

O LUGAR DA VOZ NA CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO DOCUMENTAL PORTUGUÊS: MORAIS, MOZOS E TOCHA

Filipa Rosário (CEC, Universidade de Lisboa)

Zéfiro de José Álvaro Morais (1994), *Ruínas* de Manuel Mozos (2009) e *É na Terra não é na Lua* de Gonçalo Tocha (2011) são filmes sobre espaços portugueses que apresentam diferentes tipos de tensão entre a imagem e a palavra. Eles encenam de formas distintas esse jogo de poder, levando a que em cada um destes filmes o espectador seja confrontado com espaços físicos e espaços simbólicos diferentes. Por se tratarem de documentários sobre lugares — respectivamente, o Sul de Portugal, ruínas portuguesas e a ilha do Corvo, nos Açores —, torna-se possível analisar a relação dialógica entre paisagens filmadas e aquilo em que elas se tornam quando confrontadas com o comentário em *off* que as acompanha. Ou seja, compreender o que é que esta voz *off* acorda na imagem e para onde as duas forças narrativas projectam, “situam,” o espectador, que reagirá a esse posicionamento.

No filme de José Álvaro Morais, a voz *off* ganha corpo no início da narrativa, isto é, o narrador é uma personagem que surge em campo e fala directamente para a câmara, como se se tratasse de um pivot televisivo. Mas não deixa de falar também em *off*: ele alterna entre o espaço diegético que a câmara apreende e o lugar inacessível ao espectador e à personagem de onde a voz *off* discursa — inacessível, no sentido em que não pode ser acedido de facto, apenas representado, invocado. Este movimento oscilatório articula e expõe fronteiras e funções narrativas diferenciadas, levando a que *Zéfiro* seja um filme não só sobre um território geográfico concreto, mas também uma demonstração da elasticidade e resistência do poder simbólico e efectivo do espaço da narração em *off*. Se aqui existem linhas narrativas autónomas — a voz narradora, a trama ficcional e as recriações históricas —, desenvolvendo-se, cruzando-se e afectando-se mutuamente, no filme de Mozos essa questão não se verifica. *Ruínas* é um filme depurado, composto por planos fixos e longos de edifícios e partes de edifícios degradados, levando o espectador à contemplação, na maioria das vezes silenciosa. Vozes *off* masculinas e femininas dizem textos de naturezas diferentes: listas, relatórios, poemas, cartas, instruções, editais institucionais; ou seja, elas in-

vocam dimensões ficcionais na imagem por via de cada narração. As vozes são enigmáticas, nunca identificadas ou contextualizadas; aparecem e desaparecem em silêncio, parecem fantasmas a habitar os espaços. O grupo de narradores é heterogêneo e desagregado também pelo modo como cada narração invoca um mundo-em-si. A imprevisibilidade e heterogeneidade da narração e a natureza fragmentária da própria palavra revelam forças discursivas raras no que respeita ao comentário em *off*. Em *É na Terra não é na Lua*, a narração procede enquanto legenda da imagem, ou seja, a voz esclarece aquilo que o espectador vê: identifica pessoas, explica trajectos, contextualiza práticas. Aqui a narração é encenada sobre a forma de diálogo entre o realizador e o operador de som, que falam como numa conversa privada cujo tempo resulta ambíguo. Isto é, ambos dissertam sobre a imagem no momento do visionamento, como se ela os levasse a recordar os episódios da rodagem, suscitando assim comentários que fazem a ligação entre o espectador e a imagem: o procedimento normal da voz *off*. Contudo aqui essa ligação parece ter um efeito diferente: ela parece “situar” o espectador num espaço que não é o do acontecimento documentado — a vida no Corvo —, mas o da experiência íntima do visionamento das imagens filmadas.

1.

Cada um dos filmes aqui referidos apresenta e concretiza de forma particular potencialidades diferentes da narração em *off* no cinema. De um ponto de vista histórico, a figura tutelar da voz *off* no documentário dos anos 30 e 40 corresponde à “voz de Deus,” cujo exemplo maior é o comentário em *off* da série de jornais cinematográficos norte-americanos *The March of Time*. Sobre esta voz, Charles Wolfe afirma:

disembodied, this voice is construed as fundamentally unrepresentable in human form, connoting a position of absolute mastery and knowledge outside the spacial and temporal boundaries of the social world the film depicts. [...] In the 1950s and 1960s, most histories tell us, the technique was rejected as authoritarian, didactic, or reductive by filmmakers who, committed to new strategies of observation (direct cinema, cinéma vérité, cinéma direct), opted for location sound [...].¹

É no momento em que as fronteiras de género no cinema, nomeadamente entre a ficção e o documentário, são postas em causa e começam a esbater-se que a tal posição de conhecimento e mestria absolutos da voz *off* é derrubada. O discurso torna-se pessoal ou casual, múltiplo ou dividido, fragmentário ou auto-questionador, enveredando pela experimentação linguística coloquial ou poética, pela autoria difusa ou por multivocalismos.²

Zéfiro, Ruínas e *É na Terra não é na Lua* situam-se neste segundo paradigma histórico da voz *off* documental, comunicando cada um dos filmes com questões teóricas diferenciadas no contexto desta “libertação” discursiva dos anos 50 e 60. Os filmes de José Álvaro Morais e de Manuel Mozos são documentários ficcionais ou ficções documentais, gozam de um hibridismo genológico e estrutural que a narração em *off* personifica de formas diferentes. Por seu lado, o filme de Gonçalo Tocha, apesar de integrar elementos ficcionais, não se baseia na ficção para representar o real.³ De qualquer forma e independentemente do grau com que estes filmes metaforizam o factual, eles partilham o comentário em *off* enquanto dispositivo narrativo: dão palco à voz do narrador.

