

**Suzana Reck Miranda**

Universidade Federal de São  
Carlos - UFSCar  
<https://orcid.org/0000-0003-4781-6165>  
Email: [suzana@ufscar.br](mailto:suzana@ufscar.br)

**Debora Regina Taño**

Universidade Federal de São  
Carlos - UFSCar  
<https://orcid.org/0000-0001-5815-8773>  
Email: [debora.tano@gmail.com](mailto:debora.tano@gmail.com)



Este trabalho está licenciado sob  
uma licença [Creative Commons  
Attribution 4.0  
International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

**Copyright (©):**

Aos autores pertence o direito  
exclusivo de utilização ou  
reprodução

ISSN: 2175-8689

**A Fala Flutuante:  
Considerações sobre o uso da voz em  
Família Rodante de Pablo Trapero**

*The Floating Speech:  
Considerations on the use of voice in Pablo  
Trapero's Familia Rodante (Rolling Family)*

*El Discurso Flotante:  
Consideraciones sobre el uso de la voz en  
Familia Rodante de Pablo Trapero*

MIRANDA, S.; TAÑO, D. A fala flutuante: considerações sobre o  
uso da voz em *Família Rodante* de Pablo Trapero. **Revista Eco-  
Pós**, v.25, n.1, p. 62-80, 2022. DOI: 10.29146/ecops.v25i1.27843

## RESUMO

A voz tem sido um dos assuntos centrais nos estudos do som no cinema, sobretudo a partir da década de 1980, quando teóricos passaram a olhar – e ouvir – o que os corpos nas telas, e fora delas, dizem. Essa voz, no entanto, tende a ser ouvida enquanto palavra que significa e não necessariamente como elemento sonoro. Neste sentido, o presente artigo busca outras formas de presença sonora da voz, por meio da análise do filme *Família Rodante* (2004), de Pablo Trapero, no qual as falas dos personagens oscilam entre a construção de suas subjetividades e a formação de seu entorno. A partir de tais achados, propõem-se o termo fala flutuante para esta voz que possui uma relevância narrativa para além da semântica e que perpassa diferentes camadas de significados, de posições e de escutas.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Voz no cinema; Trilha sonora; Cinema argentino.*

## ABSTRACT

Voice has been a central subject in the sound studies in cinema, especially since the 1980s when theorists began to look — and listen — to what bodies on screens and beyond say. This Voice, however, tends to be heard as a word, with meaning, and not necessarily as a sound element. In this sense, this article seeks other forms of the sound presence of the voice through the analysis of the film *Familia Rodante* (2004) by Pablo Trapero, in which the speeches of the characters oscillate between the construction of their subjectivities and the formation of their surroundings. Based on these findings, the authors propose the term Floating Speech for this voice that has a narrative relevance beyond semantics and permeates different layers of meanings, positions and listening.

**KEYWORDS:** *Voice in cinema; Soundtrack; Argentine cinema.*

## RESUMEN

La voz ha sido uno de los temas centrales en los estudios del sonido en el cine, especialmente desde la década de 1980, cuando los teóricos comenzaron a mirar -y a escuchar- lo que dicen los cuerpos en las pantallas y fuera de ellas. Esta voz, sin embargo, tiende a escucharse como una palabra que significa y no necesariamente como un elemento sonoro. En ese sentido, el presente artículo busca otras formas de presencia sonora de la voz, a través del análisis de la película *Familia Rodante* (2004), de Pablo Trapero, en la que los discursos de los personajes oscilan entre la construcción de sus subjetividades y la formación de su entorno. A partir de estos hallazgos, se propone el término discurso flotante para esta voz que tiene una relevancia narrativa más allá de la semántica y que permea diferentes capas de significados, de posiciones y de escuchas.

**PALABRAS CLAVE:** *Voz en el cine; Banda sonora; Cine argentino.*

Submetido em 19 de março de 2022

Aceito em 13 de maio de 2022

## Introdução

Nos estudos cinematográficos não é incomum a ausência ou a pouca atenção aos aspectos sonoros dos filmes, mesmo em textos seminais, plenos de robustas argumentações e análises. Entretanto, há um considerável e abrangente corpus teórico sobre som e música no cinema que, pelo menos desde a década de 1980, tem circulado no meio acadêmico. Especificamente sobre a voz, assunto deste artigo, a pioneira coletânea da *Yale French Studies* nº 60 – “*Cinema/Sound*” editada por Rick Altman em 1980, trouxe à luz um canônico texto de Mary Ann Doane, cujo impacto ainda permanece<sup>1</sup>. Nele, a autora aborda a presença e os vínculos da voz com o corpo e com o espaço fílmico para tecer uma sofisticada argumentação, com viés psicanalítico e feminista, sobre questões ideológicas e de poder implicadas nestas relações. Recorte semelhante permeia também a obra de Kaja Silverman. Seu livro *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (1988), por exemplo, problematiza as limitações do poder enunciativo da voz feminina no cinema clássico, geralmente associada ao seu corpo, enquanto a voz masculina não necessariamente se encerra na diegese fílmica, o que a torna um veículo narrativo com outra ordem de poder.

Marcante também é o livro *La voix au Cinema*, publicado em 1982 por Michel Chion, no qual novamente a relação da voz com os corpos filmados é central, sendo que a voz cujo corpo emissor não é visível na imagem (voz acusmática) é o fenômeno de maior relevo na teorização do autor francês, em que o diálogo se dá com concepções fenomenológicas e não mais psicanalíticas<sup>2</sup>. O fenômeno da voz “sem corpo” e/ou a voz fora de quadro também é o foco principal de autores como Martin Shingler (2006) e Warren Buckland (2013) que, guardadas as diferenças, se interessam por estudos de caso que evitam a presença comum da voz associada a uma pessoa.

Nas últimas décadas, é notório o crescimento da reflexão teórica sobre de que modo e com que significações a voz humana – enquanto som – permeia a banda sonora dos filmes. Em

---

<sup>1</sup>Nos referimos aqui ao texto “*The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space*”, publicado no Brasil como “A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço” no livro *A Experiência do cinema: antologia* (1983), organizado por Ismail Xavier.

