

DOI: 10.13037/ci.vol21n46.6519

## Para pensar em voz alta: voz-over heteroglós-sica no filme-ensaio

TO THINK ALOUD: HETEROGLOSSIC VOICE-OVER IN THE ESSAY FILM



*Rafael de Almeida*

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7088-234X>

(Universidade Estadual de Goiás, curso de Cinema e Audiovisual. Goiânia – GO, Brasil)

*Ana Paula de Aquino Caixeta*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8099-7856>

(Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-Graduação em Multimeios. Campinas – SP, Brasil)

Recebido em: 12/12/2019. Aprovado em: 03/02/2020.

### Resumo

Objetivamos concentrar nossa discussão na utilização da voz-over subjetiva em *Babás* (Consuelo Lins, 2010). O problema de pesquisa a que nos dedicamos questiona de que forma a voz-over apresentada no curta-metragem se relaciona com os arquivos domésticos mobilizados pelo filme, investigando as reverberações desse recurso estilístico na estética ensaística alcançada pela obra e na reflexão por ela proposta. Pretendemos realizar uma análise filmica da obra, centrada nos procedimentos de montagem, que dê vez à voz-over heteroglós-sica arquitetada pelo filme.

**Palavras-chave:** Filme-ensaio. Voz-over. Voz-over heteroglós-sica.

### Abstract

We aim to focus our discussion on the use of subjective voice-over in *Babás* (Consuelo Lins, 2010). The research problem to which we are dedicated questions how the voice-over presented in the short film relates to the home movies mobilized by the film, investigating the reverberations of this stylistic resource in the essayistic aesthetic achieved by the work and in the reflection proposed by it. We intend to perform a filmic analysis of the film, centered on the editing procedures, that gives to see the heteroglossic voice-over architected by the film.

**Keywords:** Essay film. Voice-over. Heteroglossic voice-over.

## Introdução

Interessados pela profícua relação entre o filme-ensaio e o filme de família, centraremos nossa discussão na utilização da voz-over subjetiva em *Babás* (Consuelo Lins, 2010). O curta-metragem mobiliza fotografias, filmes de família, anúncios de jornais do século XX para engendrar uma narrativa em primeira pessoa que reflete sobre a presença das babás na rotina de incontáveis famílias de nosso país. Partimos do pressuposto de que o domínio ensaístico do cinema 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 (na linguagem e na imagem) e um mundo experiencial encontrado e adquirido por meio do discurso do pensar em voz alta” (CORRIGAN, 2015, p. 19). Tendo isso em vista, esse pensar em voz alta – normalmente materializado por meio do comentário verbal – não seria um indício do grau de importância da voz-over para o discurso ensaístico enquanto intermediadora entre o pensamento subjetivo e a experiência coletiva?

O problema de pesquisa a que nos dedicamos, portanto, configura-se da seguinte maneira: como a voz-over apresentada em *Babás* se relaciona com os arquivos domésticos resgatados pelo filme e quais as reverberações desse recurso estilístico na estética ensaística alcançada pela obra e na reflexão por ela proposta?

Partimos da hipótese de que Consuelo Lins costura as imagens de arquivo por ela selecionadas com uma voz-over ensaística, apresentada majoritariamente apartada das imagens e extremamente dotada de afetividade, que auxilia na ressignificação desses arquivos utilizados. Realizando um jogo entre passado e presente, memória histórica e pessoal, individualidade e alteridade, a diretora lida de maneira sutil com questões que partem de um eu privado e vão rumo ao público, numa esfera mais abrangente. Temos a impressão de que tudo isso é intensificado justamente pelas modulações da voz e multiplicação dos narradores: por suas falas, entonação, pausas, detalhes sonoros diversos e ínfimos. Por fim, de forma não autoritária, a voz transparece ao espectador uma possibilidade de diálogo que garante novas significações às imagens.

Em um primeiro momento objetivamos refletir sobre a voz-over enquanto recurso de estilo no ensaio fílmico que permite pensar em voz alta, para logo em seguida reconhecer que tal procedimento pertence especialmente ao âmbito da montagem. Com esse plano de

fundo, discutiremos como a montagem reutiliza os arquivos domésticos e adensaremos o conceito de voz heteroglóssica no filme-ensaio. Feito isso, ansiamos ser capazes de propor relações entre a voz-over, os arquivos familiares e a estética ensaística em Babás.

