

REFLEXÕES SOBRE A PRESENÇA DO NARRADOR: VOZ OVER E CONSTRUÇÃO DE SENTIDO EM PRODUÇÕES DISTINTAS

Karen Vieira Ramos¹

Resumo: O presente artigo busca apresentar elementos que podem ser norteadores para a análise da presença do narrador em narrativas audiovisuais. Para tanto, apresenta autores que explicam a condição da *voz over* em produções cinematográficas distintas, sua posição em relação à obra, suas categorizações. O texto objetiva congrega as dimensões de análise apresentadas por pesquisadores que estudam o uso do som no audiovisual. Compara aspectos referentes à presença do narrador nas obras “Viajo porque preciso, volto porque te amo” (2009), “Elena” (2012) e “Branco sai, Preto fica” (2014). Como conclusão, consideramos que o uso criativo da *voz over* possibilita resultados que os aproximam e os diferenciam especialmente quando organizam a construção do sentido da obra e na forma de endereçá-la ao espectador. O texto aponta para desdobramentos para os estudos sobre o uso da voz no audiovisual.

Palavras-chave: narrador, cinema, *voz over*.

Fernando Morais da Costa (2014), no artigo *Silêncios e Vozes no cinema*, entende como as pesquisas sobre o uso da voz no cinema são desproporcionais à importância do uso das vozes nas produções cinematográficas. Ou seja, ainda que o cinema sonoro seja historicamente centralizado na voz, contraditoriamente, os estudos ainda são inferiores ao seu protagonismo. Segundo este autor “um excesso de presença nas telas daria em uma ausência de análise, o que poderia ser entendido como um grave acidente metodológico para os próprios estudos de som no cinema” (DA COSTA, 2014, p. 144).

Esta perspectiva reconhece as produções cinematográficas tal qual Michel Chion propôs em *La voix au cinema*, citado por Da Costa (2014), e reproduzido novamente em *A Audiovisão* (CHION, 2016). Chion entende o cinema como vococêntrico, ou em outras palavras, como centralizado no uso da voz em todas as suas possibilidades. Esta perspectiva, segundo este autor, pode ser justificada pelo destaque da voz humana em meio aos outros estímulos sonoros.

Se o ser humano ouvir vozes no meio de outros sons que os rodeiam (sopro do vento, música, veículos) são essas vozes que captam e

¹ Professora Assistente do curso de Comunicação Social da UESC – Rádio, TV e Internet (Ilhéus-BA). Integrante do GOCC (Grupo de Estudos e Pesquisa Observatório da Comunicação e Culturas Contemporâneas). Coordenadora do projeto de pesquisa “O som e a construção de sentido no cinema brasileiro”. E-mail: ramos.karen@gmail.com.

concentram logo a sua atenção. Depois, em rigor, se as conhecer e souber quem está a falar e o que dizem, poderá então interessar-se pelo resto. Se essas vozes falarem numa língua que lhe seja acessível, vai começar por procurar por o sentido das palavras, e só passará à interpretação dos outros elementos quando o seu interesse sobre o sentido tiver saturado (CHION, 2016. p.13).

Diante desta constatação e do campo aberto para análise do uso do som da voz nas produções cinematográficas, é que este artigo surge como resultado parcial dos estudos realizados sobre o uso do som no cinema brasileiro, especialmente, das observações feitas sobre a presença do narrador manifestado em *voz over* em produções nacionais. O objetivo é reunir algumas questões preliminares, vistas durante a pesquisa “O som e a construção de sentido no cinema brasileiro”. Pretende articular olhares lançados por estudiosos diversos para compreensão da presença de uma voz condutora na obra audiovisual – partindo de apontamentos teóricos sobre a presença do narrador, de análises de obras cinematográficas e suportes metodológicos que deem conta da presença desta instância – para que sirva como suporte analítico futuro. Acompanha um primeiro estudo (RAMOS, 2020) no qual analisamos o protagonismo do narrador-personagem na condução da interpretação da obra “Viajo porque preciso, volto porque te amo” dos diretores Marcelo Gomes e Karim Aïnouz (2009). Este texto não pretende e não se encerra em si.

Em 2013, Bernardo Marquez Alves apontou para as possibilidades de elementos a serem observados nas pesquisas sobre o uso do som no cinema, a partir de mapeamento realizado entre os anos de 2001 e 2011. Neste estudo, o autor identificou que o som não é um tema “periférico” nos estudos sobre cinema no Brasil, especialmente a partir dos anos 2000, revelando 11 tendências temáticas atuais – história, tecnologia, percepção sonora, processo de criação, elementos da trilha sonora, estudo da voz, estudos do ruído, estudos do silêncio, teoria, estética e estilo e estudos de caso. Entendemos que o mapeamento ofertado pelo pesquisador, ainda que nos ofereça temas não exclusivos e sugestivos aos quais poderiam ser incorporados os estudos sobre a presença do narrador, não explicitou de forma direta as pesquisas sobre o tema na produção cinematográfica nacional.

