

## NA VENTANIA: DO IRREPRESENTÁVEL PARA OS TABLEAUX VIVANTS E O USO DA VOZ OVER

*In the Crosswind: del irrepresentable a los tableaux vivants y la utilización de la voz over*  
*In the Crosswind: from the non-representable to the tableaux vivants and the utilization of voice over*

**\_LUÍZA MELO ALVIM**  
**\_NINA VELASCO E CRUZ**

Foto: Reprodução

### SOBRE OS AUTORES >

LUÍZA BEATRIZ AMORIM MELO ALVIM >

Doutora em Comunicação pela UFRJ

Pós-doutoranda no PPGM-UFRJ

E-mail: luizabeatriz@yahoo.com

NINA VELASCO E CRUZ >

Doutora em Comunicação pela UFRJ

Professora do PPGCom-UFPE

E-mail: ninavelascoc@gmail.com

### RESUMO > RESUMEN > ABSTRACT >

Partimos da polêmica sobre o irrepresentável no cinema, desencadeada por filmes sobre o Holocausto judaico na Segunda Guerra Mundial, para analisar como prevenções ético-estéticas se atualizam no filme estoniano *Na ventania* (MARTTI HELDE, 2014). O filme retrata as deportações efetuadas pelos soviéticos nos países bálticos na mesma época por meio de duas estratégias observadas por nós: os *tableaux vivants* e a voz over. As cenas estáticas, percorridas por longos *travellings*, e a leitura de cartas em voz over, além do restante da trilha sonora, dão profundidade ao filme e mostram para além da imagem e da cena.

**Palavras-chave:** irrepresentável; *tableaux vivants*; voz over; cinema contemporâneo

Resumen: Partimos de la polémica del irrepresentable en el cine, provocada por las películas sobre el Holocausto judío en la Segunda Guerra Mundial, para analizar cómo los prevenciones éticos y estéticos se actualizan en la película de Estonia *In the Crosswind* (MARTTI HELDE, 2014). La película retrata las deportaciones efectuadas por los soviéticos en los países bálticos en la misma época a través de dos estrategias observadas por nosotros: los *tableaux vivants* y la voz over. Las escenas estáticas, recorridas por largos *travellings*, y la lectura de cartas en voz over, además del resto de la banda sonora, dan profundidad a la película y muestran más allá de la imagen y la escena.

**Palabras clave:** irrepresentable; *tableaux vivants*; voz over; cine contemporáneo.

Abstract: We have started from the controversy over the non-representable in films on the Jewish Holocaust in World War II. Then, we analyzed how such ethical-aesthetic preventions are updated in Estonian film *In the Crosswind* (MARTTI HELDE, 2014), a film about the deportations carried out by the Soviets in the Baltic countries at the same time. We found out two strategies: the *tableaux vivants* and the voice over. The static scenes, crossed by long *travellings*, and the reading of letters in voice over, in addition to the soundtrack as a whole, provide a depth to the film and show beyond the image and the scene.

**Keywords:** non-representable; *tableaux vivants*; voice over; contemporary cinema.

## REPRESENTAR O IRREPRESENTÁVEL – ESTRATÉGIAS DA MÍMESIS

A frase de Theodor Adorno (1992, p. 26, tradução nossa), “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro”<sup>1</sup>, ao final de um ensaio de 1949, foi bastante interpretada como dizendo respeito à impossibilidade de representação na arte em geral após o horror perpetrado nos campos de concentração e extermínio nazistas.

O “irrepresentável” tem sido uma constante no debate francês a partir da polêmica dirigida pelo diretor Claude Lanzmann, realizador do longo documentário *Schoah* (1985), contra o documentário de Alain Resnais e Chris Marker, *Noite e neblina* (1955). Diferentemente das imagens de arquivo que Resnais e Marker garimpavam na Polônia, a maior parte da época da liberação dos campos (além de planos criados para o filme, como a chegada do trem à noite), Lanzmann apostava que o horror não era possível de ser colocado em imagens e fez seu filme baseado em testemunhos de sobreviventes e de antigos guardas e habitantes das regiões dos campos.

O mesmo Lanzmann lançou mais uma vez a polêmica à época da exposição *Mémoires de camps*, em 2001, em Paris, que continha quatro fotografias de judeus capturadas por membros do *Sonderkommando* (“divisão” de judeus obrigados pelos nazistas a levarem os prisioneiros recém-chegados às câmaras de gás, a retirarem os corpos e levarem-nos à cremação) em Auschwitz-Birkenau, em

---

<sup>1</sup> Tal máxima está dentro de uma frase completa, ao final do ensaio *Crítica cultural e sociedade*. Não é nossa intenção destrinchar aqui as múltiplas interpretações a partir dessas palavras de Adorno, mas sim tomar como ponto de partida um dos sentidos com que elas foram evocadas.

1941. Lanzmann, reiterando o caráter irrepresentável da Shoah, rejeita as fotografias-arquivo, que foram interpretadas como um fetiche (DIDI-HUBERMAN, 2003; FELDMAN, 2016).

O livro “Images malgré tout” (“Imagens apesar de tudo”) do filósofo Georges Didi-Huberman (2003) é uma resposta a essa polêmica. Para Didi-Huberman, se o projeto nazista era que não ficassem rastros do extermínio em massa para torná-lo “inimaginável”, as fotos dos prisioneiros “dirigem-se ao inimaginável, refutando-o” (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 29, tradução nossa). Em relação à polêmica em si, Huberman argumentou que seus detratores haviam absolutizado o real e sacralizado as imagens (DIDI-HUBERMAN, 2003, p.78), interditando-as, tomando a Lei de Moisés (para a qual Deus não pode ser figurado) como dogma, a mesma lei que havia interditado o visível em favor do legível e do audível (FELDMAN, 2016).

