

Por um cinema que pensa: singularidades sonoras do filme-ensaio

Ana Paula de Aquino Caixeta* (IC) akinoanapaula@gmail.com, Rafael de Almeida (PQ)

UEG Câmpus Goiânia – Laranjeiras: R. Prof. Alfredo de Castro, 9175 - Parque das Laranjeiras, Goiânia - GO, 74855-130.

Resumo: Avaliando a potência da voz no papel de materializadora da intenção reflexiva exigida pelo ensaio como forma fílmica, o presente artigo visa ponderar acerca dos seus possíveis posicionamentos dentro de tal estética. Tomando como pressuposto a importância da mesma para a constituição dos filmes-ensaio, questiona-se o que aglutina os conceitos de voz metacrítica (RASCAROLI, 2009), voz heteroglóssica (LUPTON, 2011) e voz pneumática (SIEREK, 2007) fundados em torno à voz-over ensaística. Parte-se da hipótese de que os conceitos gerados por esses autores tendem a concordar com uma postura metamórfica assumida por essa voz, com relação aos seus diversos comportamentos e usos práticos, gerada a partir de uma pretensão de legitimar o processo reflexivo como um produto do pensamento. Metodologicamente nos amparamos em uma revisão bibliográfica focada nesses três autores, compreendendo a importância de relacionar tais teorias, fundadas através de alicerces mais amplos referentes ao ensaísmo fílmico e voz no cinema.

Palavras-chave: Filme-ensaio; som; voz; voz-pensamento

Introdução

O ensaísmo dentro do âmbito cinematográfico reúne obras interessadas em pensar e ocasionar pensamentos por meio da enunciação de um realizador que se revela, “estende-se e equilibra-se entre a representação abstraída e exagerada do eu e um mundo experiencial encontrado e adquirido por meio do discurso do pensar em voz alta” (CORRIGAN, 2015, p. 19). A partir desse “pensar em voz alta” já é possível estabelecer o grau de importância da construção sonora para o discurso ensaístico enquanto intermediadora entre o pensamento subjetivo e a experiência coletiva.

Ainda mais precisamente, percebemos a potência da voz-over como um dos grandes alicerces que sustentam os pilares da construção ensaística no âmbito fílmico. Logo, para além das demais características marcantes, como presença direta do realizador e o frequente uso de imagens de arquivos, sejam elas pessoais ou de terceiros, há uma exigente necessidade de se refletir e analisar a construção

sonora como uma das mais fortes intermediadoras do pensamento ensaístico e a obra fílmica.

Dessa forma, tomando como pressuposto a importância da mesma para a constituição dos filmes-ensaio, questiona-se o que aglutina os conceitos de voz metacrítica (RASCAROLI, 2009), voz heteroglóssica (LUPTON, 2011) e voz pneumática (SIEREK, 2007) fundados em torno à voz-over ensaística e seus comportamentos diversos. Parte-se da hipótese de que os conceitos gerados por esses autores tendem a concordar com uma postura metamórfica assumida pela voz-over ensaística, com relação aos seus diversos comportamentos e usos práticos, gerada a partir de uma pretensão de legitimar o processo reflexivo como um produto do pensamento. Isto é, a reflexão em seu estado mais bruto, inacabado e ainda turvo.

Material e Métodos

Metodologicamente, amparamo-nos em pesquisa bibliográfica de largo espectro, envolvendo desde autores que tematizam o som e a voz no cinema (Michel Chion, Stella Bruzzi), prosseguindo com os estudos de teóricos que tem se dedicado especificamente ao filme-ensaio (Antonio Weinrichter, Christa Bluminger, Philippe Dubois, Raymond Bellour, Timothy Corrigan) e buscando principalmente por aqueles que já se dedicaram a mesclar ambos os assuntos (Catherine Lupton, Laura Rascaroli, Karl Sierek).