O presente texto nasce com o intuito de reunir observações sobre o tema e com o objetivo de valorizar o uso da *voz over* no cinema, e para tanto, recorreremos a dois pontos

importantes que serão evidenciados neste estudo: quais são os possíveis operadores de análise para observação da presença do narrador e como podemos entendê-lo como parte importante na construção de sentido do filme. Como plano de fundo, exemplificamos formas de compreender o uso da *voz over* a partir dos produtos cinematográficos “Elena” (2012), “Viajo porque preciso, volto porque te amo” (2009) e “Branco sai, preto fica” (2014). Entendemos que estas discussões são relevantes, retroalimentando o crescente estudo sobre o som no audiovisual que vem sendo evidenciado nos dias atuais.

Caminhos para o entendimento da voz do narrador

Quando Ismail Xavier (1997) afirma que Eisenstein foi o primeiro a refletir sobre como um filme pode ser feito a partir de um discurso interno - com palavras que refletem o pensamento e as emoções do personagem associadas a uma cena exterior, com a situação prática vivida pelo mesmo -, reconhece a importância em prever que a justaposição de palavras e imagens numa combinação assíncrona, discutida por Eisenstein, abriria as possibilidades para técnicas usadas no cinema moderno. Entendemos, conforme mencionado por Xavier (1997), a possibilidade de realizar um monólogo interior ou trabalhar com descontinuidades na montagem, tão usuais e recorrentes nas produções atuais, carece de ser bem observada, sob a perspectiva de refletirmos sobre o papel da voz como recurso que orienta e gera coerência narrativa.

Apesar das sugestões de Eisenstein, as relações entre o fluxo das imagens e o que chamamos de *voz-over* – esta que se superpõe às imagens e cujo foco emissor é indeterminado ou se encontra em outro espaço frente ao observado pela câmara – não marcaram a prática nem ganharam maior atenção entre os críticos, ao menos dos que se ocuparam com a questão do documentário cinematográfico, instância em que o debate se deu em termos mais convencionais (XAVIER, 1997, p. 128).

Isto se deve pelo que Ismail Xavier² afirma ser a marca do filme narrativo clássico, que é a busca pela transparência, numa suposta relação direta e não mediada entre o

² Xavier aponta para o que Eisenstein chama de “montagem vertical” - a relação entre som-imagem, palavra interior-cena exterior -, reforçando que não bastava a presença de uma locução a comentar as imagens para que tenhamos o “verticalismo” proposto pelo Eisenstein. Na “montagem vertical” é preciso conferir um “efeito de simultaneidade que preserve, ao mesmo tempo, a disjunção entre som e imagem, seu entrelaço, estranhamento, distinção que um breve retrospecto pode esclarecer (1997, p.128).”

espectador e o mundo real. Em outras palavras, é o desejo pela representação de algo que falasse por si, sem a participação do mediador narrador em *voz over*: constitui-se pela “defesa de uma narração capaz de esconder o seu próprio trabalho e favorecer a relação do leitor com o mundo ficcional que deveria parecer autônomo”. Sendo assim, o debate sobre o uso da *voz over* nos documentários é mais desenvolvido.

A busca desta pesquisadora em compreender o uso da voz do narrador³ na presente pesquisa nasceu das sensações geradas a partir da experiência em consumir alguns produtos narrativos ensaísticos. Ainda que haja uma crítica sobre a presença da voz do narrador como elemento inserido para atenuar a incapacidade em gerar sentido em algumas produções ou como um elemento que pode ser redundante ao ser “imposto” às imagens, o interesse pelo tema aconteceu.

Primeiro, partimos do entendimento de valor acrescentado que é do texto sobre a imagem, ou que o cinema é predominantemente vococêntrico e a voz favorecida, evidenciada, tal qual Chion propõe:

É a voz que, na rodagem, é captada na tomada de som, que é quase sempre, de facto, uma tomada de voz; e é a voz que se isola na mistura, como um instrumento solista, do qual os outros sons, músicas e ruídos, seriam apenas o acompanhamento (CHION, 2016, p.13).

