vayan a vestirse, por favor.” (para todos que ficaram) “¡Es insoportable esto! ¡En todo momento!”</p>

Plano #32 – 01:16:20 – 01:16:23 (3s)	
Próximo do rosto de Claudia chorando, abraçada com Yanina.	Pássaros, grilos, cigarras. Muitas vozes em off. Oscar (off - gritando): “¡Marta, subí! ¡Vamos carajo, subí! Choro de Claudia.
Plano #33 – 01:16:23 – 01:16:28 (5s)	
Próximo de Marta com o rosto encostado na parede do trailer, chorando. A mão de Oscar pega Marta pela camisa. Ele a puxa para dentro do trailer. A câmera sobe acompanhando o movimento.	Pássaros, grilos, cigarras. Passos, batidas. Muitas vozes em off. D. Emília (off, mais baixo): “Todos tranquilos.” Oscar (off): “¡La puta...!” Marta: “¡Pará, gordo! ¡Escucháme!”
Plano #34 – 01:16:28 – 01:16:31 (3s)	
Próximo do rosto de Matias que abraça Paola. Ela faz carinho no cabelo do irmão.	Pássaros, grilos, cigarras. Vozes e gritos em off. Choro (de Mathias?)
Plano #35 – 01:16:31 – 01:16:48 (17s)	
Conjunto de Gustavo à esquerda do plano, Paola e Mathias abraçados e Dona Emília ao lado, fazendo carinho em Paola. Ao fundo, à esquerda, Ernesto se afasta. A câmera vai em direção ao rosto de D. Emília enquanto ela fala. D. Emília sai de quadro e câmera acompanha Paola e continua acalmando o irmão pequeno.	Pássaros, grilos, cigarras. Vozes e gritos em off. Choro (de Mathias?) D. Emília: “Yo ya no doy más, Paola.” Paola: “Bueno, sentáte, abuela.” D. Emília: “¡Todos los días el mismo sainete!” Paola: “Está el nene, abuela. Dale, sentáte.” D. Emília: “¡Y los pobrecitos que sufren! No, no me voy a sentar.” Oscar (off, gritando): “ ¡Nos estás faltando el respeto a mí y a mis hijos!” Gritos de Marta.
Plano #36 – 01:16:47 – 01:16:54 (7s)	
Enquadramento parecido com o do plano #32. Dona Emília está na porta do trailer (lateral) e briga com Oscar.	Pássaros, grilos, cigarras. Gritos de Marta em off. D. Emília: “¡Oscar! ¡No grites más!” Oscar (off): “Perdón, Emilia.” D. Emília: “Basta, basta, que se termine.” Oscar (off): “Perdón. Perdón, Emilia.
Plano #37 – 01:16:54 – 01:17:03 (7s)	
Médio de D. Emília mexendo no cabelo e na roupa de Gustavo, que parece assustado. A câmera se movimenta junto com a avó.	Pássaros, grilos, cigarras. Vozes em off. D. Emília: “Vas a divertirte. Esta noche, nos

	divertimos en el casamiento.” Gustavo: “No pasa nada.” D. Emília: “Vas a ver qué lindo va a estar, ¿eh? Pónganse lindos, arrégdense... Acá no ha pasado nada.”
Plano #38 – 01:17:03 – 01:17:11 (8s)	
Conjunto de Yanina abraçando Claudia. Ao fundo, desfocado, Ernesto vai embora.	Pássaros, grilos, cigarras. Vozes em off. Yanina: “¿Estás bien, ma’? Quédate tranquila.” Respiração e choro de Claudia. Começa música #3 (aumentando) – piano e violão (mesmo gênero da #4)
Plano #39 – 01:17:11 – 01:17:15 (4s)	
Plano geral. O trailer, de costas, sai da estrada de terra e entra na de asfalto.	Pássaros, grilos, cigarras. Motor e movimento do trailer. Música #3 (segue para a outra cena).

OBS:

As falas transcritas são, em sua maioria, as que aparecem nas legendas. Apenas uma ou outra foram adicionadas a partir da audição. No geral, estas não são muito bem identificadas.