No cinema, a voz age como o mais importante marcador sonoro; ela impõe uma hierarquia da percepção, em detrimento da música, efeitos e silêncio — trata-se do “vococentrismo” que Michel Chion refere.⁴ Ela ultrapassa fronteiras diegéticas, criando muitas vezes significado fílmico de forma disruptiva. Em articulação com a imagem a que está ancorada, a voz revela diferentes potencialidades narrativas. Quando ela se liga a um corpo presente em campo, quando a sua origem é revelada, essa linha garante estabilidade narrativa. Contudo, quando essa ligação é quebrada — fragmentada, disfarçada, deslocada ou apagada —, outros significados são gerados. Mas é a relação que tem com o espaço, com a imagem, que dita a sua natureza, e consequentemente a sua acção.

Voice-off e *voiceover* surgem assim como termos relativamente auto-explicativos, no sentido em que distinguem espacialmente vozes de naturezas diferentes. Em português, a terminologia relativa à voz no cinema não é rigorosa: “voz *off*” é o único termo existente neste contexto e corresponde à voz cuja origem não se encontra em campo, podendo pertencer por exemplo a uma personagem ou a um narrador, conhecidos ou desconhecidos, com ou sem ligação ao campo e ao seu espaço contíguo. Mary Ann Doane contempla a distinção entre *voice-off* e *voiceover* em termos da heterogeneidade do cinema:

Voice-off refers to instances in which we hear the voice of a character who is not visible within the frame. Yet the film establishes, by means of previous shots or other contextual determinants, the character's "presence" of the space of the scene, in the diegesis. [...] In its own way, it accounts for lost space. [...] The voice-off is always "submitted to the destiny of the body" because it belongs to a character who is confined to the space of the diegesis, if not to the visible space of the screen. [...] The voiceover commentary in the documentary, unlike the voice-off, the voiceover during a flashback, or the interior monologue, is, in effect, a disembodied voice. [...] As a form of direct address it speaks without mediation to the audience, bypassing the characters, and establishing a complicity between itself and the spectator.⁵

Kozloff define a narração em *off*, a "voice-over narration," enquanto "oral statements, conveying any portion of a narrative, spoken by an unseen speaker situated in a space and time other than that simultaneously being presented by the images on the screen."⁶ A coexistência destes tempos diferentes, o da imagem e o da voz, abala o já referido efeito de real ao estabelecer uma heterogeneidade narrativa, no sentido em que os tempos representam fios narrativos distintos, mesmo que comunicantes. Isto é, ambos discursam a partir de espaços simbólicos diferentes, dotando o filme de um hibridismo que a própria Kozloff justifica por via da existência de dois impulsos contraditórios: "a hearkening back to simple story telling and a modernist (if not "post-modernist") self-consciousness regarding narrative discourse."⁷

Este quadro tem resultados diferentes na ficção e no documentário, onde o espectador não tende a estranhar a voz *off*. O poder secreto deste tipo de narração, afirma Mary Ann Doane, prende-se com o facto já referido de não ter uma origem localizável.⁸ E mesmo em silêncio, a voz *off* produz um discurso. Sobre a ideia de "deixar o evento falar por si" no contexto do documentário, Pascal Bonitzer afirma:

Formule intéressante, non seulement parce que s'y laisse lire l'élimination du point de vue (de l'auteur) sur l'événement en question, mais aussi parce qu'elle déplace cette « question du point de vue » — qui importe tant aux « politiques » — vers un problème de *parole* ; parce que s'y inscrit que « ça parle », que la juste vision de l'événement dépend de ce qu'il « dit », que l'œil est emporté par la voix et en l'occurrence une voix, sinon silencieuse, du moins *sans sujet*.⁹

Ela dirige-se directamente ao espectador a partir do lugar intangível da linguagem, adquirindo força simbólica, aprofundando a diegese. Daí que em relação à imagem, esta voz surja distanciada, poderosa e onisciente. Ela é também estruturadora da mesma imagem: pertence-lhe e organiza-a, preparando-a para o espectador, conduzido — “encantado” — por essa voz narradora. Esta guia e, assim, goza do tal valor repressivo e opressivo do texto que Barthes refere, na relação com a imagem que acompanha.¹⁰ A palavra age sobre a imagem, retirando-lhe poder à força — usurpação, defende Bonitzer¹¹. E Chion concorda: “The sound film also has an offscreen field that can be populated by acousmatic voices, founding voices, determining voices — voices that command, invade and vampirize the image.”¹²