Para além do debate francês, centrado em filmes documentários e na fotografia como material de arquivo, em que se sente resquícios de tradições do campo religioso, o Holocausto nazista tem sido constantemente representado<sup>2</sup> pelo cinema de ficção, especialmente o de Hollywood e muitas vezes com contornos melodramáticos, como em *A lista de Schindler* (STEVEN SPIELBERG, 1993). O cinema de ficção é confrontado, aqui, com uma de suas questões básicas, a mimesis. Como representar o horror? Como dotar a história, para além da grande História, mas em relação com ela, de personagens com psicologia e de uma linha dramática? Como dirigir a interpretação dos atores? Além da iconofobia de fundo religiosa, percebe-se também nessas reservas a desconfiança quanto à mimesis, herança platônica<sup>3</sup>.

Diante de todo esse debate, diretores e produtores buscaram recursos atenuadores da impudícia de representar o horror. Alguns optaram pelo uso do preto e branco, como o já citado Spielberg, embora, em seu filme, o recurso pareça mais uma tática de representação do passado. Por sua vez, no recente filme húngaro, *O filho de Saul* (LÁSZLÓ NEMES, 2015), usou-se o recurso de transformar o que vemos e ouvimos no filme a partir de seu protagonista Saul, um integrante do *Sonderkommando*: a tela é estreita, no formato de 1:37 como se quisesse a todo o momento nos identificar com a sensação de confinamento de Saul. Apesar do fato de que a história pessoal de Saul tenha apelo emocional, como observa Feldman (2016), não é possível uma total identificação do público com o protagonista, pois ele já está desumanizado, é um “morto-vivo”, assim como se enxergavam os membros do *Sonderkommando*.

Este filme reacendeu o debate francês, tendo tanto Didi-Huberman quanto Lanzmann se manifestando sobre ele, pois mostra justamente o momento da captura das fotografias presentes na exposição *Mémoires des camps*. Para Didi-Huberman (*apud* Feldman, 2016, p.149), Nemes “retira aquele agosto de 1944 da

---

<sup>2</sup> Chamamos a atenção de que não estamos empregando o conceito de “representação”, extremamente polissêmico, em sentido peirciano ou foucaultiano, mas sim dentro da discussão bastante específica da impossibilidade de representar o horror dos campos de concentração e extermínio, discussão esta muito centrada num *corpus* de autores e filmes relacionados com o Holocausto Judaico, tais como os que trazemos nesse início do artigo (entre os autores e cineastas, Claude Lanzmann e Didi-Huberman). Aproximamos essa discussão ao filme *Na ventania*, que trata de outro Holocausto na mesma época.

<sup>3</sup> Sabemos que a mimesis foi “reabilitada” na *Poética* de Aristóteles, mas tomamos aqui o conceito levando-se em conta o imperativo da imagem imitadora da “realidade” no cinema em oposição ao que acontece na Literatura. Pois diferentemente de uma descrição literária, não se diz simplesmente: “Um homem anda” no cinema. Na imagem cinematográfica esse homem recebe um corpo (de um ator), que tem determinadas características. Como fugir disso? Optar por não mostrar, pela falta da imagem, como fez Lanzmann, ou pela sua retração, como no filme de Nemes mencionado a seguir? Nesse sentido, o problema da mimesis em determinados filmes é a questão do mostrar, mais do que o de representar.

escuridão, do ‘buraco negro’, que significa a dita impossibilidade de representação da Shoah.” Curiosamente, desta vez, Lanzmann elogiou o filme, considerando-o o “anti-A lista de Schindler” (FELDMAN, 2016, p.151).

Outro filme recente a usar recursos imagéticos distintos para representar o irrepresentável foi o estoniano *Na ventania* (2014), longa-metragem de estreia de Martti Helde. A época diegética é a mesma dos filmes anteriores, a Segunda Guerra Mundial, porém numa faceta pouco conhecida do horror: o extermínio e o deslocamento de populações bálticas por Josef Stalin para a Sibéria. Stalin exterminou os componentes das brigadas estonianas e usou de todo o *know-how* do período czarista quanto aos campos de trabalhos forçados na Sibéria (comuns cenários das histórias de Fiodor Dostoievski), além da tática de ocupação dos países bálticos com populações russas.

*Na ventania* nos conta a história da jovem Erna, que é separada de seu marido (enviado para um campo de prisioneiros) e deportada, junto com sua filha, para a Sibéria<sup>4</sup>. O filme é praticamente todo narrado em voz over por meio das cartas que Erna envia ao marido Heldur, com apenas uma carta de resposta ao final, já que Heldur acaba morrendo no campo de prisioneiros.

Pareceria tratar-se de uma história individual em um filme de ficção como recurso de evocação de um coletivo histórico-social, estratégia comum em muitos filmes. Porém, é justamente o contrário: toda a história de Erna foi construída a partir de cartas de parentes do diretor, juntamente com material de arquivo (segundo os créditos do filme, foram utilizados pensamentos de Leida Johanna Savi e Astla Rotla do livro *Vaikimise Väraval*, de 2001)<sup>5</sup>. Nisso temos uma mudança de chave: embora ao espectador o filme se mostre como uma ficção, este seria, na verdade, um filme de um arquivo lido – as cartas – e ilustrado por imagens ficcionais, como uma reconstituição de um fato histórico. Um misto de depoimento com representação do horror (não chega a ser a valorização do testemunho dos sobreviventes como prescrevia Lanzmann, já que são depoimentos escritos durante a permanência nos campos).