Resultados e Discussão

A introspecção de um indivíduo vem a ser, na maioria dos casos, um reflexo de suas experiências vividas cotidianamente em arenas públicas. Dessa forma, o ensaísmo fílmico apodera-se dessa projeção reflexiva do sujeito como matéria prima, e se propõe a desenvolver uma “representação abstraída e exagerada do eu em um mundo experiencial encontrado e adquirido por meio do discurso do pensar em voz alta” (CORRIGAN, 2015, p. 19). Portanto, a materialização fílmica do processo do pensar, apesar de lidar diretamente com a subjetividade, não se internaliza e relaciona apenas com o eu que se propõe a refletir. Pelo contrário, aspira pela formulação de um diálogo aberto ao público.

Em termos de linguagem cinematográfica, o “pensar em voz alta” e a postura dialógica almejada pelos filmes-ensaio se concretizam através dos artifícios da voz-over. Por definição de Stella Bruzzi (2000), a voz-over é uma banda sonora extra diegética adicionada a um filme, seja documentário ou ficção.

No geral, a voz-over fornece *insights* e informações que não estão disponíveis imediatamente dentro da diegese, mas, enquanto que em um filme de ficção a voz-over é tradicionalmente a de um personagem na narrativa, em um documentário, a voz-over é comum ser a de um narrador desencarnado e onisciente (BRUZZI, 2000, p. 40, trad. nossa).

Por questões históricas e estéticas próprias à constituição do documentário enquanto domínio, relaciona-se a voz-over documental à “voz de Deus” que, além das características anteriormente citadas, geralmente pertence a um eloquente narrador masculino que disserta fazendo pleno uso da retórica, a fim de explicitar e convencer o público com o seu ponto de vista. Contrariando essa perspectiva, a voz-over ensaística tem em comum com a “voz de Deus” apenas esse comportamento considerado *acusmático*, termo utilizado por Chion (1999) para se referir aos sons que são ouvidos, porém não vistos. No mais, a voz-over utilizada nos filmes-ensaios se porta de maneira bastante distinta.

Ao falar em voz acusmática, Chion (1999) se refere a uma voz desincorporada que, no entanto, habita uma zona flutuante no espaço fílmico, estando sempre sujeita a ser vista. Ainda com relação à imagem, o teórico considera que essa voz estabelece uma possível inclusão, “uma relação de poder e posse capaz de funcionar em ambas direções, a imagem pode conter a voz ou a voz pode conter a imagem” (1999, p. 23, trad. nossa). Isto sugere um mutualismo, contrário a total subordinação da voz em prol da imagem.

Vagando pela superfície da tela, o *acousmetre* gera desequilíbrio e tensão, convidando o espectador a ir ver (CHION, 1999). Essa mobilização do espectador ocorre, segundo Chion, devido a sua capacidade de: 1) estar em todos os lugares; 2) a tudo enxergar; 3) a tudo saber; e 4) a tudo fazer. Apesar de tais características parecerem remeter diretamente à “voz de Deus”, o que nos soa como diferencial da voz acusmática é que sua majoritária ausência corporal não a priva de pertencer a um eu *ainda-não-visto*, que possui nome e o suspense de sua possível aparição. Ou seja, essa voz pertence a um sujeito reconhecível não apenas pela qualidade vocal,

mas também por sua presença dentro do filme. Por mais que sua corporalidade se apresente inicialmente suspensa, enquanto espectadores temos consciência de que ele pode aparecer a qualquer instante. Nesse processo, instiga-se a imaginação do público com relação a esse personagem, de forma tal a potencialmente distanciá-lo de uma figura divina intocável, embora Chion defenda que essa voz é onipotente, onisciente e onipresente.

Pensando nas especificidades que caracterizam as vozes no cinema, podemos afirmar que a da voz do ensaio fílmico é assumida pelo sujeito enunciador criado pelo próprio autor extratextual, isto é, o realizador. Costuma ser conjugada em primeira pessoa e não se priva de adotar tons mais afetuosos, o que lhe confere um caráter confessional e vai à contramão do rigor ditatorial da “voz de Deus”. Apesar disso, reconhecemos tratar-se sobretudo de uma voz acusmática, nos termos propostos por Chion, em que a imagem *ainda-não-vista* desse sujeito narrador que responde pelo realizador, pode ser revelada a qualquer instante em seus materiais fílmicos, capturados em primeira mão ou de arquivos pessoais. Seguindo apartada das imagens, essa voz “íntima, porém clara” é capaz de argumentar sem autoritarismo (WEINRICHTER, 2007, p. 29), o que torna possível a construção de um discurso interlocutório capaz de envolver cineasta e espectador.