<sup>2</sup>Neste artigo, usamos como referência a tradução em espanhol *La voz en el cine*, publicada em Madrid pela Ediciones Cátedra, em 2004.

muitos estudos, as qualidades sonoras e/ou “materiais” dos enunciados vocais são enfatizadas em detrimento de suas características linguísticas. É o caso do livro *The Place of Breath in Cinema*, de Davina Quinlivan (2012), no qual a respiração é o foco central, incluindo as manifestações sonoro/vocais como suspiros e gemidos.

No Brasil, especificidades sobre aspectos sonoros da voz no cinema têm permeado a reflexão de Fernando Morais da Costa (2014; 2020), com ênfase nas relações entre voz e silêncio no cinema contemporâneo. Em artigo publicado em 2014, Costa discorre sobre articulações entre silêncio e voz no filme *Tabu* (Miguel Gomes, 2012), conectando-o com o média-metragem *Stereo* (David Cronenberg, 1969). Posteriormente, em 2020, o autor centra-se nas características das vozes na trilogia *As mil e uma noites* (Miguel Gomes, 2015) e no filme *Arábia* (Afonso Uchoa e João Dumans, 2017) que, entre outras coisas, soam muitas vezes deslocadas de um corpo e atravessadas por silêncios diegéticos.

Ainda sobre a relação entre voz e silêncio, Sérgio Puccini (2015) analisa os encadeamentos singulares que ocorrem no documentário *Cartola, música para os olhos* (Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, 2007). O autor, cujo foco de interesse é o cinema documental brasileiro, tem outros dois artigos (Puccini, 2016; 2019) nos quais a voz é tema central. Num deles (2016), explora as modulações vocais entre a voz *over* e as vozes captadas durante a filmagem em *Viva Cariri* (Geraldo Sarno, 1970), destacando certo embate que ocorre entre a voz do documentarista e a das pessoas filmadas. Já no outro (2019), a reflexão é sobre a relação voz/microfone no curta documental *Partido Alto* (Leon Hirszman, 1982), que contém longos planos-sequência de rodas de samba nos quais o som, em quase todo o tempo, preserva a sincronia.

A partir de tais referências, este artigo pretende refletir especificamente sobre vozes, no cinema, que parecem escapar de seu conteúdo semântico para habitar um fluxo sonoro em constante movimento, embora o significado das palavras ditas não deixe de ter certa relevância e centralidade. O que nos interessa é uma espécie de status ambivalente, no qual o mais importante é a presença vocal em si e não exatamente os significados das palavras ditas. Como objeto de estudo elegemos o filme *Família Rodante* (2004), do argentino Pablo Trapero, que retrata uma viagem em família rumo a uma festa de casamento. Há forte presença de diálogos na narrativa, no entanto, determinadas construções e estratégias sugerem múltiplos fluxos vocais e significações. O filme nos auxiliará no processo de entendimento do uso da voz como

elemento sonoro – partindo do princípio de que seus diálogos não são a todo tempo fundamentais enquanto “informação”, mas sim, enquanto mais um “elemento fílmico”. A partir de suas articulações variadas, pensaremos como a voz aparece e o que ela acrescenta ao filme em diálogo com alguns autores que consideramos centrais a este tema: Michel Chion (1993; 2004), Mladen Dolar (2006), Don Ihde (2007), entre outros.

### 1. Vococentrismo, cinema e a fala flutuante

Para Michel Chion (1993), o ser humano é, por natureza, vococêntrico. Portanto, sua atenção dirige-se, na maior parte do tempo, ao entendimento do som emitido pela voz humana. Em relação ao cinema, o autor divide a palavra falada em três categorias: palavra-teatro, palavra-texto e palavra-emanção. Enquanto as duas primeiras dizem respeito à palavra que necessita ser entendida para o andamento da narrativa, sendo, respectivamente, a ação central da cena dita por personagens e a voz de um narrador em *over* que foge da continuidade espaço-temporal, a terceira categoria, a palavra-emanção,

“(…) consiste na palavra que não é necessariamente ouvida e integralmente compreendida e, sobretudo, não está ligada ao coração e ao centro do que poderia ser chamado de ação de forma geral. (...) A palavra se converte então em uma emanção dos personagens, um aspecto deles próprios, assim como sua silhueta, significativa, mas não central para a encenação e a ação.” (Chion, 1993, p.136, tradução nossa)<sup>3</sup>

Esta abordagem da palavra proporciona uma maior ligação com os aspectos propriamente sonoros da voz, dando espaço à criação de possíveis significados gerados por meio da forma como ela se manifesta. Por mais que no decorrer de um filme as falas dos personagens sejam inteligíveis, nem sempre é seu conteúdo que determina a progressão da narrativa, mas sua intenção e contexto, sendo, portanto, parte do próprio personagem. É a partir das categorias de palavra-emanção e palavra-teatro, colocadas por Chion, que propomos uma outra possibilidade, a palavra ou fala flutuante, que transitaria entre as duas. Entendemos que, muitas vezes, ao mesmo tempo uma voz pode soar como a palavra-teatro (ou

---

<sup>3</sup>“(…) consiste en que la palabra no es necesariamente oída e integramente comprendida y, sobre todo, no está ligada al corazón y al centro de lo que podría llamársela acción en sentido amplio. (...) La palabra se convierte entonces en una emanación de los personajes, un aspecto de ellos mismos, al mismo título que su silueta, significativa, pero no central para la puesta en escena y la acción.”

seja, aquela “fala” mais comum, na qual o conteúdo verbal se sobressai e ancora informações claras) e significar como a emanção (onde o valor expressivo de sua existência - para além do sentido das palavras - é mais relevante) acrescentando ao filme diferentes camadas e formas de significado. Tal fenômeno, portanto, faz com que a fala dos personagens “flutue” entre possibilidades interpretativas, motivando um entendimento ampliado em relação aos seus aspectos narrativos.