O uso de cartas de familiares de Helde e de documentos de arquivo de forma indiscernível aproxima o filme do coletivo, para além da história pessoal ou de desenvolvimento dramático de uma personagem ficcional, intenção corroborada pela declaração do diretor em entrevista: “Quería colocar no filme algo de outros estonianos. Então, decidi misturar esses dois meios para criar algo universal que pudesse mostrar o acontecimento de forma mais ampla”<sup>6</sup>.

Algumas estratégias estéticas foram usadas no filme para tentar responder ao questionamento de como dar vida aos mortos na representação cinematográfica com atores. Em *Na ventania*, o diretor também optou pelo preto e branco, porém, o recurso que chama mais a atenção é o uso da filmagem de *tableaux vivants*. Esse procedimento não é novo no cinema, mas, além de constituírem quase que a totalidade do filme de Helde, há um contraste essencial entre a imobilidade dos atores e a grande mobilidade da câmera que percorre esses *tableaux* em longos movimentos, perscrutando os rostos e corpos. O impacto do filme também não seria o mesmo sem a nova camada conferida pelos elementos sonoros da voz *over* e dos sons ambientes.

<sup>4</sup> No filme, não há referência específica a que seja um “campo de trabalhos forçados”, mas sim a um Kolkhoz (propriedade de produção coletiva típica da União Soviética), embora toda a mecânica de perda da liberdade tenha sido para os estonianos como Erna semelhante a uma prisão.

<sup>5</sup> Segundo relatou o diretor Martti Helde em entrevista, 60% do que se ouve no filme são cartas de seus parentes e 40% é material de arquivo e biografias, tudo misturado. Disponível em: <http://www.euronews.com/2014/11/21/martti-heldes-in-the-crosswind-a-bold-film-with-a-dramatic-impact>. Acesso: 26 dez. 2017.

<sup>6</sup> Afirmação contida na entrevista no site anteriormente citado, tradução nossa.

## TABLEAUX VIVANTS COMO DISPOSITIVO

A prática do *Tableau vivant*<sup>7</sup> remonta à Idade Média, quando pessoas caracterizadas de personagens bíblicos “encenamam” em poses estáticas a cena do nascimento de Cristo na manjedoura, em presépios vivos, na Itália. No entanto, é a partir do século XVIII que esse tipo de encenação aparecerá com mais regularidade, principalmente no contexto da cena teatral, após a grande importância dada a esse recurso dramático por Diderot. Em sua defesa das reformas do Teatro Clássico, Diderot considerava que os atores se dirigiam de forma demasiadamente manifesta ao público, rompendo com seu poder de representação. Para ele, os personagens deveriam atuar como se as cortinas não tivessem sido levantadas, ou diante de uma parede imaginária. É nesse contexto que surgem os *tableaux dramatiques*: alguns momentos cruciais no drama eram condensados em uma cena estática, remetendo muitas vezes a cenas pictóricas clássicas, buscando efeitos plásticos para o Teatro.

Outras funções que esse tipo de encenação possui ainda no século XVIII são a de entretenimento, a partir da reprodução de personagens pictóricos encenados em momentos de lazer, as também chamadas “atitudes”, nas propriedades de férias da aristocracia francesa e inglesa, e o uso pedagógico por preceptores para reproduzir cenas históricas a alunos da nobreza do Antigo Regime.

Mas será, sobretudo, no século XIX, que os *tableaux vivants* irão se autonomizar e deixar de possuir apenas um caráter auxiliar na cena dramática para se tornar um gênero artístico com múltiplas funções, independente de uma narrativa teatral. Esse gênero, no entanto, vai permanecer de alguma forma com um aspecto secundário (Vouilloux, em palestra<sup>8</sup>), pois se funda principalmente no reconhecimento, por parte do espectador, da obra de arte precedente à qual faz referência. É por essa razão que esse tipo de espetáculo era destinado, nessa época, principalmente ao público elitizado que possuía as referências artísticas necessárias para obter o prazer do reconhecimento.

No início do século XIX, entretanto, essa prática se populariza e ganha outros aspectos e manifestações menos nobres, atingindo a um público de massa. Os *tableaux vivants* podem ser arrolados ao conjunto de espetáculos que costumam ser reconhecidos como pré-cinematográficos, como os panoramas e os dioramas. Nesse período, os *tableaux vivants* chegaram a ser encenados em cabarés e *musics halls* como pretexto para a exibição de corpos nus, escapando assim da censura por seu passado sério e respeitável. Com o surgimento da fotografia e do cinema, os *tableaux vivants* são retomados com novas funções estéticas, especialmente nos primórdios dessas duas linguagens.

A fotografia se utiliza de sua especificidade essencial, a de fixar um instante preciso, para realizar principalmente três tipos de *tableaux vivants*: a mera representação de um espetáculo produzido como tal para um público presente; a criação de uma imagem fotográfica que remete a pinturas conhecidas, através da pose e mesmo de fotomontagens; ou ainda, a reprodução de cenas pictóricas em fotografias montadas e posadas, como as de Julia Margaret Cameron.

<sup>7</sup> O termo em francês, que quer dizer literalmente “quadros vivos”, foi adotado no português e em outras línguas, como o inglês, para se referir a esse gênero dramático. Encontra-se também em alguns textos o termo em alemão *Lebende Bilder* (imagens vivas).

<sup>8</sup> Cf: <<http://www.dailymotion.com/video/xpma89>>.

