



**Flutuações de tempo e espaço por meio do som:
voz e música em *Família Rodante*¹**

**Debora R. Taño²
Suzana Reck Miranda³**

¹ Versão do texto, em resumo, apresentada no V Colóquio de Cinema e Arte da América Latina (Cocaal), 2017.

² Débora Regina Taño é doutoranda em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de São Carlos (PPGEP-UFSCar), graduada e mestre em Imagem e Som pela mesma universidade (PPGIS-UFSCar). Possui estudos sobre som no cinema e atualmente pesquisa a indústria cinematográfica brasileira contemporânea. Atua também como montadora, técnica de som direto e editora de som. Email: debora.tano@gmail.com

³ Suzana Reck Miranda é docente do Departamento de Artes e Comunicação (DAC) e do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS), ambos da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). É graduada em música (piano) pela UFSM, doutora em Multimeios (cinema) pela Unicamp e autora de vários artigos/capítulos de livros sobre a relação da música com o cinema. Email: suzanareck@gmail.com

**Resumo**

A voz, ao ser analisada como um elemento sonoro potente para a construção de um filme, pode alterar e enriquecer a sua estrutura narrativa. No filme *Família Rodante*, de Pablo Trapero, a sequência em que Emilia narra/recita um conto para a família enquanto seguem viagem apresenta este tipo de potência. A fala de Emilia transita entre formas de narração e de presença do som. Sua voz flutua em relação à imagem criando na mesma sequência momentos de fala dramática e outros de narração épica, numa combinação que torna-se lírica ao acrescentar a trilha musical. Neste momento, uma vez que a voz muda de posição e função narrativa, a palavra e seu conteúdo passam também a ter destaque e a funcionar como enunciativos de pistas sobre o desenvolvimento da trama, ao mesmo tempo em que contam histórias de outra época.

Palavras-chave: Voz; fala flutuante; regimes narrativos; Família Rodante.

Abstract

The voice, when analyzed as a powerful sound element for the construction of the film, can change its narrative structure. In the film *Família Rodante*, by Pablo Trapero, the sequence in which Emilia narrates / recites a story for the family while they travel, presents this type of power. Emilia's speech moves between forms of narration and the presence of sound. His voice floats in relation to the image creating in the same sequence moments of dramatic speech and others of epic narration, in a combination that becomes lyrical when adding the musical score. At this moment, once the voice changes its position and narrative function, the word and its content also become prominent and function as enunciators of clues about the development of the plot, at the same time that they tell stories from another time.

Keywords: Voice; floating speech; narrative regimes; Rolling Family.



Introdução

Foi a partir de histórias recitadas 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. As relações estabelecidas entre narrador e personagens moldam não apenas a estrutura da história contada, mas seu estilo e significado, assim como a função de quem narra. O objetivo deste artigo é analisar, a partir da fala de uma personagem, as múltiplas relações que a voz pode desempenhar na narrativa fílmica, tendo como estudo de caso o filme *Família Rodante* (*Familia Rodante*, 2004), de Pablo Trapero. A principal hipótese é que a “performance vocal” (Zumthor 2001, 2007) da protagonista, dona Emilia, tece flutuações temporais e espaciais peculiares que promovem uma rica trama entre os regimes narrativos.

Para Zumthor (2007), a oralidade está diretamente associada à performance. Esta 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. 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. Já a leitura, de maneira oposta, não possui este momento de presença, tendo transmissão e recepção contextos diferentes, separados pela fixação do discurso, que será acessado pela ação individual de quem lê.

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.

A voz dos personagens, assim, como parte fundamental da performance, proporciona a relação direta entre o artista e quem o vê/ouve, e também pela sua capacidade de organizar um conteúdo, uma substância. Neste sentido, a relação que se estabelece entre personagens e espectadores se dá também por meio da fala.

É por meio da fala, como já dito, que o presente artigo propõe perceber as possibilidades das instâncias narrativas dentro de um filme. Sendo os personagens



fundamentalmente seres de cunho dramático, que agem no decorrer da história, quando dona Emilia (matriarca do filme *Família Rodante*) conta uma história aos seus familiares, sua voz muda de condição, entre as funções que a voz de um personagem cinematográfico em tela poderia ter.

O filme acompanha doze membros de uma família - mãe, filhas, genros, netos e bisneta - numa viagem pela Argentina, de Buenos Aires à província de Misiones, ao norte. Dentro de um trailer as diferentes gerações convivem intensamente, o que é incomum a cada um dos núcleos familiares, a fim de levar a senhora para ser madrinha do casamento de uma sobrinha.

Enquanto viajam, 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. Assim, ao analisar o ato de contar uma história, a performance de Emilia a coloca numa transição entre papéis - de personagem dramático a narrador épico - e, como consequência, leva o espectador a diferentes tempos e espaços, dentro e fora da história destes personagens. O objetivo do presente trabalho, portanto, é investigar como se dão tais alterações da voz, tanto em sua relação com a imagem, quanto no papel narrativo que ocupa dentro filme, ampliando as possibilidades de significado e de construção estética e narrativa.

A flutuação dos regimes narrativos

Numa combinação entre o proposto por Platão e Aristóteles, 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.

Os estudos de Zumthor (2001; 2007), por sua vez, nos colocam em contato com um tipo específico de maneira de narrar - 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 outra narrativa.

Na sequência, podemos dizer que Emilia 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. Esta divisão dos gêneros, no entanto, se faz mais complexa ao longo da sequência.

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 senhora introduz a história: "Chovia torrencialmente na estância de Mojón⁴, 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.'⁵ 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.