Neste contexto, é importante notar que por mais que a voz tenha se tornado o elemento central da banda sonora fílmica e muitas vezes condutora da narrativa, não é exatamente a sua sonoridade que importa, mas sim, a inteligibilidade da palavra dita e o seu significado semântico. Mesmo sendo som na forma de fonemas, palavra e voz são coisas distintas. Ferdinand de Saussure, ao definir os objetos de estudo da linguística coloca que “(...) o som, unidade complexa acústico-vocal, forma, por sua vez, com a ideia, uma unidade complexa, fisiológica e mental.” (Saussure, 2006, p.16), diferenciando, assim, som e palavra. Já Mladen Dolar (2006, p.19), entre suas diversas colocações a este respeito e sobre a voz em diferentes âmbitos da vida e da sociedade, define que “o fonema é a forma pela qual o significante apreendeu e moldou a voz<sup>4</sup>.”

Segundo Chion (2004), a voz é deixada de lado em estudos sobre som justamente pelo fato de que o que interessa em um primeiro momento não é sua presença em si, mas a da palavra. Além do vococentrismo e seu foco na voz, o autor acrescenta ainda que a atenção com relação à significação da palavra também é inerente ao ser humano, definindo esta característica como verbocentrismo, ou seja, ter o verbo – a palavra – como centro de nossa atenção.

“(…) na medida em que envolve uma voz humana, o ouvido inevitavelmente presta atenção nela, ilhando-a e estruturando em torno dela a percepção do todo: trata de descascar o som para extrair seu significado, tenta sempre localizar e, se possível, identificar a voz. (...) quando se está rodando [um filme], o que se denomina captação de som, é na realidade, na maioria dos casos, uma tomada de voz, eliminando ou amenizando, na medida do possível, os demais sons. (...) Mas não se trata apenas de inteligibilidade: se trata da preponderância que se outorga sobre todos os demais a esse ser sonoro que é a voz, do mesmo modo que o rosto humano não é uma imagem como as outras. (...) Pode-se chamar isso, se quiser, de vococentrismo. Naturalmente, o

---

<sup>4</sup>“The phoneme is the way in which the signifier has seized and molded the voice”.

vococentrismo é a escuta humana e, necessariamente, o próprio cinema falado em sua imensa maioria.” (Chion, 2004, p.18-19, tradução nossa)<sup>5</sup>

Esta tendência é reforçada por outros autores (Dolar, 2006; Ihde, 2007) que entendem que a linguagem humana é fonocêntrica, tendo a voz como seu centro e as demais formas de expressão como derivadas dela, por exemplo, a escrita. Para Ihde (2007), se pensarmos que toda a forma de comunicação com significado é uma linguagem, teremos diversas delas existindo simultaneamente. A “linguagem como palavra”, proposta pelo autor, no entanto, é colocada como o centro delas, por mais que as demais a influenciem, como a entonação, a linguagem gestual, entre outras. Dolar (2006, p.14) complementa a função de centralidade da linguagem vocal quando apresenta a ideia de que a nossa voz - principalmente por meio da palavra - nunca nos abandona, uma vez que mesmo quando não estamos falando, os pensamentos acontecem por meio de verbalização que ouvimos internamente. E, de forma externa, o autor ainda aponta que “somos seres sociais pela voz e através da voz.”<sup>6</sup>

A partir destas colocações podemos pensar que ao assistir a um filme é compreensível que a atenção sonora do espectador se volte para a fala dos/as atores/atrizes e que haja a necessidade e/ou o desejo de entendê-la, sobretudo em narrativas repletas de diálogos. No entanto, filmes como *Família Rodante* desafiam este estatuto de escuta na medida em que, muitas vezes, o que é dito pelos personagens não é exatamente o que faz a narrativa avançar. As falas obviamente informam, emolduram e tecem silhuetas dos personagens, mas, ao mesmo tempo, preservam segredos e lacunas, como que numa tentativa de dissipar significações concretas e operar como um fundo sonoro-vocal do mundo em que habitam.

Pablo Trapero, roteirista, diretor e produtor de *Família Rodante*, concebeu este projeto na época em que estava na faculdade de cinema onde formou-se, mas teve que esperar alguns anos e já certo reconhecimento por seus primeiros filmes para poder tirá-lo do papel, devido às dificuldades de produção. O filme é um *roadmovie* que atravessa a Argentina, de Buenos Aires a

---

<sup>5</sup>(...) enquanto conlleva una voz humana el oído inevitablemente le presta atención, aislándola y estructurando en torno de ella la percepción del todo: trata de pelar el sonido para extraer el significado del mismo, intenta siempre localizar y, si es posible, identificar la voz. (...) cuando se está rodando, se denomina toma de sonido es en realidad, en la mayoría de los casos, una “toma de voz”, eliminándose o amortiguándose, en la medida de lo posible, los demás sonidos. (...) pero no se trata sólo de inteligibilidad; se trata de la preponderancia que se le otorga sobre todos los demás a ese ser sonoro que es la voz, del mismo modo que el rostro humano no es una imagen como las demás. (...) Se puede llamar a eso, si se quiere, vococentrismo. Naturalmente, el vococentrismo es la escucha humana y, necesariamente, el propio cine hablado en su inmensa mayoría.” (Chion, 2004, p 18-19).

<sup>6</sup>No original: “We are social beings by the voice and through the voice (...)”

Misiones, fronteira do país com o Brasil, levando dentro de um trailer toda uma família, suas gerações e problemas de relacionamento. Dona Emilia, a matriarca, é convidada para ser madrinha de casamento de uma sobrinha e para ir à festa realiza a viagem com Marta e Claudia, suas duas filhas; os respectivos genros, Oscar e Ernesto; quatro netos - Paola, Gustavo e Matías, filhos de Marta e Oscar, e Yanina, filha de Claudia e Ernesto -; um bisneto, o bebê de Paola; Nadia, amiga de Yanina; e Claudio, marido de Paola, que chega durante a viagem.