## Por um pensar em voz alta: a voz-over ensaística

As experiências que ocorrem em arenas públicas são capazes de projetar no indivíduo inquietações diversas. Essas podem funcionar como o fomento necessário para despertar a elaboração de uma série de reflexões individuais que, em alguma medida, podem retornar a dialogar com o coletivo. A partir dessa relação, o pensamento ensaístico se propõe a ser uma “reformulação necessária da experiência subjetiva nos interstícios mutáveis que definem a própria experiência mundana” (CORRIGAN, 2015, p. 40). Dessa forma, o ensaio se apropria das ponderações realizadas pelo subjetivo, que são formuladas com caracteres adjacentes da vivência em mundo, e almeja retirar do âmbito do abstrato o processo delineado por esse pensamento.

Por essa perspectiva, é recorrente à estilística do filme-ensaio que o realizador faça uso do artifício sonoro da voz-over para construir seu discurso. Por meio dessa recorrência nota-se que a forma de materialização da representação do eu em um mundo experiencial geralmente se dá através do pensar em voz alta: a potência da voz-over como um dos grandes alicerces que permitem ao espectador compreender e dialogar com o pensamento do sujeito que enuncia, por meio da obra. Essa voz dentro do ensaio fílmico costuma ser conjugada em primeira pessoa, desprendida de autoritarismos e dotada de tons reflexivos, o que conduz a uma não imposição do discurso, mas sim a uma construção dialética entre realizador e público.

Embora reconheçamos a existência de uma discussão vasta sobre o uso da voz-over, vale salientar que ela se deu sobretudo em estudos dedicados ao cinema documentário, e não no domínio de nosso interesse para a presente pesquisa: o filme-ensaio. Interessamos por ora investigar as peculiaridades da voz-over no filme-ensaio especificamente, reconhecendo que há pouca fortuna crítica dedicada a ela a partir desse recorte. Veremos adiante que, no documentário, a voz-over tende a se manter com uma função unitária, como aponta Nichols (2005), buscando dar ênfase na representação dos elementos que lida; e não no seu próprio processo reflexivo de construção, como pretende a voz-over no filme-ensaio.

À primeira vista, compreender a voz-over do sujeito que narra o filme-ensaio como um pensar em voz alta nos daria, enquanto espectadores, acesso direto à intimidade do próprio diretor, o autor extratextual da obra. Todavia, seria imprudente não duvidar desse acesso. Afinal de contas, a nível das estruturas retóricas, como nos lembra Rascaroli (2009), o sujeito narrador e sujeito enunciador do filme-ensaio não coincidem plenamente entre si e nem como autor extratextual.

A nível das estruturas retóricas, a fim de transmitir tal reflexão, o ensaio cinematográfico decididamente indica o sujeito enunciador, que literalmente habita o texto. Esse enunciador é incorporado em um narrador, que (embora nunca não problemáticamente ou de forma não reflexiva) é próximo ao autor real, extratextual. A distância entre os dois é leve, como o enunciador representa as visões do autor, e o narrador é seu porta-voz (mesmo quando escondido atrás de um nome diferente, ou várias personas, ou quando problematizando a existência do sujeito em si). O enunciador do ensaio pode continuar a ser uma voz-over ou também aparecer fisicamente no texto, e, geralmente, não esconde que é o diretor do filme (RASCAROLI, 2009, p. 33, trad. nossa)<sup>1</sup>.

Por essa via, caberia ponderar que o pensar em voz alta do ensaio fílmico opera um duplo movimento: se por um lado a voz-over parece simplesmente tornar exterior o que está dentro, nos aproximando da subjetividade do diretor; por outro a mesma voz-over controla e modula o que sai de dentro, produzindo múltiplas personas que distanciam o espectador de uma identidade fechada daquele que conduz a narrativa. Nesse sentido, o pensar em voz alta do filme-ensaio poderia abrir espaço para uma multiplicidade de vozes, para uma polifonia. Voltaremos a isso mais tarde. De todo modo, cabe considerar por ora que pensar em voz alta e silenciosamente não geram, portanto, os mesmos resultados.

Em Babás, a voz-over é a responsável por estabelecer vínculos entre o pensamento subjetivo e a arena pública. É a voz-over que estabelece o diálogo entre a realizadora, seus múltiplos sujeitos e os espectadores, que abandonam a posição passiva de apenas assistir e passam a questionar e participar da discussão em torno à problemática estabelecida pela

<sup>1</sup> No original: “At the level of rhetorical structures, in order to convey such reflection, the filmic essay decidedly points to the enunciating subject, who literally inhabits the text. This enunciator is embodied in a narrator, who (although never unproblematically or unreflexively) is close to the real, extra-textual author. The distance between the two is slight, as the enunciator represents the author’s views, and the narrator is her spokesperson (even when hiding behind a different name, or multiple personae, or when problematizing the existence of the subject itself). The essay’s enunciator may remain a voice-over or also physically appear in the text, and usually does not conceal that she is the film’s director” (RASCAROLI, 2009, p. 33).

obra. Uma voz que se experimenta e segue relativamente apartada das imagens, podendo alterar sentidos e promover ressignificações.