⁴ Mojón Grande é um município da província de Misiones, Argentina. *Instituto Provincial de Estadística y Censos de Misiones*. <<https://www.municipalidad-argentina.com.ar/municipalidad-mojon-grande.html>>. Acesso em: 27 de outubro de 2020.

⁵ "Llovia 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.



/ 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 fisgou 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.⁶

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, também descritas no Quadro 1. Isto é, enquanto a sequência se desenvolve, o lugar da voz, como colocado por Chion (1994), se altera entre dentro e fora de quadro, e uma terceira instância no limite entre o fora de quadro diegético e não

⁶ "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.



diegético (o que chamamos aqui, para fins analíticos e seguindo a tradução de Claudia Gorbman do livro citado, de voz *in*, voz *off* e voz *over*).

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 dos corpos 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 da cena 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.

Neste 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 Emilia, que dorme. Neste momento a voz da senhora segue narrando a 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 estado, agora fora da diegese, adquirindo a função de dupla narração. Podemos entender como dupla, pois enquanto estava em quadro D. Emilia recitava seu conto - sendo, assim, uma personagem de um texto dramático que diz 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. Importante destacar que, para além deste momento específico, a existência de D. Emilia não coincide com a narrativa do filme, sendo personagem e narração estruturas distintas.



Min.	Texto	Imagem	Voz
00:44:08	<p>É a lenda de um casamento que a senhora foi infiel. (...) verão como um bom homem chegou a ser um criminoso.</p>		<p>Emilia começa a história – voz <i>in</i></p>
00:44:33	<p>Lá em meus anos de moço, e perdoem-me a distância, (...) casou com a filha do capataz. Tudo andava no compasso</p>		<p>A câmera se desloca – voz <i>off</i></p>
00:45:03	<p>da felicidade e do amor e para grandeza maior, (...) lam passando os anos muito felizes em sua cabana.</p>		<p>Emilia segue narrando - voz <i>in</i></p>
00:45:12	<p>Ela alegre, boa moça, e ele alegre (...) armadilha que o fantasma de seu ciúme cravou em seu coração.</p>		<p>A câmera se desloca novamente – voz <i>off</i></p>



<p>00:45:26</p>	<p>Chega o moço, de repente, transformado em fera humana (...) viu que seu único amor descansava em outros braços.”</p>		<p>Emilia dorme - voz <i>over</i></p>
-----------------	---	--	---

Quadro 1: Síntese das flutuações da voz em relação ao texto e à imagem.

Esta possível suspensão do dramático nos leva a outras possíveis interpretações. Uma vez que a diferença básica entre dramático e épico, entre 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, num 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. No entanto, 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 associar aos conceitos referentes aos tipos de palavras propostos por Chion (1994), 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 dona 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. No momento, no entanto, em que adquire a função épica da palavra texto, que narra sobre as imagens e longe delas (extradieética); quando vemos que não apenas os familiares dormem, mas a própria narradora também, as palavras de Emilia 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 explorado 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 irmãos e cunhado, funciona também como um prenúncio para a briga posterior, quando Oscar entra no conflito e se coloca contra Ernesto.

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. Suas colocações remontam 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 que 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 tornem 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, “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” (DOLAR, 2007: 70).⁷

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 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 a palavra tem um papel significativo no desenvolvimento da narrativa - 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,

⁷ “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”. Tradução nossa.



de forma que não apenas seja dada a informação objetiva, mas que se crie um universo e uma atmosfera que será desenvolvida ao longo de todo o filme.

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 Emilia, 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 própria⁸, 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 agregam 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.

⁸ 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.*



Desta forma, versão instrumental da canção, ao ser combinada com a voz em *over* da senhora, reforça ainda mais o caráter épico da sequência e do conto. Esta integração entre imagem, voz e música, combinadas cada uma em sua esfera e possibilidades narrativas, nos coloca em consonância com a proposta de Kathryn Kalinak a respeito da indissociabilidade entre som e imagem. Retomando 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 são interdependentes (apud MIRANDA, 2011).

Uma vez retirada a letra e apresentada de forma instrumental, “Maturana” exerce sua função de música não diegética de fundo - ou ainda, segundo terminologia proposta por Chion (1994), música de fosso, agregando ao filme valor narrativo e dramático. A primeira função da música que podemos destacar é a continuidade (GORBMAN, 1987). 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.

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 (1987) 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.



Considerações finais

Dentro de um filme podemos entender a atuação como 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).

Ao narrar, dona Emilia utiliza-se da oralidade em uma 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.

O que a senhora diz - a história da estância de Mojón -, ao atingir o lugar de narração, fora do tempo e espaço da história do filme, possui ligação de forma metafórica com os acontecimentos passados dos personagens ali presentes, que irão culminar no futuro desentendimento familiar. Assim, a voz da personagem, ao transitar entre lugares, tempos e funções narrativas, assume não apenas o papel de uma avó que conta uma história para sua família descansar, mas também comenta os acontecimentos passados e futuros dos demais personagens e coloca o espectador como parte desse universo, todas alterações e possibilidades dadas por sua oralidade.

Referências

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.

CHION, Michel. *Audio-vision*. New York: Columbia University Press, 1994.

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

FAMILIA RODANTE (Familia Rodante), de Pablo Trapero, Argentina/Brasil/França/Alemanha/Reino Unido, 2004. DVD (99 min).

GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies: narrative film music*. London: BFI Publishing, 1987.

MIRANDA, Suzana Reck. "O Legado de Gorbman e seus críticos para os Estudos da Música no Cinema". In: *Revista Contracampo*, n. 23, 2011. p. 160-170.

KASSABIAN, Anahid. *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge, 2001.

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.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

SMITH, Jeff. *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University Press, 1998.

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

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