O caminho, além de percorrer o interior da Argentina entrando em contato com suas cidades e populações diversas, coloca a família em uma convivência intensa, pouco comum para cada um dos núcleos, que levanta com o decorrer do tempo e da proximidade questões mal resolvidas e demarca, principalmente, a incomunicabilidade existente entre estas pessoas. Os personagens conversam entre si, mas suas conversas não determinam suas ações e nem mesmo orientam o espectador com relação aos próximos acontecimentos. Tais características, portanto, favorecem uma percepção da voz de modo distinto. Em muitos casos, o momento e a forma como as falas soam são mais significantes do que exatamente o seu conteúdo.

## 2. Dona Emilia e o “quase” solilóquio

Na tela preta surge uma única frase no canto inferior direito: “*a mi familia rodante*”. Ouvimos, num volume baixo, cantos de grilos e cigarras. Os créditos em tela preta seguem com estes poucos sons, acrescidos dos latidos longínquos de um cachorro. A primeira imagem que vemos é o rosto de uma senhora e o primeiro som em quadro é o seu suspiro. Plano detalhe de suas mãos mexendo em fotos antigas e, novamente, seu rosto. Passa a mão por ele e respira profundamente. Agora de costas no meio do quadro, sentada em uma cama, a senhora apaga a luminária que está ao seu lado e junto com sua ação começa uma música tremulante, tocada por uma harmônica, um violão e um piano - o conhecido tango “*Guitarra Mía*” de Carlos Gardel.

Estes são os primeiros segundos do filme *Família Rodante*. A cena inicial segue após o letreiro com o título do filme. Um passarinho se debate dentro da gaiola enquanto a música vai esmorecendo. Agora, vemos e ouvimos dona Emilia conversar com seus gatos, alimentando-os. Atitude aparentemente costumeira. Ela os segue, alimenta, toca as galinhas, recolhe os ovos, rega a pequena horta. E pela primeira vez a senhora conversa com alguém que responde ao seu chamado, alguém, no entanto, que não vemos e ouvimos muito mal.

Até este momento o filme está apenas em sua introdução. Conhecemos Emilia e narrativamente poderíamos dizer que é apenas isto. Mas há muito mais quando nos atemos aos detalhes que compõem estes primeiros minutos. A voz enquanto fala aparece no momento em que dona Emilia conversa com seus gatos. Antes disso temos apenas sua respiração, fenômeno que também pode ser considerado vocal. Podemos destacar que nesta pequena cena a voz da senhora e o que ela é diz é totalmente compreensível ao espectador. Suas palavras são claras, limpas e estão em destaque com relação aos demais sons. O mesmo ocorre quando conversa com a vizinha, pedindo-lhe que compre um bolo. Neste momento não sabemos ainda o motivo da compra, seu aniversário. Esta informação não nos é dada. Percebemos aqui que a construção sonora “comum”, da voz em primeiro plano auditivo, realmente se confirma. A voz de dona Emilia é o som mais limpo e facilmente reconhecível. O que ela diz e que informações nos dá?

Em suas falas, a senhora pergunta pelos gatos, os chama pelo nome, repreende um deles que quebra seu vaso. Em seguida, com Tota, a vizinha, pede o bolo, diz que não pode sair pela manhã e que lhe pagará o que for gasto depois. Não há, no entanto, em suas falas nada a respeito das informações, de conteúdo semântico, que deve ser captado como impulsionador da narrativa ou como um dado explicativo da história que o filme irá contar. Em ambos os casos, quando se dirige à Tota e aos gatos, as falas são soltas, sem um interlocutor direto, que seja identificável ao espectador, ou capaz de uma resposta, respectivamente. Com a vizinha, por mais que consigamos ouvir sua resposta, não há uma imagem ou qualquer dado narrativo que transforme Tota em personagem relevante, sobretudo porque não aparecerá novamente durante o filme. Além disso, sua voz é sobreposta pela de Emilia e por outros sons, até mesmo pela água que sai da mangueira. Sua voz fora de quadro, em *off*, tende a puxar nossa atenção para o espaço que não é mostrado, mas por não ter grande destaque essa atenção não se solidifica e seguimos atentos nas ações de Emilia e em sua fala. Já com os gatos, ela, em realidade, fala para ninguém, sua fala se constrói mais como uma ação sua, o “falar”, do que como mensagem ou diálogo. Em alguns momentos, por mais que se dirija aos animais, a impressão que temos é que ela simplesmente fala, como se pensasse em voz alta.

Este tipo de fala, que diz para ninguém, pode ser analisada a partir do que Chion (1993) chama de palavra-emanção. Esta categoria é ainda dividida em diferentes tipos, de acordo com a forma como aparece dentro do filme. No caso de Família Rodante encontramos três deles: a emanção por proliferação, quando o acúmulo de falas sobrepostas faz com que não se

entenda o que é dito; a emanação por perda de inteligibilidade, quando a palavra deixa de ser entendida por conta da subjetividade de um personagem; e a palavra descentralizada, a qual mesmo não tendo outro recurso sonoro que afete sua compreensão, não é o centro da ação. Em todos estes casos, a característica principal da palavra emanação é que a palavra se torna um aspecto do próprio personagem, algo que o compõe, sua silhueta (Chion, 1993).

É importante destacar, neste caso, que a fala de Emilia para os gatos é sim o centro de sua ação, sendo, portanto, sonoramente ligada à categoria que Chion chama de palavra-teatro. Ao mesmo tempo em que os alimenta ela conversa com eles, demonstrando seu afeto e relação com os animais. Esta ação nos dá um primeiro exemplo a respeito da flutuação da fala. O que está aqui apresentado como parte importante da ação não é o conteúdo da fala - se chama por um gato ou outro -, mas, sim, o ato de falar, de colocar sua voz e a partir dela criar o contato com o exterior, com o outro, ao mesmo tempo em que expressa algo interno de si, como um pensamento. Desta forma, ao falar para um interlocutor que não lhe responderá, dona Emilia mais do que diz, fala - e esta ação nos dá informações sobre a vida da personagem, sem que estes dados sejam reféns de suas palavras, mas apenas libertos na ação de falar. É uma fala, em princípio, desimportante, um fundo sonoro de um cotidiano prosaico. A senhora conversa com os gatos, afasta as galinhas, pega os ovos e rega a pequena horta. Todas as ações dão a entender que esta é a sua vida, que é assim que passa os seus dias. E entre estas ações está a fala, para os animais, para si e para uma vizinha que não se vê. Esta é uma fala enquanto ação, enquanto som emitido e não como o centro de uma linguagem que necessariamente deve informar algo explicativo.