Por outro lado, na ficção, a existência de narradores sem corpo tende a perturbar o espectador por abalar o efeito de real. É neste sentido um território mais sensível a heterogeneidades. De qualquer forma, na ficção, quando a narração é “estranha,” isto é, quando a relação causal entre eventos ou a apresentação linear do tempo são postas em causa, aí a voz narradora consegue naturalizar essa estranheza: “an odd, impersonal narrative agency is thus humanized and tamed,” Kozloff explica.¹³ Desta forma, um poder simbólico é adquirido por via do reforço da omnisciência do narrador num dispositivo agora antropomorfizado. O comentário em *off* atenua os efeitos de uma montagem que foge à convenção narrativa ficcional. Ele oferece uma ordem à lógica do mundo do filme quando a imagem exige apoio, essa é a regra.

Em todo o caso, a narração em *off* surge sempre no cinema como um dispositivo narrativo disruptivo porque instaura, personificando, um subnível diegético que concorre na edificação do significado fílmico, mas fá-lo de fora — daí parecer encontrar-se *acima* da imagem, observando-a como um espectador, mas a partir de um lugar privilegiado. Michel Chion contempla a voz comentadora como uma espécie de pódio abaixo ou ao lado do ecrã,¹⁴ apelidando-a de “acousmètre”-comentador: “he who never shows himself but who has no personal stake in the image.”¹⁵

Tudo isto corresponde, no fundo, a um teatro montado para afectar o espectador, onde o olho da câmara e a voz narradora representam cada um o seu ponto de vista,¹⁶ são autónomos, podendo confluir ou divergir na ideologia. Oráculo, voz de Deus, narradores sérios, justos, irónicos, não fiáveis, desconhecidos: o que está permanentemente em causa é um jogo de poder, a espelhar uma ética e a criar uma estética.

Nesta dinâmica subtil, uma outra questão se coloca: se a narrativa fílmica representa os eventos da história do ponto de vista de uma testemunha imaginária ou invisível,¹⁷ como se define o espaço simbólico do espectador neste jogo de forças entre palavra e imagem? De que forma o realizador desenha esse ponto de vista que, em última instância, projectará o seu espectador para um universo virtual?

2.

I.

Zéfiro é um documentário ficcionado que José Álvaro Morais realizou para a televisão em 1994 sobre o Sul de Portugal. O ponto de partida geográfico do filme é Lisboa; existe uma trama responsável pelo desenvolvimento narrativo — um homem comete um crime no Largo de São Vicente, em Alfama, e para escapar à polícia dirige-se para sul —, uma trama que opera como McGuffin. O caminho do protagonista passa por cidades, aldeias, campos abertos, ruínas e rios, culminando no mar, por onde ele acabará por enveredar. A câmara acompanha-o sempre e *Zéfiro* apresenta-se dessa forma como *travelogue*, expondo o cenário geográfico que com frequência absorve a personagem, retirando-lhe centralidade narrativa, criando paisagens.¹⁸

Contudo, o mais sólido fio condutor do filme é o comentário do narrador, que informa o espectador sobre a história do Sul português sem nunca se referir ao homem em fuga. De facto, a função do narrador de *Zéfiro*, o papel que ele representa, é muito peculiar: a sua voz está presente desde os primeiros momentos do filme, agindo como guia histórico do espectador. Os seus comentários informativos, objectivos, acordam no filme curtas recriações históricas, isto é, pequenas ficções sobre as quais ele não fala. As personagens desses excertos históricos chegam a contracenar com o criminoso em fuga, levando a que a voz do narrador funcione com frequência enquanto ponto de fuga daquelas duas linhas ficcionais aparentemente independentes. A complexa e intrincada estrutura do filme tornam-no num híbrido no que respeita a distinções de género, o que tem efeitos no que respeita à narração em *off*.

Depois de estar visualmente estabelecido o tema do filme e apresentada a trama que o anima, José Álvaro Morais filma o narrador a falar directamente para a câmara, revelando um campo por norma não acessível ao espectador. Ele aparece como num placó, sobre um modelo da Península Ibérica de grandes dimensões, caminhando sobre ele enquanto dá as suas lições

de História. O fundo do cenário simula um céu estrelado, o narrador veste um fato e segura uma bengala que aponta para os lugares mais distantes naquele modelo. Este interior surgirá com frequência durante o filme, é a sala de aula do narrador, uma autoridade sobre o assunto. O campo/ contra-campo da cena invoca o teatro: a perspectiva da câmara é a de um espectador numa peça, de frente para o palco e distante do narrador/ personagem/ actor.¹⁹

José Álvaro Morais introduz desta forma uma dimensão espacial e simbólica, que no fundo corresponde à encenação do espaço de onde o narrador intervém. O momento em que ele surge em campo é antecedido por imagens de Lisboa ao amanhecer, seguida por uma imagem da Terra perspectivada do espaço. Deste muito aberto ângulo aéreo, a câmara simula um movimento ascendente que termina já dentro daquele espaço metalinguístico.