Apesar de os *tableaux vivants* fotográficos terem sido relativamente usuais, especialmente no período pictorialista, e ainda sejam presentes na arte contemporânea, um dos aspectos fundamentais que caracterizam esse gênero se perde aqui: a relação tênue entre imobilidade e movimento. De fato, um *tableau vivant* nunca é completamente estático, ele se funda em um movimento que se imobiliza e que logo é retomado. Outra característica que se perde na fotografia e que está sempre presente nesse gênero é a percepção por parte do espectador dos movimentos sutis inerentes aos corpos vivos dos atores, como a respiração, o piscar de olhos, os tremores musculares etc. Esses movimentos, que devem ser reduzidos idealmente ao mínimo, muitas vezes são observados como falhas no procedimento, mas exercem também uma fascinação no público, já que asseguram o caráter “vivo” da representação.

A relação dos primeiros cinemas com os *tableaux vivants* é perceptível, seja a partir de uma referência formal (como os primeiros filmes narrativos, montados com várias sequências de quadros fixos), ou mesmo a partir de representações explícitas de quadros famosos, muitas vezes para serem exibidos em casas de *vaudeilles*, onde os espectadores tinham a chance de comparar a representação fílmica com encenações ao vivo de quadros famosos (JACOBS, 2011, p.91). George Méliès, em *Parapluie Fantastique* (1903), faz referência a esse tipo de situação: o personagem principal (o próprio Méliès) atua como uma espécie de mágico que faz aparecer figuras femininas que posam, uma a uma, em uma composição estática, até serem transfiguradas em personagens da antiguidade, através da mudança repentina de suas vestimentas. Ao final, com um único passe de mágica, elas voltam a se apresentar com roupas modernas e saem do quadro como se estivessem deixando um palco. Wiegand (2016) defende que há uma relação essencial entre esse primeiro cinema e os *tableaux vivants*, justamente pela dialética entre estaticidade e movimento, explicitada nesse tipo de filme.

Essa dialética é certamente uma das características mais fundamentais do que estamos considerando que seja o “dispositivo *tableau vivant*”. Quando Diderot propõe o uso dos *tableaux dramatiques* como recurso narrativo, ele certamente estava influenciado pelo conceito de “instante pregnante” criado por Lessing para se referir à função narrativa presente nas pinturas neoclássicas. Para ele, ao pintor caberia escolher o melhor instante, o que contém o gesto pregnante, no acontecimento retratado, já que a representação do tempo seria uma barreira intransponível para a pintura. Esse gesto deveria ser um gesto claro, facilmente legível e que prefigura o momento seguinte (um momento memorável). Esse instante, que poderia também ser chamado de “instante grávido”, como atenta Aumont (2004, p. 81), deveria representar “a história no momento em que ela está grávida: o passado acumulado no gesto e o futuro que se prefigura” (VOUILLLOUX). Os *tableaux vivants*, não por um acaso, são inspirados principalmente pela pintura neoclássica, em que cenas históricas ou narrativas míticas e bíblicas são representadas a partir desse tipo de cena.

## TABLEAUX VIVANTS EM ‘NA VENTANIA’

Se podemos chamar de *tableaux vivants* as cenas estáticas do filme *Na ventania* é justamente por esse elemento do dispositivo em questão: a escolha de um momento memorável na narrativa que é colocado em evidência pela estaticidade dos personagens em um gesto claro e pregnante, que prefigura uma ação

que transformará toda a narrativa. É importante, no entanto, diferenciar esse recurso de outro bastante conhecido e teorizado no cinema: o *freeze* de um fotograma específico. Diferentemente de um fotograma em que vemos uma cena totalmente estática com um enquadramento<sup>9</sup> fotográfico que pode ser alterado apenas de forma restrita (com reenquadramentos e zoom, por exemplo)<sup>10</sup>, o *tableau vivant* permite que a câmera explore o espaço cênico de diversas formas, realçando a profundidade do cenário em que a cena acontece, além de desvelar outros ângulos e pontos de vista de um mesmo acontecimento em um instante preciso. Além disso, como já foi dito, o espectador tem o efeito de presença do corpo dos personagens, mesmo que os movimentos corporais inexoráveis (como a respiração e o piscar de olhos) tenham sido praticamente retirados no filme através do uso de efeitos digitais na pós-produção.

A aparição de *tableaux vivants* em filmes modernos não é muito comum<sup>11</sup>, apesar de alguns exemplos bastante conhecidos, como *Passion* de Jean-Luc Godard (1982). Nesse caso, entretanto, as sequências estáticas fazem parte de um discurso metalinguístico, surgindo como cenas montadas para serem filmadas pelo personagem principal, um diretor em crise criativa. A narrativa principal é contada com uma série de outros recursos recorrentes no cinema moderno, como as elipses, os falsos *raccords* e as descontinuidades temporais, mas sem o uso de *tableaux vivants*.

No caso de *Na ventania*, por outro lado, a montagem é linear e respeita a ordem causal, em um grande *flashback* composto por planos-sequência. O efeito de estranhamento e distanciamento é criado justamente pela interrupção dos movimentos dos corpos dos personagens ao longo de praticamente toda a narrativa fílmica. Os únicos planos em que o movimento natural dos corpos é apresentado são justamente os que se passam no presente diegético, nos primeiros e últimos minutos do filme. Perguntado sobre o motivo de ter tomado a decisão de fazer um filme praticamente todo com cenas estáticas, Martti Helde respondeu que gostaria de criar um sentimento de imobilidade que correspondesse ao relatado por um de seus parentes em uma carta, que continha a seguinte frase: “eu sinto como se o tempo tivesse parado com meu corpo, que foi levado à Sibéria, mas que minha alma está ainda em minha terra natal”<sup>12</sup>. É literalmente isso que vemos: o fluxo do tempo em que os corpos se movem é suspenso e apenas a câmera e alguns elementos do cenário continuam a se mover em todas as cenas fora da Estônia.