Saussure (2006) nos lembra que enquanto a língua é algo social, um sistema de signos que significam, a fala é um “ato individual de vontade e inteligência, no qual convém distinguir: 1º, as combinações pelas quais o falante realiza o código da língua no propósito de exprimir seu pensamento pessoal; 2º, o mecanismo psico-físico que lhe permite exteriorizar essas combinações” (Saussure, 2006, p.22). Retomamos brevemente esta distinção saussuriana no intuito de ilustrar que, no caso da sequência analisada, o ato da fala de dona Emilia, embora contenha palavras compreensíveis que fazem sentido (sistema de signos), conforma no ato da fala em si o gesto mais significante.

Nos momentos seguintes, dona Emilia recebe suas amigas para uma pequena comemoração. Elas conversam entre si, Emilia recebe os presentes, agradece e cantam

parabéns. As vozes estão todas juntas, uma sobrepondo a outra. É possível acompanhar alguma linha de diálogo entre as vozes soltas, mas, assim como no outro exemplo analisado, este diálogo diz mais sobre a ação, é mais um elemento dela, do que propriamente um “conteúdo”. O que esta cena nos revela e que, de certa forma, é por meio da fala, é que aquele é o dia do aniversário da protagonista. Ninguém diz exatamente isto, mas o encontro das senhoras, os presentes que são dados e a música cantada nos dão esta informação. Mais uma vez, o significado das falas diz mais sobre o contexto, sobre o que acontece ali, do que propriamente expressam uma mensagem direta.

As imagens que contam esta pequena festa entre amigas são formadas por planos próximos, no geral das mãos das senhoras. O único rosto que vemos ao mesmo tempo em que ouvimos sua voz é o de Emilia. Há ainda rápidos momentos em que vemos os lábios de alguma das senhoras se movendo, mas, no geral, o som desta voz está mais baixo, em meio à confusão de outras vozes e sons. A fala realmente “visualizada”, ou seja, a voz que de fato tem um corpo (Doane, 1983; Chion, 2004) é emitida pela protagonista, tendo nela seu centro, mesmo que haja variação em relação ao conteúdo ou destinatário.

Tanto a fala para os gatos, a vizinha em *off*, quanto as vozes das senhoras que não possuem correspondência imagética direta, reforçam a ideia de que é possível trabalhar em um filme com a voz fora da centralidade da narrativa, mesmo sendo ela o centro sonoro da ação. A partir destes exemplos, podemos afirmar que a fala em *Família Rodante* muitas vezes não se encaixa exatamente na categoria de palavra-emanção e nem na de palavra-teatro propostas por Chion (1993); ela flutua entre as duas, tendo características que variam entre uma e outra, dependendo do momento.

Esta fala flutuante seria, no nosso entendimento, uma fala que sonoramente se encontra em destaque, que está no centro da ação da personagem, mas que seu significado não necessariamente fornece dados essenciais para a continuidade narrativa, sendo parte de sua composição. O termo flutuante vem justamente da variação que se dá tanto entre as categorias de Chion, quanto pela própria característica desta fala, que não se mantém o tempo todo de uma mesma forma. Além de estar entre significados e ações - centro da ação, mas com pouca relevância narrativa - esta fala não acontece no filme como um todo, ela novamente flutua entre sua importância semântica ou não, entre a clara inteligibilidade ou não, ao longo do filme e de cada momento cênico.

Em determinados momentos do filme, as falas apresentam informações e dados importantes para que entendamos o que se passa ou passou com os personagens (como no histórico de brigas que ocorre entre a neta Paola e seu marido Cláudio), falas que anunciam algo (como o convite para Emília ser madrinha e a viagem que irá ocorrer), ou ainda que não têm uma informação completa, mas deixam algo no ar (como a conversa entre os primos Yanina e Gustavo no aniversário da avó, ou o diálogo entre Marta e seu cunhado Ernesto do lado de fora de um consultório odontológico). Estas são o que podemos chamar de falas comuns, falas com instruções narrativas evidentes. Em outros momentos, no entanto, quando a fala assume diferentes posições, muitas vezes em uma mesma cena, podemos afirmar que ela flutua também narrativamente, dando espaço para observações que vão além de seu conteúdo direto e para a percepção da voz em si. Além disso, essa voz flutua nas diferentes camadas sonoras, estando às vezes em destaque, às vezes de fundo, ou ainda ambas as formas em convivência. Assim, a fala flutuante pode ser entendida também como uma fala que ocupa uma posição entre categorias diversas: entre outros sons e músicas (Taño, 2020), entre espaços, entre locais de escuta, entre volumes, entre instâncias narrativas (Taño e Miranda, 2020) - e que não se fixa em um ponto, oscila, passeia.

### 3. “No pasa nada”

Podemos entender que *Família Rodante* segue um desenvolvimento “clássico” de roteiro, já que em sua primeira parte, chamada por Verardi (2010) de prólogo, apresenta os personagens. Filmes que seguem uma lógica mais tradicional de roteirização e construção narrativa, geralmente apresentam ações e diálogos que vão complementando a formação dos personagens já apresentados. No filme de Pablo Trapero não é diferente. No entanto, esta formação muitas vezes não se dá por ações de causa e efeito, como é o que comumente ocorre na estrutura da narrativa clássica (Bordwell, 2005), mas sim por ações, diálogos, expressões vocais e faciais que de forma sutil atuam na construção dos personagens e no desenrolar da história, numa construção rarefeita e fluida composta por diversos elementos em sua maioria não diretos.