A potência da voz-over em filmes que pretendem se assumir ensaísticos é bastante latente, ao ponto de autores como Phillip Lopat assumirem como elemento primordial para a constituição e classificação dessa estética cinematográfica. Lopat (2007) formula uma espécie de “receita”, que sugere em 5 passos o que é indispensável para um filme-ensaio.

Segundo Lopat (2007), portanto, o filme-ensaio deve: 1) conter palavras em forma de texto; 2) esse texto deve ser bem falado; 3) representar uma única voz; 4) possuir um discurso delineado sobre um problema; 5) transmitir algo mais que informação, assumindo um ponto de vista pessoal. Em seu “ingrediente” final, o autor afirma que é fundamental que a linguagem do texto seja o mais eloquente, interessante e bem redigida possível. Ironicamente, o resultado final da receita parece ser algo com o mesmo sabor da “voz de Deus”, mas em uma embalagem diferente. Isto é, em sua tentativa de valorizar a voz no filme-ensaio, o autor acaba retirando uma de suas características principais: a liberdade com relação aos rigores formais. Apesar disso, seu firme posicionamento diante da força da voz-over, em

detrimento da banda imagética, nos serve como evidência do papel fundamental cumprido pela voz na construção de obras ensaísticas.

Motivados por essa questão, pretendemos prosseguir com o mapeamento do que tendemos a conceber como as vertentes vococêntricas do filme-ensaio. Como já adiantamos, nossa intenção é verificar o que aproxima os conceitos de voz metacrítica (RASCAROLI, 2009), voz heteroglóssica (LUPTON, 2011) e voz pneumática (SIEREK, 2007).

- Vertentes Vococêntricas do filme-ensaio

A partir do distanciamento proposital estabelecido pelos traços acusmáticos da voz ensaística, que narra o filme sem a obrigatoriedade de justificar sua presença através da banda imagética, Rascaroli inicia a formulação de seu conceito de voz *metacrítica*. De tal maneira, a autora apresenta outra forma de distanciamento extremamente necessária na construção de um filme-ensaio, a do realizador de seu material fílmico.

Na verdade, generalizando um pouco, pode-se argumentar que a voz-over do filme-ensaio, em geral, pode ser descrita como metacrítica e metahistórica. Mesmo aqueles cineastas ensaísticos que produzem suas próprias imagens, em vez de usar materiais de arquivo, de fato, ao sobrepor um comentário, distanciam-se das imagens e as examinam, quase “encontrando” e apresentando-as de novo, como objetos pré-existent (RASCAROLI, 2009, p. 72, trad. nossa)

Ao descrever a voz ensaística como sendo metacrítica ou metahistórica, a autora refere-se ao seu perfil analítico e reflexivo, tanto com relação às experiências do sujeito ensaístico em arena pública, quanto aos materiais fílmicos. Para que o realizador consiga tal efeito em sua narrativa, é necessário que o mesmo se desapegue dos significados e relações prévias tidos com os materiais, ainda que estes sejam de arquivos pessoais. Dessa forma, encontrará novos sentidos possíveis para aquelas imagens e/ou áudios e só assim poderá ressignificá-los a favor do discurso pretendido. O que nos remete ao movimento de “voltar a ver” proposto por Weinrichter (2007), em que essas imagens e sons são percebidos em segundo grau, com distanciamento e acuidade de quem não está sobre o efeito de um primeiro contato.

Essa voz não terá nenhum compromisso de tecer comentários fidedignos ou apresentar suas clarezas, pelo contrário, ela é um instrumento livre para a construção de uma reflexão aberta e inacabada. No caso dos filmes-ensaio, temos uma voz-over altamente mutável que assume suas incertezas e inconstâncias como qualidade, não negando a possibilidade de criar informações fictícias sobre os materiais em prol da elaboração do discurso. Como resultado desse comportamento, temos a possibilidade de instigar o público, induzindo-o a estranhamentos, questionamentos e até mesmo tensões, elementos os quais engendram a abertura para o diálogo.