Outras vozes surgem para dialogar com a primeira. Elas pertencem às babás, que trabalharam com Consuelo ou para conhecidos dela. Suas falas vêm em formas de depoimentos sobre as relações que estabeleceram com o trabalho ou em conversas entre as próprias babás. Conversas tais que, manejadas pela montagem, atuam como discurso indireto de um processo reflexivo em constituição. Apesar de sua importância, essas outras vozes não tiram o foco da voz-over norteadora que perpassa todo o filme, pelo contrário, servem de amostras para desenrolar novas histórias por ela contadas.

O discurso ensaístico formulado por Consuelo Lins assume a primeira pessoa do singular encorpando o tom confessional dos filmes-ensaio, capaz de promover ainda mais a aceitação plural daquele processo reflexivo: a exposição do realizador, que fala a partir do “seu eu”, torna crível a possibilidade de estabelecer a dialética que o filme almeja. Apesar disso, por dar a ouvir um pensar em voz alta, esse discurso poderá se valer de mesclas entre informações verídicas e não verídicas, que simultaneamente revelem traços da intimidade do realizador e ofusquem um acesso completo à sua subjetividade. Ao fazer uso de diversas personas um filme-ensaio como Babás gera aproximações com o público, amparando-se no subjetivo como objeto de propagação de discurso em arenas públicas.

Pensando que a propagação desse discurso provém de uma modulação exata dessa voz pelo ensaísta a favor de seus interesses com a narrativa, é importante ressaltar o quanto ela se faz intermediadora dessas arenas particulares e públicas para que seja percebida enquanto um pensamento que se possa ouvir. Essa voz, própria do ensaísta, que estaria entre a paterna da esfera pública e a materna do âmbito doméstico, é pensada como uma terceira língua por Weinrichter: “intermediária entre as outras duas, na qual se fundiriam o discurso público e a experiência privada, capaz de argumentar sem autoritarismo, mas sem reduzir-se à esfera doméstica. Essa voz ‘íntima, porém clara’ seria a própria do ensaísta” (WEINRICHTER, 2007, p. 29, trad. nossa)<sup>2</sup>. A voz assumida pelo ensaísta, portanto, nos remete à recusa que a mesma promove à impessoalidade da voz-de-Deus, por um lado; e ao egocentrismo da voz estritamente doméstica, por outro.

O narrador documental, que dá corpo à voz-de-Deus, faz uso de tons autoritários, sérios e eloquentes, ditando seus discursos da forma mais precisa e persuasiva possível,

<sup>2</sup> No original: “(...) *intermedia entre las otras dos, en la que se fundirían el discurso público y la experiencia privada, capaz de argumentar sin autoritarismo pero sin reducirse al ámbito doméstico. Esta voz ‘íntima pero clara’ sería la propia del ensayista*” (WEINRICHTER, 2007, p. 29).

arquitetando tudo para reforçar o seu estatuto da verdade. A voz ensaística nada contra essa correnteza, prezando mais por formular uma reflexão dialética para com o seu público, do que fazê-lo apenas digerir informações fechadas e prontas. Já o narrador doméstico gera uma voz egocêntrica demais, não sendo favorável para o ensaísta, que busca se expressar menos por uma voz endereçada a si próprio do que por uma subjetividade originária e compartilhável em arenas públicas.

Na segunda cena de *Babás*, ouvindo o barulho das ondas do mar, acompanhamos, por meio de uma câmera distante, babás, vestidas de branco, na beira da praia realizando seus afazeres: levando carrinhos de bebê, caminhando com crianças, cuidando de recém-nascidos. “Amolengar, adocicar, amaciar a cultura portuguesa. As amas tiveram essa função na formação das crianças. Pelo afeto, pelo apego, pelo carinho dedicado. Ainda vejo um efeito semelhante no gesto dessas babás”, nos diz a narradora, com um tom afetivo e sereno, que nos convida a ouvir suas histórias, ver os seus arquivos e participar dessa reflexão embalada pela memória.

O pequeno trecho descrito acima nos parece ilustrativo do trânsito empenhado pela voz-over ensaística. Se por um lado ela caracteriza e descreve a função das amas junto às crianças no Brasil colonial, por outro ela não abandona uma percepção subjetiva do fato descrito, relacionando-a às babás do Brasil contemporâneo e sutilmente endereçando-a não a si mesma, mas a um outro. Essa terceira língua, portanto, entremeia os extremos de uma primeira proveniente do discurso público; e também de uma segunda oriunda do autocentramento doméstico. A partir dela temos acesso à voz-over ensaística, por meio da qual é possível pensar em voz alta.