O uso de planos-sequência formados por *travellings* é o que garante a produção de presença dos corpos na cena. Sabemos do poder realista do plano-sequência, já bastante discutido na teoria do cinema, especialmente através da argumentação baziniana. A inexistência de cortes em uma sequência seria a

---

<sup>9</sup> A questão do enquadramento aparece no famoso ensaio de André Bazin sobre o filme *Van Gogh*, de Alain Resnais, como sendo a chave para diferenciar a representação pictórica da cinematográfica. A relação do que está em quadro com o extracampo seria oposta nessas duas linguagens. Enquanto o quadro pictórico seria orientado “para o lado de dentro” (Bazin, 1991, p.173), criando uma força centrípeta, o cinema criaria forças centrífugas com o que não está em quadro, dialogando sempre com o fora-de-campo.

<sup>10</sup> Como faz Chris Marker em *La Jetée*, por exemplo, um dos cineastas mais famosos por utilizar esse recurso.

<sup>11</sup> Outro exemplo conhecido é o episódio de Pasolini em *RoGoPaG* (1963), *La Ricotta*. Relações mais indiretas entre o cinema moderno e o dispositivo dos *tableaux vivants* podem ser percebidas em diretores como Chantal Akerman, Alain Resnais e Chris Marker, como aponta Jacobs (2011). No cinema contemporâneo, destacamos o filme *O Moinho e a Cruz* (2011), de Lech Majewski, em que o quadro *A Procissão para o Calvário* (1564) de Pieter Bruegel é recriado em um grande *tableau vivant*.

<sup>12</sup> Cf: <<https://www.muurileht.ee/en/in-the-crosswind/>>.

condição garantidora da unidade espacial em que os personagens se encontram, excluindo, dessa maneira, os diversos “truques” que a montagem é capaz de criar. Por mais que o próprio Bazin não se fiasse somente nessa relação entre câmera e referente para afirmar seu realismo, o plano-sequência está marcado por essa tradição em que o espectador é levado a crer no que está vendo, acompanhando a tomada como uma testemunha presencial que atesta o real diante da câmera. No caso do filme que analisamos, esse recurso afirma a existência daqueles corpos estáticos em um mesmo espaço cênico, criando a unidade espacial que configura a cena como um quadro, um *tableau*. A bidimensionalidade da imagem estática (pintura e fotografia) é rompida também pela profundidade do movimento da câmera, em longos *travellings* que reenquadram a cena a todo momento, em uma espécie de montagem sem cortes.

A primeira sequência do filme parece seguir os padrões da linguagem cinematográfica clássica, em que a voz *over* remete a um passado em *flashback*, apresentado através de imagens ilustrativas e oníricas, com movimentos contínuos. Na primeira cena, vê-se um close nas mãos de Erna, que brinca com o cordão de seu vestido, amarrado na cintura, sentada na penumbra. A câmera passeia até seu rosto, que aparenta cansaço, mas que aos poucos se abre em um sorriso. Ouvimos, então, a voz de Erna lendo uma carta a seu marido Heldur. Um *travelling* nos conduz a um cenário externo, claramente ilustrando o relato que ouvimos. Ela descreve um ambiente feliz, num verão memorável, à medida que assistimos a cenas do cotidiano do casal com sua filha Eliide, em momentos bucólicos e triviais. As imagens correspondem, até certa medida, ao que está sendo contado na carta. No entanto, o olhar apreensivo do casal contrasta com o tom suave de seu relato e anuncia que algo trágico está prestes a acontecer.

O espaço e sua profundidade não estão evidenciados apenas pelos *travellings*, mas também pelo som, que faz nascer toda uma paisagem sonora (estamos nos referindo ao conceito de Murray Schafer). Assim, após 8 minutos de filme, o começo do uso dos *tableaux vivants* é anunciado pelos latidos dos cachorros, ainda no final do último plano com os personagens no barco, num procedimento de antecipação pelo som.<sup>13</sup> A cena a seguir surge após um corte seco: vemos um plano médio da casa com a porta e as janelas abertas. Tanto os cachorros<sup>14</sup> quanto as batidas na porta e os vidros quebrados são elementos que não vemos, apenas ouvimos, construindo uma paisagem sonora ameaçadora, mas totalmente acusmática<sup>15</sup>, ao longo da imagem da casa. A confirmação de que estamos no início do terrível acontecimento da deportação se dá somente quando a câmera, que segue em *travelling*, nos revela a primeira imagem de uma pessoa imóvel, um soldado com um fuzil. A seguir, podemos ver Erna, o marido e a filha estáticos, subindo em uma carroça, com as feições assustadas, junto a outras pessoas e sob a ameaça de um revólver. Os sons de vento, que dão o título ao filme, completam a atmosfera de medo.

<sup>13</sup> Tal procedimento foi bastante empregado nos filmes do diretor francês Robert Bresson (ALVIM, 2017), com os quais faremos algumas aproximações.

<sup>14</sup> Embora alguns elementos constituintes dos *tableaux vivants* se mexam no filme, tais como as cortinas da casa e roupas de personagens ao vento, o diretor optou por não empregar nenhum ser vivo se movendo muito. Daí, todos os animais ouvidos (como os cachorros dessa sequência) ou citados pela narração *over* (como a vaca que Erna compra ao final) não aparecem nas imagens.

<sup>15</sup> Este termo, inicialmente utilizado por Pierre Schaeffer no campo da música concreta, é empregado por Michel Chion no cinema tanto para sons do espaço fora-de-campo, quanto para a voz *over* e a música não-diegética.



Em um procedimento que se repete em diversos momentos do filme, a câmera se distancia ainda em um mesmo plano sequência dos personagens principais, apresentando novamente o cenário em que se encontram (nesse caso, a árvore florida em frente à casa com janelas e portas abertas) e, ao retornar, vemos os mesmos em outra posição, agora já sentados, deixando claro uma passagem temporal. A carroça começa a andar juntamente com a câmera, que toma então a posição subjetiva dos personagens e mostra a estrada, distanciando-se da casa.