Há toda uma retórica da voz *off* aqui encenada que surpreende o espectador e que poderia funcionar contra si mesma no sentido em que, ao dar um corpo a uma voz que se define precisamente por essa privação, a essência da mesma voz altera-se. Mas de facto o gesto transgressor não se esgota na auto-anulação, há um discurso ali montado e que é positivado pelo jogo gradativo de escalas, movimento de câmara, cenografia, escolha do actor, frontalidade do olhar do narrador em relação à câmara, até mesmo pela dinâmica entre o espectador de cinema e o de teatro ali convocada.

O espaço de onde o narrador comunica está interdito à personagem, é um espaço privilegiado que fica acima dela — trata-se sempre da “voz-sobre” —, e contemplável apenas por via da representação. A câmara assiste ao monólogo do narrador, levando a que naquele momento o espectador fílmico incarne o espectador teatral, a dinâmica é auto-reflexiva e tem como ponto de fuga a figura e voz narradora. Este é apresentado num palco situado pela câmara num lugar sobre-humano, ao nível das estrelas. A questão da voz de Deus é desta forma encenada, funcionando aqui enquanto variação dessa voz poderosa e teatral que, nos anos 30, narrava documentários. Mas o narrador de *Zéfiro*, apesar de situado literal e simbolicamente acima do mundo real, não é onipotente, onisciente e ubíquo: a voz de Deus aqui é esvaziada. De facto, ele tende para o oposto pelo modo como é gradualmente absorvido pela linha narrativa protagonizada pelo criminoso em fuga. O narrador, depois de surgir no seu elemento, liberta-se dele e passa a acompanhar os passos do fugitivo, chegando inclusivamente a cruzarem-se a dado momento. Quando é apresentado em campo e tem algo a dizer sobre guerras, costumes, artefactos e práticas passadas naqueles espaços, ele fita directamente a câmara. Quando não fala, assiste à corrida do fugitivo.

Durante o filme, o narrador regressa pontualmente ao espaço metalinguístico inicial mas termina no entanto a sua viagem em Lisboa, no Largo de São Vicente, o ponto de partida ficcional da narrativa. Aí contracena com outras personagens e intervém na acção, revelando uma dimensão terrena e humanizada que o filme indiciava, e parecendo concretizar de certa forma as palavras de Bonitzer: « la seule institution du récit, où elle s'inscrit, la rend caduque, mortelle. Il suffit que le sujet de cette voix apparaisse à l'image (il suffit donc qu'il y puisse apparaître), et ce n'est plus que la voix d'un homme, autrement dit d'un quelconque imbécile : la preuve? un coup de feu, il tombe – et avec lui, mais dans le ridicule, son discours aux accents prophétiques. »²⁰ Esta dimensão patética que o narrador/personagem adquire reforça, por sua vez, o estatuto sobre-humano do narrador *off* representado no início de *Zéfiro*. Ela corresponde de facto a uma perda de poder simbólico por parte do narrador, mas em todo o caso a tal heterogeneidade do cinema que o comentário em *off* revela não desaparece, pois ele não deixa de narrar. Ganha corpo, materialidade, mas não perde a capacidade de falar a partir daquele fora de campo inacessível.

Como a narração em *off* não refere a trajectória do criminoso, reportando-se exclusivamente ao espaço filmado, ela confere-lhe uma profundidade de campo abstracta, no sentido em que adiciona uma dimensão — a informação — à imagem, dimensão essa construída por dentro. O espectador assiste de facto à humanização da figura do narrador, mas aquilo que este traz à narrativa, aquilo que oferece ao espectador, não perde o seu valor simbólico, nem se torna ridículo. A palavra do narrador — em *off* e também, no seu formato mais televisivo, dita em campo — resiste por entre as múltiplas linhas ficcionais do filme. Mais, ela reage com solidez, sobretudo quando se tem em conta de que se trata de um filme que integra uma encenação do espaço “impossível” de onde fala um comentador. A voz *off* é documental mas a malha narrativa que ela estrutura, da qual aliás ela faz parte, é ficcional. Mesmo tornada física e “situada,” ela permanece uma autoridade na sua função, conseguindo ao mesmo tempo naturalizar um dispositivo narrativo “estranho,” como Kozloff apelidaria.

II.

Se existe na narração em *off* de *Zéfiro* uma ligação quase directa à ideia da voz de Deus, no filme de Mozos a figura que por vias diferentes surge é a do fantasma. Como já se referiu, em *Ruínas*, a voz *off* é difusa uma vez que o discurso é fragmentado — textos de origens diversas —, para além de que existem vários narradores, masculinos e femininos. O filme é um

travelogue composto por blocos correspondentes a edifícios em ruínas em vários locais de Portugal. Em cada local, vêem-se ângulos e pormenores diferentes dos destroços, restos de espaços e sinais de vida passada. Isto é, provas materiais e simbólicas de vida humana que, pelo que revelam — pelo que são —, invocam aquilo que foram. Mozos concentra-se no que ali subsiste para se referir ao que já não existe: a memória, enquanto erosão, a organizar o esquecimento, e o filme como narrativa que possibilita a fixação e a partilha dessa mesma memória.²¹