Um dos momentos que o roteiro se articula claramente por ações de causa e efeito, no filme em questão, é o ápice do conflito familiar. As causas estão distribuídas ao longo de toda a

narrativa, envolvendo a história pregressa da família: Marta, quando era solteira, teve uma relação com Ernesto, que agora é seu cunhado. Para ela, é algo ficou no passado, enquanto ele segue fazendo insinuações. O trecho que analisaremos a seguir é o ponto culminante desta tensão.

A cena tem início com o trailer parado em uma clareira, onde Oscar, genro de dona Emilia e motorista da viagem, com a ajuda do seu concunhado Ernesto e do seu filho Gustavo, monta uma espécie de cortina atrás da qual as pessoas poderão tomar banho e trocar-se. Ernesto reclama da estrutura, afirmando que deveriam parar em algum posto, o que, no entanto, não havia há quilômetros, como colocado por Oscar. Enquanto este toma banho e auxilia o pequeno Matías, seu filho mais novo, a fazer o mesmo, Marta está dentro do trailer utilizando o banheiro para banhar-se. Ernesto passa ao lado, percebe que Marta está sozinha e tenta entrar no banheiro, com a desculpa de entregar-lhe o vestido que estava do lado de fora. Marta, ensaboada, resiste a que Ernesto entre e começam a discutir. Oscar, fora do automóvel, ouve a discussão entre Marta e Ernesto, deixa Matías sozinho com a ducha e entra no trailer. Ali inicia-se a discussão. Oscar discute com Ernesto dentro veículo, dizendo para que este não encoste mais em sua esposa, e para esta que não se meta. Enquanto isso o restante da família que está se arrumando do lado de fora começa a estranhar e prestar atenção no que ocorre. Matías, no entanto, segue tomando seu banho, chama pelo pai para ajudá-lo, e enxuga-se. A discussão se espalha. Agora do lado de fora e em plano aberto, Claudia questiona o marido, Gustavo ajuda Matías e todos olham quando Oscar joga as coisas de Ernesto para fora do trailer dizendo que nada está acontecendo, apenas Ernesto resolveu voltar para Buenos Aires. Os questionamentos do que ocorre crescem e Oscar segue dizendo que “nada acontece”, enquanto, de lado, manda que Ernesto se vá logo e “não diga nada”. Dona Emilia pede explicações, ao mesmo tempo em que diz que todos devem ir se vestir. Claudia e a filha Yanina se abraçam em um canto, Marta chora atordoada e os demais observam perdidos. Ernesto se afasta enquanto a discussão segue entre Marta e o marido Oscar dentro do trailer. Emilia reclama com Paola, enquanto esta faz carinho no irmão pequeno que a abraça. A senhora manda que não haja mais gritaria e vai consolar os netos, ajudando-os a arrumarem-se.

Esta é uma descrição geral das ações da cena, de como ela se desenvolve narrativamente. Entretanto, no que diz respeito a seu desenvolvimento sonoro há muito mais detalhes e nuances que envolvem diversas formas de expressão e utilização da voz. Quando a

briga toma o lado de fora do trailer, ouve-se repetidas vezes a frase “*no pasa nada*” falada por diferentes personagens, seja Emilia, Oscar, Ernesto, Marta e Gustavo. Neste momento, esta palavra dita tem um grande significado: o “não-dizer” que está acontecendo é narrativamente relevante, uma vez que coloca em cena as diferentes intenções de cada um dos personagens que fala tal frase. Quando é falado por Marta, a intenção é de que o restante da família não se envolva na confusão e que não saibam realmente o ocorrido, para que tudo acabe logo, já que a situação, além de entristecê-la, a envergonha. Quando é Oscar, soma-se às intenções de Marta o ímpeto de que Ernesto vá embora logo e resolva-se o caso naquele momento, além de não preocupar os demais. Ernesto diz para não ter que explicar nada e não aumentar a confusão, uma vez que nem com a própria esposa ele conversa antes de partir. Emilia, além de querer proteger os netos da situação, quer que todos se vistam para lembrar qual o objetivo da viagem – o casamento e a união da família. Ao final, Gustavo repete a frase para a avó, ao mesmo tempo questionando e afastando o ocorrido. A banda sonora da cena envolve diversas camadas com diferentes significados e intensidades. Neste momento, há uma profusão de sons formados por muitas vozes e falas, sendo possível entender com maior destaque justamente a frase que tanto diz narrativamente escondendo o que há.

Já as diversas vozes não ouvidas com clareza também dizem bastante. Ao prestar atenção nos detalhes, desde o começo, os sons em *off* e os sons sobrepostos são de extrema importância para a conformação da cena. Quando Ernesto entra no banheiro onde está Marta, em um dos planos vemos apenas ele lateralmente e a mão dela tentando empurrá-lo e, no seguinte, ele de costas e o rosto dela. Ouvimos, no entanto, a discussão, que se estende para o plano seguinte, fora do veículo, onde Matias e Oscar tomam banho. As vozes de dentro do trailer estão em volume bem mais baixo, sendo o som destaque a água da ducha. Oscar, no entanto, ouve o que acontece e seu olhar em direção ao trailer nos direciona também a prestar atenção nos demais sons advindos de fora do quadro. É por ouvir o que ocorre que Oscar parte em direção ao trailer. Neste momento, enquanto ele discute com Ernesto e com Marta, a montagem paralela das imagens alterna entre o que acontece dentro e fora do trailer. Em um plano Claudia olha em direção ao que ocorre. O detalhe de seu rosto é acompanhado pela discussão em *off* e pela voz de sua mãe, também em *off*, da qual vemos apenas parte do cabelo, perguntando o que acontece ali.