## Arquivos domésticos e História: das potências da montagem

A voz-over ensaística é extradiegética, logo poderia ser percebida como recurso estilístico do âmbito da montagem, capaz de alterar o valor e o sentido das imagens e sons com os quais se relaciona. Tomando como pressuposto que a voz-over do filme-ensaio permitiria gerar certo tipo de pensamento em voz alta, interessa-nos raciocinar sobre como o comentário verbal e a montagem de *Babás* auxilia nesse processo ao reutilizar os arquivos domésticos oficiais e privados para construir seu discurso reflexivo.

Nesse contexto, justifica-se a necessidade de discutir as potências da montagem por reconhecermos que a voz-over por si só atua como material de composição que em

arranjo com os demais revela que o procedimento de base da narrativa ensaística é a montagem. No filme-ensaio, a montagem é o procedimento criativo responsável por se valer da voz-over ensaística para articular os arquivos domésticos e relacioná-los com a História.

Álvarez (2010) propõe uma cartografia das variações que a criação documental das últimas décadas oferece em sua reutilização do cinema doméstico. Segundo o autor, haveria três áreas distintas: a reciclagem de tipo histórico, que garante novos modos de olhar a história; o olhar autobiográfico, que investiga os arquivos domésticos com a intenção de refletir sobre sua constituição identitária; e o trabalho fronteiro de realizadores que mesclam material de arquivo doméstico e suas próprias gravações domésticas, geralmente feitas em suportes não profissionais (16mm, 8mm, Super 8, vídeo etc.).

Ao nos propormos a pensar sobre o agenciamento dos materiais em função da montagem e criação de sentido, percebemos que *Babás* organiza-se sobretudo a partir de uma colagem de materiais visuais e sonoros. Notamos que isso ocorre sem muito rigor formal, nem sempre prezando por sincronismos ou padrões. Enquanto vemos as fotografias e pinturas históricas, por exemplo, ouvimos a voz da narradora que as descreve analiticamente. As sessões de anúncios do antigo *Jornal do Brasil* são lidas de forma direta. Imagens tomadas em primeira mão de babás na atualidade são permeadas pela voz-over que nos conecta em seguida à realidade das antigas amas de leite, exibidas em materiais de arquivo domésticos fotográficos e cinematográficos. Temos também imagens de babás que tiveram alguma ligação com Consuelo, e, mesclado a elas, depoimentos da própria realizadora ou conversas promovidas entre essas babás.

Em meio a essa miscelânea de materiais de composição, chama a atenção a importância que os arquivos domésticos tomam, geralmente em relação de soma ou contraste com materiais gerados para o próprio filme. *Babás* claramente retoma filmes de família que são arquivos oficiais e gravações caseiras da própria diretora para voltar a ver, por uma perspectiva pessoal, um longo processo histórico que ainda reverbera na constituição das relações de poder da família brasileira, enquanto núcleo menor de nossa sociedade. E embora vídeos caseiros da própria diretora sejam reutilizados, ainda assim o tom do filme não é realmente autobiográfico, pois Consuelo Lins interpela o espectador sobre questões que vão além de sua própria intimidade, articuladas sobretudo em torno à violência histórica arraigada e difusa na circunstância que envolve as babás, as crianças e seus padrões.

Aqui a História é perseguida não por seus grandes acontecimentos ou personagens públicos, mas por um estudo minucioso, e por vezes iconográfico, do arquivo doméstico “enquanto retrato fílmico do cotidiano ou como crônica sócio-histórica alternativa aos grandes relatos” (ÁLVAREZ, 2010, p. 124, trad. nossa.)<sup>3</sup>. Assentado no terreno do ensaio fílmico, no entanto, por mais que a princípio haja uma tentação a perceber o cinema doméstico reutilizado em *Babás* como documento histórico, caberia a ponderação de que a voz-over ensaística, enquanto recurso estilístico da montagem, recicla o caráter e a potência dessas imagens, monumentalizando-as e investindo forças em seu traço indiciário.

Em determinada cena, por exemplo, ouvimos a narradora lendo antigos anúncios de jornal: “Precisa-se de uma criada de 12 a 13 anos, preta, pra tomar conta de uma criança de um ano. 1º de maio de 1945. Precisa-se de uma ama que tenha leite sadio e possa-se mandar examinar, a fim de dar leite a uma criança”. Simultaneamente acompanhamos três planos aparentemente provenientes de arquivos domésticos.