Chion se refere ao voconcentrismo como a importância dada ao som da voz – e não aos gritos e gemidos – mas “da voz enquanto suporte da expressão verbal” tanto no cinema, quanto na vida cotidiana. Para o pesquisador francês, o texto – na linguagem televisiva e cinematográfica – estrutura a visão e o valor acrescentado de uma opinião agregada à imagem. É no texto que está a estruturação da visão que ele impõe, enquadrando a imagem dentro de limites de interpretação: “se a imagem de cinema ou de televisão parece falar por si mesma, trata-se, de facto, de uma fala...de ventríloquo” (CHION, 2016, p.14). Nesta comparação, este autor destaca o papel do texto na condução da interpretação das imagens. As afirmações de Chion sobre a condição vococêntrica do cinema nos levam a pensar sobre a importância da voz e da oralidade no universo do audiovisual. Acrescidas a esta constatação, entendemos que Zhumthor (2001), quando trata da importância da voz humana como elemento estruturante nas culturas, de certo

³ Neste estudo, não estamos buscando analisar a instância narradora por meio da presença do enunciador na narrativa, mas sim por conta da presença de um narrador através do uso da *voz over*.

modo, justifica a relevância em pesquisar a condição do narrador em obras cinematográficas. São questões que merecem ser exploradas em estudos futuros.

Segundo Carolina Amaral (2019)⁴ “quando o filme é narrado por uma *voz-over*, a figura do narrador é enfatizada e a classificação “em pessoas” advinda da literatura pode ser útil ao estudo da narração audiovisual.” Sendo assim, entendemos que retomar o campo da literatura para compreender o uso da *voz over* no campo do cinema é fundamental. Em contrapartida, Ismail Xavier (1997) afirma que muitas expressões que categorizam o narrador na literatura, não dão conta das dinâmicas das narrativas cinematográficas pois “o meio específico em que se dá um relato oferece recursos muitas vezes exclusivos para a sua construção, exigindo, por sua vez, um cuidado especial nas instâncias narrativas que atuam no campo das imagens, das palavras ou outro qualquer” (XAVIER, 1997, p.127).

Mesmo reconhecendo os limites apontados por Xavier, recorreremos à Leite (2002) quando faz um panorama sobre os estudos sobre o narrador e o foco narrativo na literatura. Reconhecemos um equívoco em Kayser, citado por Leite (2002) e no seu desejo de alcançar a objetividade, como alguém que irá contar algo que aconteceu a um auditório, se colocando em uma situação externa ao ocorrido. Conforme Leite, não existe narrativa objetiva: “Mesmo quando o narrador não se interpõe diretamente entre nós e os seres ficcionais, eles são feitos de palavras, escolhidas e arranjadas num conjunto estruturado por alguém” que funciona como autor oculto que é revelado pelo que narra. (LEITE, 2002, p.12). Ou seja, as escolhas são refletidas na forma de contar e, por consequência, na maneira como o narrador – também em *voz over* – endereça a sua mensagem.

A construção do sentido e o uso da voz over

Como o filme produziu este ou aquele efeito no espectador, no momento da fruição da obra? O que o filme está nos dizendo? O que o narrador está nos contando? A análise fílmica constitui-se como um caminho – e não como metodologia, como veremos adiante - para reflexão sobre a construção de sentido nas produções cinematográficas. Se constitui, em parte, pela fase de descrição do produto, do ato de “decompô-lo em seus

⁴ A pesquisa apresentada por Carolina Amaral versa sobre o uso da segunda pessoa em Você. Nela, o personagem principal se dirige na *voz over* o tempo inteiro para sua co-protagonista.

elementos constitutivos” com o intuito de desconstruí-lo, para depois “estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam para fazer surgir um todo signifiante: reconstruir o filme ou o fragmento”, ou seja, partir para a fase de interpretação (VANOYE E GOLLOT-LÉTE, 2009).

Conforme Vanoye e Goliot-Léte (2009) apontam, um dos desafios para a análise do uso da som em obras cinematográficas é que o texto fílmico, a princípio, não é citável: enquanto textos literários podem ser analisados por meio da explicação do que está escrito no próprio material, a análise fílmica é a transposição, é a decodificação do que pertence ao visual e ao sonoro, do que conforma as formas de contar a história – da descrição dos objetos filmados, cores, movimentos, luz, da montagem, da músicas, ruídos, vozes e da relação entre imagem e som (VANOYE E GOLLOT-LÉTE, 2009). Mais especificadamente, se formos observar o uso da voz do narrador, apesar da análise ser facilitada pela existência de um texto escrito (o do roteiro), ela carrega em si marcas da performance do ator, a sua inflexão de voz, o tom, a forma de narrar orientada pelo trabalho de direção de atores, as pausas e os silêncios. Todos estes elementos estão relacionados à forma escolhida para contar a narrativa - que poderia ser de uma ou de outra maneira-, para além dos recursos que precisam denotar a história. São elementos que marcam o estilo da obra e que nos revelam uma forma única de contar a história.