Quando o plano abre e finalmente vemos onde está cada personagem, a briga segue em *off*, enquanto as malas de Ernesto são jogadas para fora, até que todos entram em quadro. Por mais que no plano haja certa organização espacial entre os personagens, a confusão sonora se instaura, com vozes em diversos níveis e possibilidade de escuta. O destaque aos sons varia com o decorrer da cena, de acordo com o foco que ela pretende ter.

O plano aberto tem início com vozes ambientes e a voz de Claudia, que está à direita do quadro, em destaque, questionando Ernesto sobre o que está acontecendo. A voz deste, um pouco mais baixa, é logo encoberta pela de Marta que sai chorando do trailer. Em seguida, com a entrada de Oscar em quadro, é a voz dele que adquire destaque, mais audível que as outras, mas ainda cortada por falas de Marta e Ernesto. Quando os demais personagens começam a entrar na situação, como Yanina, que atravessa o quadro para ficar com a mãe, ou dona Emilia, que questiona o que há, o burburinho começa. Enquanto a senhora fala, Oscar afasta Ernesto, mandando-o embora e este afirma, em tom mais alto, que está indo. Neste momento dois grupos de falas se dividem. O com maior destaque sonoro é o de Emilia e Oscar dizendo que devem se vestir, com Marta entre os dois; e do outro lado Ernesto que se despede da esposa e da filha e vai se afastando, enquanto estas conversam baixo e se abraçam. Ernesto se afasta e Oscar entra novamente no trailer. Há um pequeno intervalo de silêncio – apenas com os sons de animais do ambiente – e logo Emilia se volta para Paola e reclama da situação.

Quando, em seguida, os planos detalhes voltam, a profusão de vozes retorna. Oscar grita com Marta, dona Emilia segue sua fala com Paola, que abraça Matías, e Claudia e Yanina choram e conversam, variando a cada momento qual grupo tem seus sons em *off*, de acordo com o plano. Em alguns momentos, no entanto, não necessariamente o grupo que está em quadro é o que tem o som em maior evidência. As vozes se alternam como se a construção das trilhas de sons e de imagens tivessem sido feitas completamente separadas e que na junção o destaque de uma não necessariamente coincide com o da outra, movimentando um entrelaçamento peculiar e complexo entre vozes, corpos e espaço (Doane, 1983). Apenas quando dona Emília manda que parem de gritar a relação entre vozes proeminentes e personagens em quadro se encaixa, mas mantendo-se em *off* e em menor intensidade que as demais conversas, ouvindo-se a voz de Oscar com mais nitidez. Tem início no último plano a música “*Melodia de Arrabal*”, de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera, interpretada por Hugo Diaz, que segue tocando nos planos seguintes, que mostram a saída do trailer do local onde estava parado rumo à estrada.

Além da dinâmica da cena como um todo é interessante nos atermos à presença e variação que ocorre com relação às vozes de personagens específicas. A voz de Oscar é a mais presente ao longo de toda a cena. Sua relação com a imagem e o conteúdo se altera de acordo com o plano, mas é quase uma presença constante, demarcando sua importância para as ações que ocorrem. De forma similar está Marta, que tem mais presença vocal na segunda parte da cena e que mesmo em grande parte em *off* e variando (entre falas e vocalizações que se misturam a elas), é um som constante. Já em contraposição temos os personagens de Claudia e Ernesto, que aparecem com menos frequência e, no geral, em intensidade menor. Estes estão envolvidos na situação, mas sua atuação é mais silenciosa, seja pelo constrangimento ou pela tristeza. A voz de Emilia é ouvida apenas no final da cena, com mais clareza, e é quando as demais vozes se reduzem, dando à matriarca a importância que possui em relação aos demais personagens.

Por mais que nesta cena grande parte das falas tenha um significado semântico relevante, o fenômeno da fala flutuante se faz presente, desta vez através de um intrincado jogo de alternância entre a posição das vozes em relação ao quadro, fato que coloca os pontos de escuta em fluxo constante. Uma vez que neste momento da narrativa os personagens já possuem suas características apresentadas e a cena é consequência de ações e emoções que foram desenvolvidas ao longo do filme, as falas podem ser entendidas não mais como elementos de formação das personalidades, mas sim como resultado delas, que são também indicadas por suas flutuações e relações que estabelecem entre si.

Por vezes temos a sensação de que o acúmulo de falas quase resulta no que Chion classifica como palavra-emanção por proliferação. No entanto sempre há uma voz que escapa ao burburinho e fixa um sentido, sendo o centro de nossa atenção. Ademais, a flutuação de sentido atrelada à frase “*no pasa nada*” é digna de destaque, uma vez que, dentro da narrativa, esta cena é o ápice – é onde, de certo modo, “*todo pasa*”.

## Conclusão

De maneira geral, em um primeiro momento, podemos entender que a voz, por ser um elemento próprio de cada pessoa, está intimamente ligada à subjetividade e, como tal, em um filme, é elemento fundamental na construção dos personagens. Em uma narrativa mais

convencional, esta voz nos daria informações para o avanço causal da narrativa ou ainda sobre os personagens de forma mais direta, um personagem falando do outro ou sobre si, por exemplo. Aqui, no entanto, percebemos um outro uso. Não que a voz em *Família Rodante* negue esta lógica, mas, em boa parte do filme, ela serve a outros objetivos, numa construção indireta dos personagens, que dá indícios de comportamento e não informações. Esta forma de contar nos coloca em uma posição de pensar o uso da voz para além de categorias preestabelecidas nos estudos de cinema e de som, retomando as questões propostas no início do texto. Este fenômeno obviamente não se restringe ao filme *Família Rodante*, apenas surge com ele para emoldurar nossa reflexão, mas aplica-se a todas as obras que contenham esta presença vocal que varia em relevância semântica entre o desenvolvimento da narrativa e a construção dos personagens, ou que apenas parece atuar como “voz”, como som emitido por uma pessoa.

Encontramos aqui diversos momentos em que as vozes observadas se enquadram muito bem nas categorias descritas por Chion. Encontramos também, no entanto, outros – e não poucos – momentos em que estas categorias não se fazem suficientes, em que a feitura do filme rompe com certas conjecturas e este romper tem tamanha importância estética e narrativa.