A imagem retrata a ruína, e o som também. Este, sobretudo por via da narração em *off*, mas também pela música não-diegética, pelo som directo e pelo silêncio, vem fortalecer uma dimensão sombria e fantasmagórica da imagem, fechando-a de certa forma. A natureza segmentada na narração leva a que o poder simbólico da voz *off* se reparta, e assim ela deixa de ser una e coesa. Esta fragmentação, num primeiro momento, leva a que a perspectiva do olho da câmara pareça mais “sólida” e “fiável.” A fixidez e duração dos planos, assim como a quase ausência de movimentos de câmara trabalham nesse sentido. Aquela câmara é segura, presente o espectador. Mas, depois, entrando as vozes narradoras em acção — em campo —, uma outra ordem é estabelecida e que se prende com uma ficcionalização dos espaços, que agora ganham história. A ficção chega às ruínas por via da voz.

Cada narrador convoca personagens invisíveis em cada espaço documentado no filme, transformando desta forma *Ruínas* no retrato de lugares habitados por fantasmas. Estes correspondem às personagens que os textos invocam em si e aos próprios narradores sem corpo, que por serem vários e distintos tornam-se tão ou mais misteriosos do que as personagens por eles referidas.

Neste sentido, a existência de uma mulher narradora é particularmente significativa pois no cinema documental as imagens tendem a ser comentadas por homens,²² tornando mais insólita aquela voz narradora em particular, assim como toda a narração em *off* do filme em geral. Mozos dá voz a quem geralmente não fala e visibilidade ao que também por norma não a tem. Sobre o assunto, afirma Luís Miguel Oliveira:

A natureza encontrou uma maneira de se regenerar a partir dos seus próprios detritos e obsolescências, e a morte gera sempre alguma espécie de vida. O “mundo cultural,” o mundo dos homens, nunca encontrou essa maneira. Ou encontrou, selectivamente: quando reconhece algum tipo de significado (histórico, estético) às suas ruínas chama-

lhes “monumentos” e torna-as lugares de peregrinação. Ou mete-as num museu. Quando não reconhece nada disso abandona-as, faz por esquecê-las até que a evidência material da sua presença se torne demasiado embaraçosa, ou um empecilho no caminho de novas construções.²³

A ordem que estrutura o mundo de *Ruínas* é mais claramente democrática do que a de *Zéfiro*, com o seu narrador transgressor. Não são apenas os comentadores que contribuem para o estabelecimento deste sistema; os longos momentos de silêncio do comentário em *off* no filme também o fazem porque dramatizam a entrada em cena das tais vozes, dão-lhes poder. E é nesse movimento preciso que uma força edificante de outra natureza se insurge, dotando retroactivamente a voz *off* de confluência, unidade e solidez. Ou seja, apesar de dispersa, fragmentada, heterogénea e imprevisível, a “voz-sobre” no filme de Mozos torna-se numa força narrativa tão forte quanto o olho da câmara sempre mostrou ser.

Para além dos narradores e do seu silêncio, existe o som directo e música não-diegética: música electrónica original composta por anakedluch e música diversificada pré-existente. Apesar de surtirem efeitos contraditórios — o som directo a fortalecer um lado documental e a música a invocar o artifício —, ambos os elementos irmanam-se numa função concreta: a construção de uma paisagem real e simbólica. O som directo fortalece, cena a cena, o lado observacional da realidade concreta que o filme tem; dá poder à imagem, trabalha para ela. A música não-diegética — instrumental, grave, sóbria —, cria por seu lado uma atmosfera soturna, quase obscura nas imagens. O olhar atento e prolongado da câmara, que se interessa tanto pelo lugar que cada ruína ocupa no seu *milieu*, como por pormenores do próprio destroço, em articulação com a banda sonora musical atmosférica levam a que, ali, se olhe para o espaço “de fora”; trata-se de um olhar exploratório.

Neste sentido, o filme torna-se numa experiência museológica, pelo trajecto pensado, os blocos narrativos autónomos formados por quadros estáticos que adquirem profundidade ficcional por via do som a dirigir o olhar do espectador. Quando atrás se referiu um fechamento é nesta perspectiva em concreto: apesar de neste filme se viajar, passear por ruas, e observar de fora — até o mar aqui se vê —, é a sensação de imersão, interioridade, intimidade que se destaca. Daí que o momento mais dramático do filme seja a cena do sanatório.²⁴

O filme parece tender para o momento em que a câmara mostra um antigo sanatório: as paredes vistas do exterior, os claustros com azulejos arrancados nas paredes, corredores, sa-

las já sem janelas, ganchos enferrujados presos no tecto, outras salas de grandes dimensões, o chão de algumas divisões, o próprio edifício visto de vários ângulos, à distância, com a paisagem em redor. Existem dois narradores durante a cena: o primeiro, um homem, lê uma carta onde se fala sobre a estação de rádio que funcionou no sanatório. A segunda voz narradora pertence a uma mulher que lê excertos de relatórios clínicos de pacientes do Sanatório das Penhas da Saúde, e, pela primeira e única vez no filme, voz e imagem parecem confluir linearmente no mesmo significado de uma forma específica. A imagem apresenta as reminiscências de um tempo a que o discurso da narração em *off* pertence, de uma forma que ainda não tinha ocorrido no filme, e que não voltará a ocorrer. E por seu lado, a voz invoca a dinâmica do sanatório na imagem, resgatando-a naquele espaço de erosão. Existe um eco artificial desta voz narradora, criado pela sobreposição da leitura de dois relatórios médicos diferentes pela mesma voz. Este desdobramento que dá origem ao eco dá profundidade física aos espaços filmados, ligando-as também por esta via.