Apesar de entendermos a análise fílmica como um caminho para a observação das obras, a partir das observações de Rodrigo Carreiro e Luíza Alvim (2016), percebemos que não há, de fato, uma metodologia estruturada para a análise de sons nos filmes. É inegável, segundo estes pesquisadores, a inexistência de um método único – afirmação a qual concordamos. A análise fílmica é um caminho que engloba procedimentos de descrição, interpretação, mas não pode ser considerado um método. “A investigação metódica e rigorosa dos sons de um filme permite um número quase infinito de abordagens” e por mais que sejam “elásticas” ou “adaptáveis” não há como fazê-la a partir de um método de observação que dê conta de qualquer obra cinematográfica (CARREIRO E ALVIM, 2016). Em outras palavras, estes pesquisadores consideram importante explicar o percurso metodológico pensado para cada produto, deixando-o claro para o leitor.

Por outro lado, entendemos que o filme não deve servir como suporte para explicar o que queremos dizer, ou nas palavras de Ismail Xavier (2018), entendemos que o filme não está para ilustrar a teoria:

A pior coisa é transformar uma obra de arte, um texto literário, um filme, numa ilustração de uma teoria. O texto não está lá para ilustrar a teoria. Está lá para você inverter, usar determinados instrumentos conceituais que você tem como uma mediação pra poder enriquecer a sua percepção da obra e ver na obra uma singularidade que vai muito além desta ideia que ela está de acordo com uma determinada teoria. Quem tem que se adequar às obras é o teórico e não o contrário (XAVIER, 2018).

A teoria está para expandir a percepção que se tem do texto fílmico, para prolongar a experiência de assistir a uma obra cinematográfica e facilitar o entendimento sobre o que o filme quer nos dizer. E é no encontro preliminar com a obra, que as primeiras constatações foram manifestadas nas observações dos três filmes refletidos nesse artigo: “O primeiro contato com um filme, a primeira visão, traz uma profusão de impressões, de emoções e até de intuições, se já nos colocarmos em uma atitude “*analisante*” (VANOYE E GOLIOT-LÉTE, 2009). Por vezes, é a condução mediada pela *voz over*, esse elemento que se sobrepõe às outras camadas de sons, que nos conduzem à percepção imediata na condução desta primeira interpretação. Neste percurso, sobre as escolhas de exemplos trazidos neste artigo, foram os produtos que nos disseram sobre a relevância da presença do narrador em *voz over*, em geral a partir do primeiro contato com a obra.

Para facilitar a compreensão da presença da *voz over*, uma primeira categorização foi pensada e amplamente usada por alguns autores. Nela, a voz do narrador pode ser entendida como *diegética* – sendo neste caso chamado de narrador fundamental – personagem dotado de uma voz encarregada de acompanhar a história; narrador *extra-diegético* como comentador externo que aparece sob a forma de uma voz identificável ou não; ou narrador que se situa à beira da *diegese*: o personagem pertence ao entorno *diegético*, constituindo-se como narrador observador fora da ação, mas supostamente não está fora do universo *diegético* (VANOYE E GOLIOT-LÉTE, 2009).

Os estudos de Luíza Alvim (2020)⁵ sobre o uso do som no cinema são fundamentais pois realizam leituras consistentes sobre o uso do narrador em obras cinematográficas. Esta pesquisadora nos fornece pistas importantes para a realização deste projeto, especialmente nos artigos “Uma questão de método: notas sobre a análise de som e música no cinema” (CARREIRO E ALVIM, 2016), “Voz over e colagens musicais em documentários ensaísticos de Chris Marker e Agnès Varda da época da Nouvelle Vague” (ALVIM, 2018), “Relações entre o audível e o visível no cinema” (ALVIM, 2020). Alvim afirma que, mesmo o uso da *voz over* sendo um recurso associado cinema clássico, em obras como a de Robert Bresson é possível perceber as “saídas ao impasse quanto à não-redundância entre o que mostrar e o que narrar. No cinema contemporâneo, observamos também o cuidado com esse aspecto”. Para Alvim (2018) a *voz over* foi muito usada em cinejornais e documentários clássicos do modo expositivo e na ficção pelo gênero *noir* ou, no cinema clássico, em momentos de *flashback*. Para este trabalho é importante reconhecer o que a autora trata como “defasagem”, a partir de sua análise do filme “Arábia”. Alvim (2020) observa as defasagens entre o audível e o visível em filmes, constatando que há diferenças entre o que se vê e o que se ouve.

as relações entre o visível e o audível estão tanto como defasagem rítmica em ambos os sentidos (imagem ou fala antes e vice-versa, tal como ocorre nos filmes de Bresson), quanto por decisão estética de não mostrar imagens do narrado ao espectador, deixando que sua imaginação lhe provenha essas imagens, numa renúncia à tão evocada primazia da imagem sobre o som em estudos sobre a ontologia do Cinema (ALVIM, 2020, p. 753).