O primeiro deles revela uma jovem mulher, negra, centralizada no quadro: carregando um pequeno balde na cabeça, ela está com a testa franzida e expressão séria, movendo a cabeça para a direita ao fim do plano. O segundo plano é um espelhamento do primeiro, portanto com a mesma duração e descrição do anterior, com a diferença de que o movimento da cabeça da jovem agora acontece para o lado esquerdo do quadro. O terceiro plano dá a ver uma família que se prepara para uma fotografia: uma panorâmica para a esquerda revela entre os membros a babá negra com um neném no colo, ao lado direito da mãe, branca. Ao perceber que a filmagem foi iniciada a mãe sorri e interage com os demais familiares pelo olhar. Já a babá, que parecia disfarçadamente olhar a câmera passa a olhar diretamente para a patroa, como se buscasse orientação para seu próprio comportamento. Somando o primeiro plano ao segundo, por meio da repetição e espelhamento, temos acesso a uma cabeça que se balança de um lado a outro, como em um movimento de negação. Justaposto ao último plano, a negação converte-se em submissão.

Quem são essas babás? Não somos apresentados a essas mulheres. Não sabemos seus nomes, nem quando e onde viveram. Nem mesmo podemos crer em uma relação direta entre suas imagens – e tudo que elas evocam – e os anúncios de jornal que a voz-over publicita, por ser um evidente arranjo de montagem. Menos do que documentar um

<sup>3</sup> No original: “[...] *en cuanto retrato fílmico de lo cotidiano o como crónica sociohistórica alternativa a los grandes relatos*” (ÁLVAREZ, 2010, p. 124).

espaço e tempo específicos e identificar claramente essas personagens, importa revelar um ínfimo traço de suas vidas, que reverbera e se multiplica na vida de tantas outras babás, negras, mulheres, do passado e do presente.

Por essa via, a montagem ensaística – o que inclui a voz-over –, em *Babás*, revela-se como procedimento de linguagem criativo que atua junto aos arquivos domésticos reciclando-os, retirando-os de seu contexto semântico original e garantindo-lhes novos contornos e significados. Essa reciclagem assegura ao espectador novos modos de olhar e se relacionar com a História, justamente por lidar com esses arquivos como índices que, por meio de um processo reflexivo, dão acesso a realidades históricas que de outra forma continuariam a ser ignoradas. Nesse contexto, o papel da montagem ensaística é manejar as imagens como enunciados visuais plenamente enraizados na heteroglossia, enfatizando o fato de que os enunciados pertencem à vida social e são, portanto, inseparáveis de seu contexto (MONTERO, 2012). Ao propor interações múltiplas em diferentes níveis com os materiais de composição do filme-ensaio, a montagem ensaística estrutura um processo de construção discursiva que não fixa, não imobiliza, não prende o significado.

Sendo assim, a voz-over ensaística assume um papel primordial. Ela segue paradoxalmente apartada das imagens, mas é capaz de pontuar o pensamento com tons intimistas e não autoritários, revisitando os ciclos históricos por meio dos filmes de família e colocando-os em uma ordem acessível e partilhável ao espectador que, por fim, se sente convidado a refletir e dialogar sobre esse conjunto de problemas.

## A voz heteroglóssica no filme-ensaio

A voz-over assume diferentes funções em *Babás*: por vezes ela tece comentários relativos às babás ou aos materiais de arquivo utilizados, como alguém que somente analisa as imagens que vê; outras vezes realiza citações da seção de anúncios do antigo *Jornal do Brasil*, como um qualquer que decifra a escrita e a enuncia em voz alta; e também faz confissões de questões pessoais da sua vivência com as babás, como se fosse a própria diretora, a autora extratextual. A partir disso, caberia a pergunta: uma mesma voz-over pode ser emprestada a diversas personas no filme-ensaio?

Logo no início do filme ouvimos a narradora dizer: “Quando vi essa foto pela primeira vez, pensei que, se um dia fizesse um filme sobre babás, ele começaria com essa imagem”. Aqui a narradora tenta coincidir com a diretora do filme. Em vários momentos

do filme essa mesma persona é mobilizada: “Não conseguiria dizer aqui o quanto essas moças me ajudaram em muitos momentos da minha vida. Com meu filho e o meu sobrinho, com a casa, com a comida, com as compras, com as idas e vindas das crianças”. A intenção desse papel parece ser seduzir o espectador a depositar sua crença na narrativa por referir-se a algo que trata de si, investindo no possível caráter autobiográfico da obra.