O filme segue, então, com planos-sequências interligados por *travellings* que apresentam o cenário e revelam aos poucos os personagens estáticos, no meio de ações dramáticas, como o beijo de despedida do casal na estação, na sequência a seguir. São instantes pregnantes, situações em que uma transformação no todo está prestes a acontecer. Não precisamos acompanhar o distanciamento dos lábios e dos corpos na despedida, para sentir a força daquela separação.

O uso dos *tableaux vivants* permite deixar de fora imagens traumáticas, como quando a memória existe, mas as imagens-lembrança teimam em não surgir nitidamente na mente daquele que lembra. Se na primeira vez em que o travelling nos apresenta as imagens da casa no verão memorável vemos uma imagem nítida, com os personagens agindo de forma natural e feliz, em uma imagem-lembrança completa, a partir do momento em que o casal tem sua vida dilacerada pela deportação, as imagens aparecem mais como lençóis deslocados do fluxo dos acontecimentos, em que as elipses são necessárias e constantes.

Dessa maneira, o espectador é poupado do momento em que Erna é estuprada, assim como quando percebe a morte de sua filha, por inanição. Ficamos sabendo desses acontecimentos por imagens que apresentam situações que antecedem ou sucedem o momento traumático em si. É através do relato narrado pela voz *over* e dos elementos sonoros do extracampo que tomamos conhecimento do desenrolar das ações, como veremos na análise da camada sonora do filme.

## VOZ E SOM COMO PROFUNDIDADE

Para Chion (2011, p. 16), o som como um todo pressupõe a adição de movimento à imagem audiovisual, “um deslocamento (...), uma agitação.” O diretor Martti Helde e sua equipe exploraram toda a trilha sonora (considerada aqui no sentido de todos os elementos sonoros do filme) para aferir movimento, profundidade e a própria condução narrativa do filme.

Na maior parte dele, são empregados sons fora de campo, dentre os quais, aqueles que Chion (2011, p.64) chama de “sons-território” (“som de ambiência global que envolve uma cena e que habita o seu espaço, sem levantar a questão obsessiva da localização e da visualização da sua fonte”) ou, empregando-se a classificação das paisagens sonoras de Schafer (2001), sons fundamentais, sons básicos de ancoragem de um ambiente. Tais são os sons do vento na paisagem sonora ameaçadora da Sibéria ou os sons dos passarinhos, presentes principalmente nas primeiras imagens do jardim da casa de Erna.

A narração *over* das cartas de Erna, que acompanha a primeira sequência do filme, é suspensa nas duas sequências seguintes, em que a deportação é mostrada através de *tableaux vivants*, só reaparecendo onze

minutos depois: toda a construção de uma narrativa sonora junto com os *tableaux vivants* é desenvolvida principalmente pelos ruídos (do trem que carrega os deportados, burburinho, latidos de cachorros e sons de vento) além de música esparsa e sons agudos utilizados em vários momentos especialmente tensos do filme. Apesar desses longos e intensos minutos sem o elemento da fala, a voz *over* será, a partir daí, o elemento sonoro preponderante do filme: a voz de Erna, que lê suas cartas para o marido Heldur, de quem é separada pelos soviéticos. Por isso, vamos nos deter mais nela.

Chion (1993, 2011) considera que há um vococentrismo essencial no cinema. Embora muitos filmes contemporâneos estejam se direcionando na busca de uma remissão dos outros sons em detrimento do elemento semântico, parece-nos plausível que a palavra estrutura a visão no cinema. Além disso, no caso de *Na ventania*, o texto *over* nos transmite o indizível (no sentido do irrepresentável) daquelas imagens e confere a elas uma estrutura narrativa maior que a própria imagem poderia sugerir.

Por mais que as imagens sejam eloquentes, não mostram o acontecimento por inteiro, somente gestos fixos – particularmente, a morte da filha de Erna, o estupro da protagonista pelo chefe do campo na Sibéria e outros acontecimentos que poderiam ter sido explorados de maneira bastante melodramática num filme comum: aqui, eles pertencem à dimensão da palavra e cabe ao espectador imaginá-los em sua continuidade.

Portanto, a voz *over*, considerada por Chion (2011) como uma fala-texto, “age sobre o curso das imagens”, evocando aspectos da coisa, do lugar, das personagens: chega a criar no filme uma posição de autonomia, suprimindo, de certo modo, a noção de continuidade espaço-temporal. É o que permite ao diretor Martti Helde utilizar diversas cartas de diferentes origens para construir o texto da voz *over*: não é preciso que haja uma continuidade entre as cartas em si ou de seus acontecimentos.

De certa forma, o filme retoma, além do debate mais recente do irrepresentável, a divisão platônica de mais de dois mil anos entre a *mímesis* e *diegesis*, no sentido em que o pensador as utilizava no livro III da *República*. A *mímesis* acontecia quando os personagens falavam por si mesmos, quando havia drama (ação), ao passo em que a *diegesis* acontecia quando as palavras vinham apenas da narração do poeta (Platão, 1990). Martti Helde não foge da *mímesis* (num sentido mais abrangente que o platônico<sup>16</sup>), porém, dá preeminência à *diegesis* grega.