É importante destacar que concordamos que a voz do narrador, tal qual Alvim (2020) afirma, pode suggestionar às imagens que faltam, assim como ocorre leitura de textos literários, esse aspecto ativado pela *voz over* de leitura. Esta questão é importante na análise dos filmes apresentados a seguir.

⁵ Esta pesquisadora se destaca pelos estudos na área de trilha sonora no cinema, e no caso, sobre o uso da voz over, tanto em produções documentais, como em produções cinematográficas ficcionais

A voz over em três produções: a presença e a ausência do narrador

Em 2020, apresentamos observações a respeito do filme “Viajo porque preciso, volto porque te amo” (RAMOS, 2020). Refletimos sobre como o filme é um exercício de reorganização das imagens a partir do relato em *voz over*: tanto a relação da presença da instância narradora em relação à montagem das imagens e da macroestrutura do roteiro, bem como a construção do personagem pelas informações explícitas pelo texto narrado, singularizam a obra.

No filme analisado, há o registro da presença do narrador por meio da *voz over*, ao passo que não vemos o personagem em tela. As imagens foram resultado de um produto documental feito anteriormente durante uma viagem realizada pelos diretores e, sendo assim, o registro é marcado por imagens de estrada, fotografias de lugares e imagens de alguns transeuntes ou pessoas que marcaram a passagem dos realizadores. A possível descontinuidade narrativa gerada pela montagem desta obra é evitada a partir do recurso do uso da voz do narrador-personagem, ou seja, a coesão perceptiva do produto é conferida pelo que é sugerido pelo personagem narrador.

Consideramos que a presença do narrador, neste trabalho, funciona como uma mediação entre o que é visto (no produto) e o espectador: o narrador nos conta a sua história e a partir do seu relato conseguimos compreender a trajetória que o mesmo realiza. “Viajo porque preciso, volto porque te amo” se torna singular pois o que marca o filme é a presença constante do narrador, o seu protagonismo como voz que nos conduz – e a insipiência de outras vozes –, e a possível desconexão das imagens que acabam sendo arrematadas pelo uso do som. O personagem José Renato é quem nos revela a história. Vanessa Tavares da Silva (2020) realizou uma análise na qual identifica diversos formatos literários explorados no filme, a partir do texto do narrador, que estão mesclados e que o singularizam: o relato do José Renato “geólogo” por meio do “diário de campo”, o “diário íntimo” e as cartas para a “galega”.

No momento da pesquisa em 2020, entendemos que as marcas de oralidade e o fato da história ser contada aos pedaços, de ser um produto produzido por meio de imagens documentais e ressignificado pela presença da *voz over*, o diferenciam. A voz do

personagem em Renato nos conta sobre o seu passado – e faz com que saibamos sobre o universo da história.

Se o caráter da experimentação em “Viajo porque preciso, volto porque te amo” está centrado na descontinuidade das imagens e na reconexão proporcionada pela voz do narrador que conferem sentido à construção narrativa, em “Elena” (2012), o caráter ensaístico do filme também é alcançado pelo relato de Petra Costa, documentarista e irmã da protagonista. Neste documentário experimental, os rastros de referencialidade presentes nas memórias expostas nos vídeos e nas fotografias pessoais – nos arquivos familiares - nas quais Elena aparece, são endossados pelo que a narradora expressa. Não temos dúvida enquanto espectadores sobre quem a *voz over* está falando.

Rafael de Almeida (2017), ao analisar o teor ensaístico de “Elena”, expõe que a linguagem desta obra “opera em dupla reciclagem nos filmes domésticos: por um lado, estrutura narrativamente esses arquivos, dando um novo significado a eles e por outro, converte a natureza íntima e privada em parte de projeção pública” (ALMEIDA, 2017, p. 272). Ora, se Elena é composta por fragmentos, tal qual Almeida propõe, entendemos que a junção destes fragmentos é orientada pela presença da narradora, a personagem documentarista, que norteia a interpretação da obra e abrem outros caminhos.