Ainda no início do filme, dá-se um zoom out na imagem de uma babá negra impregnada no papel fotográfico envelhecido e revela-se a criança junto a ela em um plano médio. “Pra ter direito à foto, ela certamente foi sua ama de leite, sua mãe preta, que o amamentou desde as suas primeiras horas de vida. O menino se apoia nela com afeto e intimidade”, diz a voz-over. Já aqui o sujeito narrador atua como o analista, aquele que conhece profundamente as imagens à que se dedica e gentilmente compartilha as informações que possui com o público. Como em: “Bem vestida, essa babá lembra as amas com seus pequenos senhores em fotos da segunda metade do século 19. A maioria elegantemente vestida à moda europeia, com roupas e joias emprestadas da sinhá”.

Mais adiante ouvimos: “Preciso babá, maior de idade, responsável, paciente, carinhosa, educada, asseada e sem compromissos, cuidar menina de dez meses. Favor não telefonar quem não preencher todos os requisitos”. Trata-se da mesma voz-over, logo da mesma narradora, porém a persona é o leitor do *Jornal do Brasil*, que também será recorrente ao longo do filme.

Sendo assim, a narradora empresta sua voz para a construção de distintas personas que operam durante o filme. O que significa dizer que uma mesma qualidade vocal pode ser habitada por múltiplas personas. Meditando sobre essa proliferação de sujeitos no filme-ensaio, Catherine Lupton justifica: “resumidamente, é porque, a fim de pensar, nós multiplicamos nós mesmos, criando diálogos interiores e relacionamentos com outros imaginários que fazem parte de nossa consciência evolutiva de si e do mundo” (LUPTON, 2011, p. 164-165, trad. nossa)<sup>4</sup>. Ao se valer dessa estratégia formal, de utilizar uma mesma voz para diferentes personas, aqueles que a compartilham parecem influenciar-se mutuamente e amalgamar-se em torno ao sujeito narrador de forma ainda mais potente, ampliando a verossimilhança da narrativa.

Nesse sentido, quando outras vozes surgem em Babás, por meio das personagens ou outras narradoras, em geral são convertidas em instâncias narrativas que auxiliam o

<sup>4</sup> No original: “[...] put simply, it is because in order to think, we multiply ourselves, creating interior dialogues and relationships with imagined Others who form part of our evolving consciousness of self and the world” (LUPTON, 2011, p. 164-165).

sujeito enunciador, conduzido por Consuelo Lins, a construir o discurso do filme de forma indireta. A título de exemplo, em determinado instante escutamos a voz de uma babá contando a outra sobre ter entrado na justiça contra a patroa, após ter sido demitida sem aviso prévio: trata-se de uma conversa. Enquanto isso, vemos em planos gerais algumas babás, todas vestidas de branco, cuidando de crianças no parque. Há uma disjunção imagético-sonora em curso que propositalmente impede ao espectador de reconhecer o sujeito que fala, gerando uma ambiguidade.

O gravador parece oculto, proporcionando diálogos mais livres, soltos, desprendidos de certa repressão que poderia ser causada pelo dispositivo e presença da realizadora, o que nos coloca em uma posição intrusa com relação à vida profissional e particular daquelas mulheres. “Aí eu peguei, voltei e coloquei ela na justiça. Aí ela foi e me pagou legalmente, porque eu acho que a gente tem que ter o direito da gente, né? [...] Ah, mas depois a gente ficou conversando... ela é super legal! Nossa ela nem queria que eu saísse de lá”, nos conta a babá. Seria, alguma das babás que vemos, a mesma que ouvimos? A ambiguidade gerada pelo procedimento de linguagem converte a babá em narradora, multiplicando as vozes-over que o filme maneja e fomentando o dialogismo entre aquelas que narram.

Dessa forma, o comportamento das vozes utilizadas pela diretora nos remete ao conceito de voz heteroglóssica sugerido por Catherine Lupton:

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)<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> No original: “*What interests me in these films is a distinctive style of voice-over commentary, which I call heteroglossic, that undermines from within the notorious authority of the singular, omniscient, voice-of-God documentary narrator. It achieves this by multiplying the speaking selves or personae who provide the commentary, by deferring or displacing what they have to say into assorted forms of reported speech – such as the letter, the quotation, the recollected saying or conversation – by asserting their fictional or, at least, ontologically ambiguous status with regard to actual people (including and especially the filmmaker), and by fomenting indeterminacies, tensions and disagreements among them*” (LUPTON, 2011, p. 159-160).