Chion (1993) chama de voz-eu (*voix-je*) a voz na primeira pessoa do singular que soa de modo a buscar uma proximidade com o espectador, levando a uma identificação com ele. É um artifício comum em filmes de ficção com o uso do *flashback*. As imagens do passado de *Na ventania* são, efetivamente, um *flashback* de Erna, do qual se volta ao final do filme, junto com o retorno dela à Estônia. Porém, diferentemente do usual, aqui, a voz-eu de Erna não apenas anuncia o *flashback* ou momentos pontuais da história do passado; ao contrário, não “volta ao corpo” (DOANE, 2003, p. 466), permanece o restante do filme como voz-eu (outra voz-eu, a do marido Heldur, só é ouvida ao final do filme) e está mais próxima do tipo de voz *over* que Doane (2003) identificou em monólogos interiores. Além disso, a voz de Erna não se dirige ao espectador: as cartas são sempre para Heldur, num diálogo imaginário com um interlocutor que não pode lhe responder. Por outro lado, sua voz não pode ser considerada como tendo o mesmo estatuto das vozes *over* descorporificadas dos

<sup>16</sup> Apesar do sentido mais amplo que a *mímesis* platônica, mantivemos essa referência porque se fazia importante a relação com a *diegesis*, também exposta no livro III da *República*.

filmes de Marguerite Duras (um exemplo marcante é o diálogo de vozes femininas em *Indian Song*, 1975) que comentam entre si elementos da diegese, como atestam outras características da voz-eu identificadas por Chion (1993).

Entre elas, está a proximidade máxima com o microfone, criando um sentimento de intimidade com a voz, além de uma ausência de reverberação (que poderia remetê-la a um determinado espaço da diegese), fazendo com que ela soe como se pertencesse ao espectador. Tais características estão presentes na voz *over* em filmes de Robert Bresson, como na do prisioneiro Fontaine em *Um condenado à morte escapou* (1956), numa história também da Segunda Guerra Mundial e baseada no relato de uma pessoa real.

Outro aspecto que aproxima *Na ventania* aos filmes do diretor francês é que Bresson, trabalhando com não atores, tinha como método eliminar da fala as marcas interpretativas. De forma semelhante, a voz de Erna, apesar das constantes hesitações em seu relato, não tem a carga emocional com que poderia ser investida a partir do seu contexto terrível. É uma voz rouca, em sussurro, em entonação quase constante ao longo de todo o filme, uma voz que lê e, como tal, mesmo sendo cartas pessoais e do uso da primeira pessoa do singular, no tocante à interpretação, adquire o estatuto de “voz em terceira pessoa”.

Na teoria de Chion, há uma importância grande de se considerar a sincronicidade ou não dos sons com as imagens (nesse segundo caso, os sons acusmáticos, sejam eles fora de campo ou não-diegéticos). Ela retoma, de certa forma, as inquietações presentes desde o início do cinema sonoro, como na famosa “Declaração” de Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov de 1928 (EISENSTEIN, 2002), na qual os três diretores soviéticos se posicionavam contra o nascente “cinema falado” (mais do que sonoro, era um cinema em que reinava a fala em sincronia labial) e prescreviam o uso de sons não coincidentes com a imagem para garantir o estatuto artístico do cinema.

Entretanto, em *Na ventania* tal obsessão com sincronia/assincronia, embora legítima e presente no filme pela onipresença dos sons acusmáticos, é suavizada pelas próprias características ímpares do longa-metragem: na parte inicial do filme, quando os personagens ainda se mexem, vemos diversas vezes os lábios moventes de Erna, tal qual no cinema silencioso, ao som de sua fala-texto do comentário *over*; já na parte maior do filme em *tableaux vivants*, Erna está duplicada, sendo corporificada tanto pela sua voz acusmática quanto pelo seu corpo que não fala na imagem. Todos os sons de vozes de filme são assíncronos e acusmáticos, porém, mais do que isso, há uma defasagem entre o que se vê e o que se fala.

Por exemplo, logo depois da chegada ao campo na Sibéria, Erna diz que sua amiga Herminie havia descoberto e lhe mostrado onde ficava o pão guardado (uma informação importante para quem está faminto e tem uma filha doente) até que, depois de um longo *travelling*, vemos a imagem das duas no depósito dos pães. Ao contrário, o estupro de Erna pelo chefe do campo começa a ser desvelado já pelo pedido de desculpas ao marido na carta, pelo relato da ida ao gabinete do chefe e pela interrupção do relato da narradora: todo o *travelling* a seguir, ao som de um tango<sup>17</sup> (cuja fonte diegética, um toca-discos, acaba sendo mostrada), vai terminar com imagens mais sugestivas ao espectador do que ocorrera, mas que ele já pudera intuir desde o início. Finalmente, nem tudo o que se fala é visto ou mesmo ouvido – não

<sup>17</sup> É o tango “Oh, Donna Clara”, composto pelo polonês Jerzy Petersburski, em 1929 (o tango foi extremamente popular da Polônia do entre-guerras). Essa mesma música é ouvida num contexto bem diferente, de festa, no terço final do filme.

ouvimos, por exemplo, os sinos e a canção estoniana que Erna aponta no seu relato durante a viagem de trem na deportação. Assim, embora haja pontos de contatos, o que se vê não está na obsessiva busca de se ilustrar o que se ouve no relato: a voz *over* narradora do filme tem uma existência para além da dependência da imagem.

Além disso, a voz *over* também parece “ser ouvida” do seu espaço acusmático pelo espaço visualizado da banda imagética, que lhe responde. Assim, ao chamado da voz de Erna pelo marido, vemos, finalmente, a quase 50 minutos de filme, a imagem dele, bastante emagrecido, no campo de prisioneiros dos soviéticos. Mas Erna não tem como ver a mesma imagem triste que nós, espectadores, e relata a Heldur um sonho que teve no pomar da antiga casa na Estônia, ao som de passarinhos.