É a *voz over* que estrutura e organiza as imagens de arquivo junto à montagem de “Elena”. Por sua vez, Almeida também reconhece que há alguma independência nas imagens “caseiras” explícitas na obra, pois estas atuam também como testemunhas ou evidências, ressignificando-as do seu sentido original. Podemos associar aqui o sentido de que o som gera uma “amarração” nas imagens, e neste caso, impede uma profusão de sentidos abertos pelo texto visual. O som ancora o sentido, fixa, limita e em “Elena”, a voz do narrador pode ter essa relação de arremate do sentido pelas imagens.

Desta forma, podemos concluir que o efeito gerado, tanto em “Elena” como em “Viajo porque preciso, volto porque te amo”, confirma, de certo modo, o “ventríloquo” mencionado por Chion (2016), logo que as imagens ficam à mercê do uso da voz. Esta condição nos remete à “condição da imagem em segundo grau”, apresentada por Almeida, como a “de estabelecer mediações com ela por meio de técnicas que modificam o valor da imagem, como a narração e a montagem”. No caso de Elena (2012) esta montagem quer ser vista como montagem, não quer ser colocada como invisível: “O gesto da

montagem é evidenciado pela justaposição dos materiais utilizados, que vão criando novos significados por soma e contraste” (ALMEIDA, 2017, p.277).

Quando a *voz over* em “Elena” sinaliza “As primeiras imagens que eu acho de você, são de quando você fez treze anos e ganhou essa câmera”, ela está endereçada ao personagem que vive implícito nas imagens. Da documentarista para o personagem que nomeia o documentário, a *voz over* nos faz ouvir aquilo que ela está dizendo, mas que não é dito para nós. As imagens de arquivo mostradas sob a expressão da *voz over*, fornecem material para que conheçamos as histórias, mas reconhecendo como documentário ou filme-ensaio: isso é uma montagem.

A materialização das vozes de um ou mais narradores que norteiam a defesa de uma perspectiva também podem ser vistas no filme “Branco Sai, Preto Fica”, de Adirley Queirós (2014). A obra é considerada um produto fronteiro. Nas palavras de Suppia e Gomes (2015) “um amálgama de documentário e ficção científica”, “um filme limítrofe, híbrido em termos de gênero e regime de representação” (SUPPIA E GOMES, 2015, p. 391). O título do filme remete à informação ordenada pelos policiais em 5 de março de 1986, dia do episódio que marca a produção de “Branco Sai, Preto fica”, na qual brancos e negros foram divididos em um processo de invasão policial no Quarentão, baile de *black music* que ocorreu na Ceilândia, no Distrito Federal.

O filme mostra o viajante no tempo - personagem ficcional Dimas- encontrando os outros dois personagens sobreviventes da noite trágica do Quarentão. A narrativa é marcada pela presença da voz dos dois personagens, que contam o ocorrido: o DJ Marquim, paraplégico depois da tragédia, e Chokito, que perdeu uma perna no evento. Ambos recontextualizam a noite de 1986: em alguns momentos em *voz over*, em outros contamos com a presença dos personagens em tela. Já nos primeiros minutos do filme, o espectador é convocado a ouvir os personagens para compreender a história. O que eles nos contam?

“Branco sai, Preto fica” é um excelente espaço para o exercício de aplicação do método das máscaras “ O que eu vejo? O que eu ouço? O que eu ouço daquilo que vejo? O que eu vejo daquilo que eu ouço? (CHION, 2016). Devemos estar atentos, entretanto, tal qual Carreiro e Alvim (2016) orientam que o método das máscaras não se constitui

exatamente como método estruturado, mas como um caminho para o processo de sensibilização que pode ser gerado pelos sons da obra.

Ao ouvir (e ver) “Branco Sai, Preto fica”, percebemos como as palavras, o que é dito, possui importância para o que é defendido na obra. Primeiro na presença do locutor, o DJ Marquim (em tela) – e de depois em sua ausência – que reproduz as falas do evento a ser lembrado. O personagem nos conta a história, revivendo-as. Um helicóptero marca a passagem: “Domingo, 7 horas da noite, já estou com meu pisante, beca... Tô em frente de casa, tô em direção ao centro da Ceilândia... tá lotada a bilheteria, vou ver se vejo alguém pra comprar um ingresso pra mim. Não tô nem aí.” O produto oscila entre vermos o locutor em tela revivendo a sua história e as fotografias na tela (com a ausência do locutor) com o som da sua voz *over*. Entre a presença e a ausência da voz *over*, vemos as fotografias que ilustram ocorrido.