A concepção de voz heteroglössica nos parece debitária do conceito bakhtiniano de heteroglossia, que busca dar conta da disputa entre discursos que realizam-se no interior do texto e seu contexto, evidenciando que eles são fruto do dialogismo e interação de múltiplas perspectivas, que ora se aproximam e ora se afastam (STAM, 2003).

O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais a heteroglossia [raznorecie] pode entrar no romance. Cada um deles permite uma multiplicidade de vozes sociais e uma grande variedade de seus vínculos e inter-relacionamentos (sempre dialogizadas em maior ou menor grau). (BAKHTIN, 1981, p. 263, trad. nossa)<sup>6</sup>.

A heteroglossia, portanto, poderia ser compreendida tanto como o sinal da presença de diferentes discursos na formulação do enunciado, quanto como da colisão de várias posições socioideológicas e visões de mundo. A linguagem, quer seja do romance ou do cinema, abarca dessa maneira uma multiplicidade de discursos que coexistem, dentro de sua aparente unidade, em um estado de tensão em que se confrontam diferentes concepções de mundo. Ou seja, trata-se da heterogeneidade discursiva dentro da aparente homogeneidade da linguagem.

Por essa via, a voz-over heteroglössica no filme-ensaio poderia ser percebida como aquela em que o narrador abandona a pretensão de constituir uma identidade fechada e sólida, em torno a uma voz particular, para se abrir ao dialogismo fragmentando-se em múltiplos narradores com distintas qualidades vocais, ou ao menos distintas personas, a ponto de gerar incerteza e dissonância. Sendo assim, o “dialogismo sublinha como as linguagens e os discursos da heteroglossia interagem, colocando-os em uma relação de poder dentro de uma conversa ou dentro de um texto” (MONTERO, 2012, p. 12, trad. nossa)<sup>7</sup>.

Outra característica da obra que a aproxima desse conceito levantado por Lupton

<sup>6</sup> No original: “*Authorial speech, the speeches of narrators, inserted genres, the speech of characters are merely those fundamental compositional unities with whose help heteroglossia [raznorecie] can enter the novel; each of them permits a multiplicity of social voices and a wide variety of their links and interrelationships (always more or less dialogized).*” (BAKHTIN, 1981, p. 263). Justificamos a opção pela versão em inglês do texto, pela tradução do termo russo *raznorecie* como heteroglossia. Tal compreensão nos permite uma conexão de sentido mais direta com o texto de Catherine Lupton, também de língua inglesa, que apresenta o conceito *heteroglossic voice-over*, por nós traduzido como voz-over heteroglössica.

<sup>7</sup> No original: “*Dialogism stresses how the languages and discourses of heteroglossia interact, putting them in a relation of power within a conversation or within a text.*” (MONTERO, 2012, p. 12).

é o fato de que a diretora aparece uma única vez em quadro, quando ocorre o reencontro com Iraci, sua babá de infância. É recorrente à voz heteroglóssica a nula ou rara aparição do realizador frente à câmera. Esse paradoxo, que firma uma presença de várias personas derivadas do diretor sonoramente e a ausência de sua imagem, corrobora mais uma vez com a existência de dissociações entre as bandas sonora e imagética.

Tal escolha fornece ao filme-ensaio um reforço à sua intenção de assumir uma postura reflexiva e também proporciona a liberdade ao espectador para interpretações ou aproximações mais livres, “isso deixa o público com a necessidade de ativar a imaginação, ou a fé, para conectar as imagens com o que está sendo dito (mesmo quando a ligação parece óbvia.)” (LUPTON, 2011, p. 160, trad. nossa)<sup>8</sup>. Logo, tal postura que a voz-over heteroglóssica assume, ao seguir apartada das imagens, visa gerar deduções e enriquecer o pensamento ensaístico que Babás se propõe a construir por meio de sua narrativa.

Em Babás, os comentários verbais ora são provenientes de diversas personas que habitam a voz-over da narradora, ora são oriundos de outras narradoras, especialmente a partir da citação, da recordação ou da conversa. Nos deparamos, portanto, com a materialização de sujeitos diversos que ora participam, ora comentam, ora analisam todas aquelas situações que envolvem as babás ou a vivência da diretora com elas. Esse panorama revela a natureza dialógica da voz heteroglóssica no filme-ensaio, que ao dramatizar as dinâmicas do processo de pensamento coloca a determinação das identidades fechadas e inclusive o corolário autobiográfico da narrativa sob suspeita.