A voz *over* de Erna também conjura as imagens com personagens em movimento do início do filme, fazendo-as retornar e as resignificando. Logo após o término da guerra e ainda na Sibéria, ela se lembra do verão de 1941 antes da deportação. Vemos as mesmas imagens e ouvimos a mesma melodia melancólica ao piano, que, talvez, no início do filme, possam parecer clichês de uma família feliz e perfeita. Porém, ficamos sabendo só agora pela carta, que toda aquela aparente felicidade aconteceu depois de Erna ter decidido ficar na Estônia. As imagens, embora as mesmas, carregam a fatalidade e o horror do que está prestes a acontecer.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O debate sobre o irrepresentável na arte é antigo e se intensifica após um dos eventos mais traumáticos da história da humanidade, a Segunda Guerra Mundial e o extermínio em massa que ocorreu nesse período. Não foi objetivo desse artigo, como já dito, esgotá-lo, nem trazer novas premissas e argumentos para essa discussão. No entanto, o interesse de cineastas em fatos desse período está longe de ter se extinguido. Da mesma maneira que outros ângulos e contextos pouco explorados dessa época fomentam novos filmes, novas estratégias estéticas são buscadas para o problema de representar o trauma para o qual nenhuma imagem parece estar à altura.

O filme *Na ventania* nos pareceu ser um caso interessante a ser analisado, já que lança mão de alguns recursos pouco usuais para contar uma história pouco conhecida e de extrema força. Se a narração *over* e o preto e branco são estratégias relativamente comuns em filmes ditos históricos, esse não é o caso do uso de *tableaux vivants* e nem da leitura desdramatizada de cartas em voz *over*, especialmente da maneira como são usados nesse filme. Aqui, o vococentrismo não tem sentido negativo, como em geral apreendido no campo de Estudos de Som no cinema.

Para refletir sobre essas estratégias, foi necessário pensar o *tableau vivant* como um dispositivo que remonta às discussões sobre a atuação naturalista no teatro clássico de Diderot e aos primórdios da fotografia e do cinema. No filme, os *tableaux vivants* são percorridos por longos *travellings*, levando a novos enquadramentos da cena, com uma marcante profundidade de campo, assim como à concentração em

instantes pregnantes, evitando-se toda uma sucessão de eventos e imagens que poderiam reforçar um sentimentalismo, comum em filmes narrativos comerciais.

Também a relação entre voz (na leitura das cartas) e imagem, além do restante da trilha sonora, leva a mais um “reenquadramento” da narrativa pelo espectador por conta das defasagens entre som e imagem, por vezes mostrando primeiro a imagem da ação, por outras dando a ouvir inicialmente sua descrição ou seus sons para depois vermos as imagens. Além dos *travellings*, os elementos sonoros conferem uma profundidade ao filme e mostram para além da imagem e da cena.

## REFERÊNCIAS >>

ADORNO, T. Kulturkritik und Gesellschaft. In: Prismen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.

ALVIM, L. A música no cinema de Robert Bresson. Curitiba: Appris, 2017.

AUMONT, J. O olho interminável: cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CHION, M. La voix au cinéma. Paris: Cahiers du Cinéma, 1993.

\_\_\_\_\_. A audiovisão: som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. Images malgré tout. Paris: Minuit, 2003.

DOANE, M. A. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, I. (Org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

EISENSTEIN, S.; PUDOVKIN, V.; ALEXANDROV, G. Declaração sobre o futuro do cinema sonoro. In: EISENSTEIN, S. A forma do filme. Rio de Janeiro: Zahar, p. 225-227, 2002.

FELDMAN, I. Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de Shoah a O filho de Saul. *Ars*, ano 14, n.28, 2016.

IN THE CROSSWIND. Entrevista com Martti Helde. Disponível em: <https://www.muurileht.ee/en/in-the-crosswind/> Último acesso: 19 fev. 2018.

JACOBS, Steven. Framing Pictures: Film and the Visual Arts. Edimburgh: Edinburgh Film Studies, 2011.

MARTTI Helde's 'In the Crosswind': a bold film with a dramatic impact. Entrevista com o diretor Martti Helde, no site da Euronews, publicada em 21 nov. 2014. Disponível em: <http://www.euronews.com/2014/11/21/martti-heldes-in-the-crosswind-a-bold-film-with-a-dramatic-impact>. Último acesso: 26 dez. 2017.

PLATÃO. A República. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

SCHAFER, M. A afinação do mundo. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

VOUILLOUX, B. Conferência durante o Nouveau Festival (10/03/2012). Disponível em: <http://www.dailymotion.com/video/xpma89> . Último acesso: 19 fev. 2018.

WIEGAND, D. Gebannte Bewegung: tableaux vivants und früher Film in der Kultur der Moderne. Marburg: Schüren, 2016.

### **Referências audiovisuais (ordem cronológica)**

LE PARAPLUIE fantastique. George Méliès, 1903.

VAN GOGH. Alain Resnais, 1948.

NOITE e neblina (Nuit et brouillard). Alain Resnais e Chris Marker, 1955.

UM CONDENADO à morte escapou (Un condamné à mort s'est échappé). Robert Bresson, 1956.

LA RICOTTA (episódio de RoGoPaG). Pier Paolo Pasolini, 1963.

LA JETÉE. Chris Marker, 1963.

INDIAN Song. Marguerite Duras, 1975.

PASSION. Jean-Luc Godard, 1982.

SCHOAH. Claude Lanzmann, 1985.

A LISTA de Schindler (Schindler's List). Steven Spielberg, 1993.

O MOINHO e a cruz (Mlyn i krzyz). Lech Majewski, 2011.

NA VENTANIA (Risttuules). Martti Helde, 2014.

O FILHO de Saul (Saul fia). László Nemes, 2015.

**Data de submissão:** 15/10/2018

**Data de aceite:** 22/04/2019