Os doentes a que se refere a narradora parecem quase ganhar corpo físico, levando a que o fantasma que assim surge passe a pertencer ao cenário e a que o cenário seja, então, inconcebível sem o seu fantasma. Ainda não tinha acontecido em *Ruínas* o comentário *off* e a imagem tenderem tanto um para o outro. Mesmo que o espaço seja retratado de forma aséptica e depurada, ali tudo resulta dramático. O discurso em *off* é descritivo mas assertivo e objectivo na forma como se refere à decadência dos corpos, e é só sobre isso que se fala: febre, espectoração, inflamação. É a voz que acorda no espaço a dimensão da putrefação e da escatologia, e que revela sobretudo aquelas ruínas como território entre-vidas.

A propósito de *Psycho* (1960) de Hitchcock, onde uma voz “perdida” paira sobre a imagem, Chion explica:

To bury someone is not merely to dispose of the body for purposes of hygiene. It also means designating a place for the soul, the double. Or for those not believing in an after-life, it is a place for what remains of the person *within us* or for us. Burial is marked by rituals and signs such as the gravestone, the cross, the epitaph, which say to the departed, “You must stay here,” so that he won’t haunt the living as a soul in torment. In some traditions, ghosts are those who are unburied or improperly buried. Precisely the same applies to the *acousmètre*, when we speak of a yet-unseen voice, one that can nei-

ther enter the image to attach itself to a visible body, nor occupy the removed position of the image presenter. The voice is condemned to wander the surface.²⁵

A voz *off* — o discurso em si mesmo e a própria encenação da narração —, traz à cena a dimensão espectral que a própria imagem já continha em potência. E por seu lado, aqueles espaço vazio, sujo e destroçado, onde o som ecoa, representa poeticamente o lugar da “voz-sobre” no cinema.

III.

A narração de *É na Terra não é na Lua* distancia-se da de *Zéfiro* e da de *Ruínas*, pois a voz *off* não acorda abertamente significados ocultos na imagem, nem tende para a divergência. Ela procede de uma forma mais linear, no sentido em que informa sobre a vida no Corvo e, em menor escala e mais subtilmente, sobre a experiência pessoal do realizador e do técnico de som, Dídio Pestana, da rodagem na ilha. O filme traça um retrato profundo do espaço ao longo de três horas: filma-se o mar, os habitantes, as suas casas, as ruas, a boca do vulcão, os caminhos, a lixeira, a vida e a morte dos animais, a discoteca, a missa, as praças, e outros espaços. Trata-se de um olhar atento, curioso e afectivo, que se debruça sem pressão de tempo sobre a paisagem – olha-se muito e prolongadamente para o mar e para o céu, o que cria no filme uma respiração subjectiva e apaziguante na organização de toda aquela matéria viva.

Os comentadores em *off* são o realizador e o técnico de som, que conversam sobre as imagens de um filme que é também um diário de viagem: filma-se a vista do quarto e alguma interacção pessoal com os corvinos. Os narradores surgem em campo, apesar de não o fazerem com frequência. Mas a auto-figuração é consciente, levando a que este documentário sobre o Corvo seja também a história de como foi feito o único filme sobre a ilha.

Neste sentido, *É na terra, não é na lua* descende de *Chronique d'un été* (*Crónica de um Verão*, 1960) de Jean Rouch e Edgar Morin, pois não só tematiza uma ideia complexa de forma profunda, como também o autor se inscreve na matéria do filme, relacionando-se com ela. A interacção leva a que todos eles — entrevistados e entrevistadores — se irmanem no estatuto: tornam-se personagens do mesmo universo narrativo. De facto, o fio condutor do documentário é a produção de um gorro tradicional corvino por Inês Inêz, uma habitante local que oferece ao realizador o artefacto, onde se lê “GONÇALO 2008 CORVO”: a produção do gorro como metáfora da obra, cujo tema tem naturalmente vida autónoma mas que, em todo o

caso, não é independente do realizador. Quando o gorro fica pronto, Inês Inês diz-lhe que agora tem de mostrar como fica com ele, e o realizador obedece. A cena seguinte, a última do filme, revela a sombra da imagem de Gonçalo Tocha de gorro numa parede da discoteca, que se move ao som da música diegética – trata-se da assinatura do autor.

A narração em *off* revela também, e desde o início do filme, o impulso autofigurativo e autobiográfico. É com as seguintes palavras que ela abre a narrativa:

Corvo.