Arthur Lins (2020), ao realizar a análise sobre a função da música como parte da paisagem sonora do contexto de “Branco sai, Preto fica” explica que Marquim, o narrador explicita o evento, nos inserindo na ação através de recursos descritivos – sem explicações contextuais sobre a Ceilândia - que nos revelam informações que não sejam a sua relação imediata com o que está acontecendo (LINS, 2020).

O uso da música e o relato oral narrado e interpretado pelos tons e variações da voz do DJ Marquim transportam o espectador para o acontecimento que irá detonar toda a ação narrativa do filme. De certa forma, a voz antecipa conceitualmente a máquina do tempo que será materializada na sequência seguinte, servindo como primeiro condutor temporal a evocar o passado que se desenvolve no presente e reivindica o seu lugar na história (LINS, 2020, p. 133-134).

Concordamos com Lins quando acredita que a presença do narrador, na figura do DJ, ainda que oscile entre estar em tela ou aparecer em voz *over*, é usada como forma de conduzir e construir os sentidos do filme. Ora, as fotos do Baile *Black*, ainda que sejam impactantes, não expõem a violência policial ou o desespero das pessoas. Essa condução por meio do relato que não se caracteriza por contar como a história aconteceu, mas em revivê-las por meio da descrição do que se ouviu, enriquecem a obra.

Para além disso, acreditamos que a tensão entre o ficcional e o documental que está contida em “Branco sai, Preto fica” - e que o caracteriza como um *circuit bending*, tal qual Suppia e Gomes (2015) colocam ou como Lins afirma, “um objeto não-

identificável no cinema brasileiro contemporâneo” - permitem o reconhecimento do uso criativo da presença de mais de um narrador que se alterna, ora revivendo, reproduzindo o que foi dito o que viveu, ora contando para o espectador por meio da forma de um relato. Estes recursos fazem parte do caráter fronteiriço da obra, que se vale de diversos narradores, seja por meio locução do personagem um pouco mais próxima da ficção, do uso da *voz over* ancorando o registro das imagens fotográficas ou do depoimento mais próximo da linguagem de documentário dos personagens reais . Estes recursos tornam o produto singular, e que certamente, se utiliza do som como recurso expressivo e criativo.

Conclusões

Neste estudo concluímos que não existe metodologia estruturada para análise da banda sonora que dê conta das variadas formas de manifestação da presença do narrador em produções distintas. Sendo assim, percebemos as semelhanças e dessemelhanças dos filmes analisados a partir das impressões manifestadas na fruição das obras citadas.

Percebemos que, tanto em “Viajo porque preciso, volto porque te amo”, como em “Elena” e em ‘Branco sai, Preto fica’ confirmamos a presença do narrador - predominantemente em *voz over* nas duas primeiras produções - como condutores da narrativa. As imagens são organizadas e orientadas em seus sentidos por conta daquilo que é dito ou daquilo que é exposto em fala. Demonstrem três formas de uso criativo da voz, que se aproximam por meio de imagens de arquivos, sejam estas apartadas do sentido original do roteiro ou não, mas que são compiladas para legitimar o que é dito no caso de “Viajo porque preciso, volto porque te amo” e de “Elena” ou revivido ou contado para o espectador em “Branco Sai, Preto Fica”. Em “Elena” e “Branco Sai, Preto Fica”, muitas vezes, as imagens servem como ilustrações, como marca de expressão, como rastro de referencialidade: isso que está sendo dito, logo que estamos vendo, existiu.

Encontramos nas três obras distinções na forma de endereçar, de organizar o texto nas falas dos narradores. Se em “Viajo porque preciso, volto porque te amo”, há a multiplicidade nas maneiras de colocar o espectador no texto, reveladas nas múltiplas formas literárias presentes no filme – por meio das cartas endereçadas à galega, do relato do viajante e dos lamentos ao “amigo” espectador que compartilha a viagem - em “Elena”, percebemos que o relato condutor é feito predominantemente pela realizadora

do filme, a autora, para a sua irmã, desde o início: “Elena, sonhei com você essa noite. Você era suave, andava pelas ruas de Nova York com uma blusa de seda”. A presença de Elena é constante em tela, ainda que esteja presente somente por meio das imagens de arquivo; mas é pela fala da Petra Costa, que a reconhecemos como personagem, entendemos quem ela é. Já em “Branco sai, Preto fica” há multiplicidade de vozes: a voz do “locutor” que reproduz e reinterpreta as falas do evento e nos conduz a reviver as suas memórias, e os relatos dos depoimentos dos personagens reais.