Dedicando-se à compreensão da voz no filme-ensaio, Catherine Lupton, assim como Laura Rascaroli, também considera importante que o discurso seja construído de formas variadas, como meio de abalar a unicidade de uma voz autoritária indesejada pelo realizador ensaísta. Com tal premissa, ela formula o conceito de voz heteroglóssica:

O que me interessa nesses filmes é um estilo distinto de comentário em voz-over, que eu chamo heteroglóssica, que corrói por dentro a autoridade notória da “voz de Deus” singular e onisciente do narrador documental. Isso é possível por meio da multiplicação de narradores ou personas que fornecem o comentário, adiando ou deslocando o que eles têm a dizer em formas variadas de discurso indireto – como a carta, a citação, a recordação ou a conversa – que afirmam seu status ficcional ou, pelo menos, ontologicamente ambíguo em relação às pessoas reais (inclusive e especialmente ao realizador) e fomentando indeterminações, tensões e desacordos entre eles (LUPTON, 2011, p. 159-160, trad. nossa).

Lupton apresenta seu conceito já fazendo um contraponto à “voz de Deus”, considerando que ao filme-ensaio se faz necessário o comportamento metamórfico desapegado de autoridade. Quando o narrador modula o tom da própria voz e tece comentários que transitam entre uma postura analítica, afetuosa, confessional ou assume o discurso indireto, falando por outro personagem, ele multiplica a si mesmo e também suspende seu compromisso com a veracidade dos acontecimentos, moldando os materiais fílmicos a favor do seu discurso. Essa postura múltipla é altamente duvidosa e questionável, pois evidencia a possibilidade de manipulação por parte do realizador, tornando-se estopim de uma abertura necessária para convocar a participação mais ativa do espectador.

Karl Sierek (2007) avalia a potência da voz ao considerar que, invés de atuar com gestos imagéticos, ela lida com conceitos e, dessa forma, formula discursos. Partindo das possibilidades que a voz pode lidar com os conceitos, ele então sugere a forma pneumática. *Pneuma* vem do grego e significa sopro, por tal pressuposto o autor conceitua:

Já antes de expressar alguma coisa, a voz "pneumática" tem essa pesada "essência", o status do Todo-Poderoso que fala do além. Ela pretende insuflar amor e vida e fornecer às imagens, sempre subjetivas, essa solidez e esse sentido unificador do qual elas se vêm privadas, especialmente quando atravessam as fronteiras da ficção (por exemplo, em filmes-ensaio). Segundo se alega, ela conceitua as imagens e finge protegê-las contra a sua interpretação arbitrária. Dito isto, finge e daí obtém o seu fascínio sedutor. (SIEREK, 2007 p. 177, trad. nossa)

A voz pneumática, assumindo seu aspecto de sopro ou ar, é capaz de tornar o desejo de discurso do realizador mais difuso, ameno e, dessa forma, torna-se mais sedutora. É através dessa voz que o discurso em um filme-ensaio pode, por meio da articulação da linguagem audiovisual, se passar por incerto, errante e inconcluso, por mais que ele seja fruto de uma sentença minuciosamente calculada.

No caso específico dos filmes-ensaio, mesmo caminhando totalmente apartada das imagens, a voz ensaística sugere possíveis relações com as mesmas. Como elucidado anteriormente a partir do conceito de voz acusmática de Chion, essa relação entre sonoro e imagético é de poder e posse, onde uma pode conter a outra. O que Karl Sierek propõe com a voz pneumática é que a mesma toma o poder e a posse das imagens, agregando-lhes um sentido, mas de maneira totalmente sutil, quase imperceptível. Isso se torna possível através das formas de pronúncia, da modulação do timbre.