## Mais duas ou três inferências sobre Babás

Em Babás, como vimos ao longo de nosso percurso, a realizadora lida especialmente com a presença de uma voz reflexiva e uma grande variedade de arquivos domésticos com a intenção de garantir uma estética ensaística à obra. Ao retornarmos à nossa problemática de pesquisa, cuja inquietação circulava a respeito da forma em que a voz-over exposta em Babás se relaciona com os arquivos domésticos mobilizados pelo filme, investigando as reverberações desse recurso estilístico na estética ensaística alcançada pela obra e na reflexão por ela proposta, fomos capazes de traçar as breves inferências que se seguem.

Partimos da compreensão da voz-over ensaística como aquela que se coloca

<sup>8</sup> No original: “(...) *this leaves the audience always needing to make an active leap of imagination, or faith, to connect the images to what is being said (even when that connection appears obvious).*” (LUP-  
TON, 2011, p. 160).

entre a do discurso oficial e a do autoendereço egocêntrico, por meio da qual é possível pensar em voz alta e compartilhar o pensamento. Refletindo sobre as potências da montagem, reconhecemos que a reciclagem dos arquivos domésticos operada pela obra propõe um revisitar dos processos históricos relacionados às condições das babás desde o Brasil colonial à atualidade, através de uma detalhada investigação das imagens.

A voz heteroglóssica, com seus múltiplos narradores e personas, incorporada por Babás, relaciona-se com os arquivos domésticos sobretudo por meio do dialogismo. Ela simultaneamente recupera e atualiza os arquivos domésticos manipulados pela narrativa, gerando fissuras na percepção engessada do espectador acerca da questão histórica discutida, enquanto porta-se como veículo privilegiado para trazer as características do ensaio para o cinema.

Consuelo faz uso da voz-over da narradora, incorporando tons afetuosos e reflexivos, juntamente às conversas e entrevistas das babás para constituir a voz-over heteroglóssica pertencente ao seu sujeito ensaísta. Os demais elementos sonoros são ínfimos, justamente para ressaltar a potência dessas vozes dentro do filme. Eles são reduzidos às ambientações sonoras, como o som do mar e do parque, e há total recusa perante a participação de músicas. A colagem dos materiais sonoros e visuais se dá de maneira não uniforme, gerando uma mescla capaz de fomentar significações inacabadas e inconclusas, enriquecendo a obra e aproximando-a ainda mais da estética ensaística do cinema, que convoca a existência de um espectador ativo e crítico.

Babás possui o desconcerto narrativo característico dos demais filmes-ensaio e faz uso de tal artifício para estruturar uma reflexão fílmica que questiona, incrimina, confessa e expressa os pensamentos do sujeito enunciador, alertando para a improvável convivência harmoniosa entre afeto e violência nas circunstâncias históricas em que as protagonistas estiveram e permanecem implicadas. Por fim, Babás nos convida por meio da voz heteroglóssica, enquanto espectadores, a pensar em voz alta e dialogicamente sobre a questão.

## Referências

ÁLVAREZ, É. C. De vuelta a casa. *In*: ÁLVAREZ, É. C. **La casa abierta**: el cine doméstico

y sus reciclajes contemporáneos. 1. ed. Madrid: Ocho y medio, 2010, p. 121-165.

BABÁS. Consuelo Lins. **Tamanduá. Brasil**: 2010. Rio de Janeiro: Tamanduá, 2010. [DVCam]. (20 minutos), colorido.

BAKHTIN, M. Discourse in the Novel. *In*: HOLQUIST, M. The **Dialogic Imagination**: four essays by M. M. Bakhtin. 1. ed. Trad. Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981, p. 259-422.

CORRIGAN, T. **O filme-ensaio**: desde Montaigne e depois de Marker. 1. ed. Trad. Luís Carlos Borges. Campinas: Papirus, 2015.

LUPTON, C. Speaking Parts: Heteroglossic voice-over in the essay-film. *In*: KRAMER, Sven; TODE, T. **Der Essay film**: Ästhetik und aktualität. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2011, p. 159-174.

MONTERO, D. **Thinking Images**: The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema. Londres: Peter Lang, 2012, v. 3.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. 1. ed. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.

RASCAROLI, L. **The personal camera**: subjective cinema and the essay film. 1. ed. New York: Wallflower Press, 2009.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. 1. ed. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

WEINRICHTER, A. Um concepto fugitivo, notas sobre el film-ensayo. *In*: WEINRICHTER, A. **La forma que piensa**: tentativas en torno al cine-ensayo. 1. ed. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007, p. 18-49.

---

<sup>i</sup>Doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas - Unicamp. Professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás - UEG. E-mail: rafaeldealmeidaborjes@gmail.com

<sup>ii</sup>Mestranda em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas - Unicamp. Graduada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual de Goiás - UEG. E-mail: akinoanapaula@gmail.com