Por isso é que pensamos em uma outra classificação possível – a palavra ou fala flutuante – não com a intenção de seguir dividindo e enquadrando a voz no cinema em alguma tipologia específica, mas com a finalidade justamente de flexibilizar, relativizar e transitar entre as possibilidades. Flutuar entre as categorias dá à voz a oportunidade de significar de outras formas, de ter uma liberdade que enriquece a narrativa fílmica.

Em nosso entendimento, a fala flutuante preenche um espaço “entre” categorias que, em certa medida, guarda similaridades com a ideia de “*fantastical gap*” cunhada pela musicóloga Robynn Stiwell (2007) para se referir à música que borra as fronteiras entre o diegético e o não diegético – embora, neste caso, estamos nos referindo a vozes que sempre são compreendidas como diegéticas. Trata-se de uma fala que sonoramente possui destaque, que é o centro da ação ou da cena, mas que em significado nem sempre é relevante. Ao mesmo tempo é uma fala que não se encontra exatamente onde o seu emissor está, podendo ter variações de apreensão e posicionamento.

Além destas, ainda podemos pensar em outras formas que a voz poderia “flutuar”, seja na música (canção), em sua porção material, nas instâncias narrativas ou entre os personagens. Um exemplo de flutuações de outra natureza ocorre no filme *Viajo por que preciso, volto porque*

*te amo* (Karim Ainouz e Marcelo Gomes, 2009), no qual uma voz em primeira pessoa, onisciente e sem corpo, move-se entre espaços e tempos distintos ao narrar, documentar, comentar, delirar, povoar canções, leituras e transformar em ficção imagens que foram originalmente captadas como documentais. Portanto, mais do que uma categoria em si, o que estamos propondo com o termo “fala flutuante” é um caminho para flexibilizar e ampliar a reflexão sobre os usos criativos da voz no cinema.

### Referências bibliográficas

- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In RAMOS, Fernão. *Teoria Contemporânea do Cinema*, vol II. São Paulo: Senac, 2005. p.227-301.
- BUCKLAND, Warren. Acusmatic voice and metaleptic narration in *Inland Empire*. In: VERSALLIS, Carol; HERZOG, AMY; RICHARDSON, John (ed). *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*. New York: Oxford University Press, 2013. p. 236-249.
- CHION, Michel. *La Audiovisión*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica SA, 1993.
- CHION, Michel. *La voz en el cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.
- COSTA, Fernando Morais da. Silêncios e vozes no cinema: Tabu e Stereo. *Significação: revista de cultura audiovisual*, v. 41, n. 41, p. 140-155, 2014.
- COSTA, Fernando Morais da. Mil e uma noites, Arábia. Vozes de narradores, sons ambientes, silêncios, crise, trabalhismo. *C-Legenda-Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual*, v. 1, n. 38-39, p. 160-175, 2020.
- DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: A articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail. *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro. Edições Graal: Embrafilme, 1983. p.457-475.
- DOLAR, Mladen. *A voice and nothing more*. London: The MIT Press, 2006.
- IHDE, Don. *Listening and Voice - Phenomenologies of sound*. Albany: State University of New York Press, 2007.
- PUCCHINI, Sérgio. A voz e o microfone: uma análise de Partido alto, documentário de Leon Hirszman. *Contemporânea (UFBA)*, 2019. v. 17, p. 285-304.
- PUCCHINI, Sérgio. A voz de Deus e do Diabo em Viva Cariri. *Imagofagia*, 2016. v. 13, p. 1-23.
- PUCCHINI, Sérgio. As vozes e o silêncio em Cartola, música para os olhos. *Rumores (USP)*, 2015. v. 9, p. 72-85.

QUILIVAN, Davina. *The Place of Breath in Cinema*. Edinburgh University Press, 2012.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

SILVERMAN, Kaja. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Indiana University Press, 1988.

SHINGLER, Martin. Fasten your seatbelts and prick up your ears: the dramatic human voice in film. *Scope: An Online Journal of Film Studies*, n. 5, 2006.

STILWELL, Robynn J. The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic. In: GOLDMARK, D et al (ed). *Beyond the soundtrack: Representing music in cinema*. Los Angeles: University of California Press, 2007. p. 184-202.

TAÑO, Debora Regina; MIRANDA, Suzana Reck. Flutuações de tempo e espaço por meio do som: voz e música em Família Rodante. *Rebeca*, 2020. v. 9, p. 225-239.

TAÑO, Debora Regina; MIRANDA, Suzana Reck. Música e voz cantada em/de Família Rodante. *Imagofagia*. 2020.v. 21, 57-76.

VERARDI, Malena. Viaje al interior de la estructura familiar en Familia Rodante. In: *Nuevo cine argentino (1998 - 2008): formas de una época*. Buenos Aires: UBA, 2010. Tese (Doutorado) Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2010. p. 201-211.

---

## Suzana Reck Miranda

Universidade Federal de São Carlos - UFSCar

Bacharel em música (piano) pela UFSM, mestre e doutora em Mídias (cinema) pela UNICAMP. Professora Associada do Departamento de Artes e Comunicação (DAC) e do Programa de Pós-Graduação de Imagem e Som (PPGIS), ambos da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). É pesquisadora e autora de vários textos (artigos e capítulos de livros) sobre som e música no cinema.

Email: [suzanareck@gmail.com](mailto:suzanareck@gmail.com)

## Debora Regina Taño

Universidade Federal de São Carlos - UFSCAR

Doutoranda em Engenharia de Produção (PPGEP) pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), mestre e graduada em Imagem e Som pela mesma universidade. É professora no Centro Universitário Central Paulista (Unicep) e atua como produtora executiva, montadora e editora de áudio. Suas pesquisas são nas áreas de som no cinema, cinema argentino contemporâneo e redes de produção e distribuição na indústria cinematográfica brasileira

Email: [debora.tano@gmail.com](mailto:debora.tano@gmail.com)