Compreende-se que, ao filme-ensaio, a dose sutil de autoridade se faz necessária, como sugerido por Phillip Lopat, pois sem ela o filme corre o risco de parecer "lamentável e simplesmente patético, perdendo assim o direito de que lhe prestem atenção" (2007, p. 67). Mas também a autoridade, se excessiva e explícita, torna-se característica da "voz de Deus" e quanto mais próxima dela, mais distante fica da possibilidade de projetar dúvida e dar brechas para o espectador questionar a narrativa. Por isso Karl Sierek não dispensa o uso da voz pneumática em filmes ensaísticos, mas aconselha o uso regrado, assim como as duas autoras

anteriormente citadas também aconselham que o uso das vozes por elas propostas não seja excessivo.

Considerações Finais

Como resultado do levantamento realizado anteriormente, nota-se que as três vertentes vococêntricas do filme-ensaio analisadas, em graus diversos e de distintas formas, fazem menção às características próprias da “voz de Deus”. A voz metacrítica e a voz heteroglóssica vão contra sua onisciência e autoridade enunciacional; já a voz pneumática se assume como a transmissora de um discurso, com uma pitada de autoridade velada por tons suaves e afetuosos, mas também vai contra a “voz de Deus” ao discordar de sua postura singular e imutável, já indicando como sendo essencial uma mescla de comportamentos.

Todas as três teorias, de certa forma, também dialogam com a noção de voz acusmática de Chion. Por este viés, o comportamento de *acousmetre*, com a corporalidade suspensa e com a eminência de ser ou não revelada, garante à voz-over ensaística a possibilidade de ressignificação dos materiais fílmicos a favor do discurso pretendido.

A fluidez dos conceitos em detectar diversos comportamentos possíveis para a voz-over ensaística consolida sua característica metamórfica, seu desejo de se portar como uma voz-pensamento. “É porque, a fim de pensar, nós multiplicamos a nós mesmos, criando diálogos interiores e relações imaginárias com outros que fazem parte da nossa consciência em evolução do interior e do mundo.” (LUPTON, 2011, p. 164-165, trad. nossa). Sendo assim, a voz-pensamento torna-se múltipla e altamente mutável. Com a leveza de se desprender dos rigores formais, se permite transitar entre a poética e análise, dúvida e certeza, fabulações e verdades, liberdade e autoridade, permite-se até tomar pra si a imagem e outras vozes.

Essa voz, que própria do filme-ensaio, se pensada graficamente dentro de um filme não seria uma reta constante, mantendo-se a mesma do início ao fim, mas sim uma curvatura bastante oscilante com características e funções variadas. Podemos então pensar os conceitos anteriormente citados – voz metacrítica, voz heteroglóssica e voz pneumática – não como sendo vozes distintas e isoladas, mas sim como elementos que compõe uma única voz, a voz-pensamento. Elas se

aglutinam em prol da materialização do processo de pensar dentro do filme que se pretende ensaio, agregando ao mesmo esse caráter de reflexão bruta.

Agradecimentos

Meus mais sinceros agradecimentos ao orientador dessa pesquisa, Prof. Dr. Rafael de Almeida, e aos familiares e amigos.

Referências

CHION, Michel. **The voice in cinema**. New York: Columbia University Press, 1999.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio**: Desde Montaigne e depois de Marker. Campinas, SP: Papirus, 2015.

LUPTON, Catherine. Speaking Parts: Heteroglossic voice-over in the essay-film. In: KRAMER, Sven; TODE, Thomas (Org.). *Der Essay film: Ästhetik und aktualität*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2011.

LOPATE, Philip. A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo. In: WEINRICHTER, Antonio (Org.). **La forma que piensa**: tentativas en torno al cine-ensayo. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.

RASCAROLI, Laura. **The personal camera**: subjective cinema and thees say film. New York: Wallflower Press, 2009.

SIEREK, Karl. Voz, guía tú en el camino. El lado sonoro del ensayo fílmico. In: WEINRICHTER, Antonio (Org.). **La forma que piensa**: tentativas en torno al cine-ensayo. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.

STELLA, Bruzzi. **New Documentary**: A Critical Introduction. New York: Taylor & Francis Group, 2000.

WEINRICHTER, Antonio. Un concepto fugitivo, notas sobre el film-ensayo. In: WEINRICHTER, Antonio (Org.). **La forma que piensa**: tentativas en torno al cine-ensayo. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.