A ilha do Corvo.

Pleno Oceano Atlântico.

Açores.

Uma ilha de 7 por 4.

De 6 por 4. 7 por 4.

Habitada na ponta sul numa única vila.

440 habitantes.

450.

Já teve 900.

Já teve 300.

Uma cratera de vulcão: o Caldeirão.

Uma estrada.

Uma Câmara Municipal.

Uma aerogare.

Uma pista de 800 metros.

Um avião três vezes por semana.

Um posto médico.

A Santa Casa da Misericórdia, um infantário, uma escola.

Um porto.

Uma igreja.

Um restaurante.

Dois cafés.

Três.

Vamos filmar tudo o que conseguirmos.

Vamos tentar estar em todos os sítios ao mesmo tempo e não perder nada.

Vamos tentar conhecer toda a gente.

Filmar todas as caras.

Filmar todos os serviços, todas as casas.

Todas as ruas.

Todos os trabalhos.

E cantos da ilha.

Todas as árvores, todos os campos.

Todas as vacas.

Todos os porcos.

Todas as rochas, todos os pássaros.

Toda a música, toda a noite.

Da ilha do Corvo, também se vê a Lua.

O Corvo é na Terra, não é na Lua.

O texto é dito à vez pelos dois membros da equipa e toda a narração em *off* segue a mesma lógica: a de dar a impressão de uma conversa “improvisada,” as deixas passam informação sobre a ilha, as pessoas, os mitos, a memória do espaço, mas também sobre o quarto do realizador, conversas tidas na véspera ou o plano do dia. Trata-se sobretudo de um discurso descritivo. O olho da câmara também parece transitar entre uma perspectiva mais informativa e uma outra mais poética como quando se filma de noite, e em campo surge a escuridão, ou se filma o céu visto de dentro do mar. Neste sentido, a selecção das fontes é democrática: ouvem-se histórias, lêem-se reportagens, vêem-se *home movies*, fotografias, mapas e tabelas, e a par destas encontra-se a sensibilidade expressionista do autor, autorretratado no filme.

A obra do realizador alemão Werner Herzog comunica com esta dimensão do filme de Tocha, invocando um outro paradigma do documentário na obra: a paisagem, composta pelo espaço e seus habitantes, é tematizada e retratada afectivamente, e mitificada sem julgamentos, nem condescendência. Há uma postura aberta face ao real, destacando a diferença, pessoalizando o olhar, deixando desta forma a descoberto um mundo interior. Mas aquilo que no cinema de Herzog é analítico, aqui resulta sobretudo expositivo, sendo que para a obtenção desse efeito intervém não só a ideologia do próprio discurso — há sempre uma retórica

no discurso de Herzog —, mas também a encenação da voz *off*, isto é, o grão da voz, cujo significado Barthes resume da seguinte forma:

the volume of the singing and speaking voice, the space where significations germinate 'from within language and in its very materiality'; it forms a signifying play having nothing to do with communication, representation (of feelings), expression; it is that apex (or that depth) of production where the melody really works at the language — not at what it says, but the voluptuousness of its sounds-signifiers, of its letters — where melody explores how the language works and identifies with that work. It is, in a very simple word but which must be taken seriously, the *diction* of the language.²⁶

A voz *off* de Herzog é de facto uma assinatura,²⁷ a extensa obra do realizador alemão recorre com frequência à narração em *off*, consolidando a sua dicção, tom, timbre e velocidade de discurso como uma marca autoral do próprio, sobretudo quando fala em inglês. A voz de Tocha naturalmente não goza desse estatuto mas já tinha todavia surgido em *Balaou* (2007), a sua primeira obra. Nesta, o comentário *off* é constante, muito pessoal e emotivo; há claramente um impulso literário, que em *É na terra, não é na lua* reside sobretudo na montagem. Aqui, a sua voz é reservada, e concorre no sentido daquele impulso.

A personagem que Tocha cria no seu comentário em *off* não se revela autoritária, não questiona a lógica do mundo, é descritiva, encenando assim a figura do realizador e do seu técnico de som enquanto turistas, no sentido em que a voz reflecte um olhar sempre colado ao mundo que o filme retrata. O facto de a narração corresponder a um diálogo leva a que uma outra dinâmica seja criada. No processo de recriação daquele tempo impossível de onde falam os dois narradores, o discurso é estilizado no sentido em que se repetem palavras, clarificam-se ideias, como se o diálogo não estivesse fixado à partida. Porém ele está, e é aplicado com contenção. O espectador é desta forma invocado, pela narração em *off*, para a esfera pessoal e íntima dos dois comentadores no momento do visionamento do filme – um gesto virtual e metacineamatográfico que reproduz o impossível. Ele é então levado a conhecer o Corvo ao lado de Tocha e Pestana e, apesar de o grão da voz dos dois não recriar naturalidade no diálogo, a experiência narrada do filme resulta sempre “fresca,” “nova.” E isso prende-se precisamente com o confronto entre esta narração “amadora,” sóbria e minimal e a monumentalidade do que ali está a ser registado. O poder simbólico da voz de Deus é delegado

na imagem, que a voz quer que se exponha na sua amplitude, complexidade e profundidade para que a paisagem possa surgir tal como Tocha a contempla.