Como já foi sinalizado, este estudo é preliminar e revela um caminho a ser percorrido. Identificamos que o limite desta pesquisa está em compreender o uso do conteúdo do texto das obras e o sentido que conferem para a narrativa. Percebemos, no entanto, que será necessário se direcionar para o estudo da performance do ator no uso da voz na condição de narrador, em estudos futuros. Ou seja, para além de verificar o conteúdo do texto contido no roteiro de cada obra, é preciso estar atento aos sentidos atribuídos pelas marcas do ator no uso da voz, ou seja, da performance do narrador.

Referências

ALMEIDA, R. de. **Entre a chegada e a partida: reciclagens do cinema doméstico no filme-ensaio**. MATRIZES, [S. l.], v. 11, n. 2, p. 271-286, 2017. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v11i2p271-286. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/122227>. Acesso em: 28 abr. 2021.

ALVES, B. M. **Os estudos do som no cinema: evolução qualitativa, tendências temáticas e o perfil da pesquisa brasileira contemporânea sobre o som cinematográfico**. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-19112013-154644/pt-br.php> Acesso em: 20 out. 2020

ALVIM, L. **Relações entre o audível e o visível no cinema: o caso de Arábia**. In: ENCONTRO SOCINE, 23., 2019, Porto Alegre. Anais [...]: Porto Alegre: UNISINOS, 2020. p. 748-753. Disponível em: <https://www.socine.org/publicacoes/anais/>. Acesso em: 12 out. 2020

ALVIM, L. **Voz over e colagens musicais em documentários ensaísticos de Chris Marker e Agnès Varda da época da Nouvelle Vague**. Revista Digital de Cinema Documentário. Número 24. Disponível em: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/532/313> Acesso em: 22 abr. 2021.

AMARAL, C. **A narração em segunda pessoa e “Você”**. In: ENCONTRO SOCINE, 23., 2019, Porto Alegre. Anais [...]: Porto Alegre: UNISINOS, 2020. p. 748-753. Disponível em: <https://www.socine.org/publicacoes/anais/>. Acesso em: 12 out. 2020

CARREIRO, R.; ALVIM, L. **Uma questão de método: notas sobre a análise de som e música no cinema**. MATRIZES, [S. l.], v. 10, n. 2, p. 175-193, 2016. DOI: 10.11606/issn.1982-

8160.v10i2p175-193. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/120018>. Acesso em: 28 abr. 2021.

CHION, M. **A Audiovisão**. Som e imagem no cinema. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2016.

DA COSTA, F. M. **Silêncios e vozes no cinema**: Tabu e Stereo. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, [S. l.], v. 41, n. 41, p. 140-155, 2014. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2014.83424. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/83424>. Acesso em: 29 abr. 2021.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. A polêmica em torno da ilusão. 10. ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

LINS, Arthur. **Branco Sai, Preto Fica**: a música como potência do comum multitudinal. In: Cinemas pós-coloniais e periféricos / Organização: Michelle Sales, Paulo Cunha, Liliane Leroux. Guimarães: Nós por cá todos bem - Associação Cultural; Rio de Janeiro: Edições LCV, 2020.

RAMOS, Karen Vieira. **O narrador e a construção de sentido em Viajo porque preciso, volto porque te amo**. 43º CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO - INTERCOM, 2020, Salvador. São Paulo: Intercom, 2020. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2020>. Acesso em: 25 de abril de 2021.

SUPPIA, Alfredo; GOMES, Paula. **Por um cinema infiltrado**: entrevista com Adirley Queirós e Maurílio Martins a propósito de Branco Sai, Preto Fica (2014). Doc On- Line, n. 18, Interatividade e documentário, setembro de 2015. Disponível em: http://www.doc.ubi.pt/18/entrevista_2.pdf. Acesso em: 01 mai. 2020.

SUPPIA, A. **Acesso negado**: circuit bending, borderlands science fiction e lo-fi sci-fi em Branco Sai, Preto Fica. Revista FAMECOS, v. 24, n. 1, p. ID24331, 2 jan. 2017.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTE, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 2009.

XAVIER, I. **O olhar e a voz**: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. Literatura e Sociedade, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 126-138, 1997. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i2p126-138. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/l/article/view/13886>. Acesso em: 23 abr. 2021.

XAVIER, Ismail. Entrevista concedida ao canal do YouTube Revista Significação. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dQ2W87EUzjs>. Acesso em: 22 abr. 2021.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. São Paulo: Editora Schwarcz, 2001.

Filmografia

BRANCO SAI, PRETO FICA. Direção: Adirley Queirós. Brasil, 2014.

ELENA. Direção: Petra Costa. Brasil, 2012.

VIAJO porque preciso, volto porque te amo. Direção: Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. Brasil, 2009.