3.

Aquilo que define a voz que narra em *off* é o facto de não ter um corpo a que se ancorar e esta não-existência física influi de forma específica na construção do espaço fílmico. Este efeito reflete uma encenação, uma performance por parte da própria “voz-sobre,” que adiciona uma profundidade simbólica, ideológica, ao campo / contra-campo. Assim, a dinâmica desta voz *off* pode ser concebida de forma polarizada também, isto é, a voz age, a imagem ressent-se e, desta forma, distingue-se um outro campo / contra-campo na estrutura do filme.

Os três filmes analisados articulam de formas distintas este quadro. *Zéfiro* encena literalmente o lugar de onde o narrador em *off* cumpre a sua função, começando por apresentá-lo enquanto voz de Deus, para depois destroná-lo, mostrando que a autoridade da voz não desaparece quando o corpo a resgata. Por seu lado, *Ruínas* também encena, mas com outra complexidade, o universo onde habitam aquelas vozes espectrais, condenadas a pairar à superfície, sem penetrar no campo / contra-campo mas a tender vertiginosamente para ele. *É na terra, não é na lua* opera noutro sentido: sem expor o lugar das vozes, o comentário em *off* situa virtualmente o espectador nesse espaço exclusivo, levando a que o contacto com a paisagem retratada no filme se torne numa experiência “única,” quase num privilégio.

A câmara revela paisagens nestes três filmes, o espectador é conduzido pela voz do narrador e pelo olho da câmara, familiarizando-se dessa forma com aqueles espaços criados, com uma prática produtora de significado e com uma instância narrativa: uma viagem dentro do próprio cinema.

1. Charles Wolfe, “Historicizing the ‘Voice of God’: The Place of Vocal Narration in Classical Documentary,” *Film History* 9 (1997): 149.

2. *Ibid.*, 162.

3. Susan Hayward, *Cinema Studies: The Key Concepts*. 3.^a ed. (Nova Iorque: Routledge, 2006), 106.

4. Michel Chion, *La voix au cinéma* (Paris: Editions de l’Etoile, 1982): 15.

5. Mary Ann Doane, “The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space,” in *Film Theory and Criticism*, ed. Leo Braudy and Marshall Cohen, 6.^a ed. (Nova Iorque: Oxford University Press, 1999), 366, 368, 369.

6. Sarah Kozloff, *Invisible Storytellers: Voice Over Narration in American Fiction Film* (Berkeley: University of California Press, 1988), 5.
7. *Ibid.*, 128.
8. Doane, "The Voice in the Cinema," 367.
9. Pascal Bonitzer, "Les silences de la voix," *Cahiers du Cinéma* 256 (1975), 23.
10. Roland Barthes, "Rhetoric of Image" [1964], in *Image-Music-Text*, trad. Stephen Heath (Londres: Fontana Press, 1977), 40.
11. Bonitzer, "Les silences de la voix," 26.
12. Chion, *La voix au cinéma*, 32.
13. Kozloff, *Invisible Storytellers*, 128.
14. Chion, *La voix au cinéma*, 13.
15. *Ibid.*, 27.
16. Wolfe, "Historicizing the 'Voice of God'," 150.
17. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985), 9.
18. Nunca se ouve o homem falar. A sua história é apresentada de forma depurada, as cenas em que surge são construídas em função do espaço circundante e concebidas de forma a levar o espectador a reparar na paisagem, a debruçar-se sobre ela. Daí a mudez da personagem e a banda sonora não diegética a tapar a sua voz na única cena em que efectivamente poderia ser escutado: a cena final. Mas o que importa é o espaço, a personagem é instrumentalizada para deixar a descoberto uma paisagem.
19. Neste sentido, a escolha de Luís Miguel Cintra para o papel de narrador é particularmente significativa. Enquanto criador e director do Teatro da Cornucópia e uma referência maior da representação artística em Portugal, a sua presença sublinha a dinâmica teatral.
20. Bonitzer, "Les silences de la voix," 25.
21. Marc Augé, *Oblivion*, trad. Marjolijn De Jager (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2004), 21, 20.
22. Doane, "The Voice in the Cinema," 369.
23. Luís Miguel Oliveira, Folha da Cinemateca para *Ruínas*.
24. A cena que abre o filme é igualmente bastante dramática. Nela estabelece-se o tema e o tom do filme através de imagens da implosão de um prédio de grandes proporções em Tróia. O resto do filme assemelha-se à exploração de um cenário pós-apocalíptico devido a esta primeira cena, que marca o espectador tanto pela espectacularidade das imagens, que não voltará a repetir-se, como pelo tal estatuto de ponto de partida narrativo — a cena abre um caminho.
25. Chion, *La voix au cinéma*, 116, 117.
26. Barthes, *Image-Music-Text*, 182, 183.
27. Eric Ames, "Herzog, Landscape and Documentary," in *Cinema Journal* 48.2 (2009): 50.