

# A VOZ CORPÓREA COMO EXPRESSÃO DO INEFÁVEL:

COMENTÁRIOS SOBRE MAIS DO QUE PALAVRAS AO VENTO:

*VOZ, CORPO E MELODRAMA NO CINEMA* (2020)

JAQUES CAVALCANTI<sup>1</sup>

A dissertação *Mais do que palavras ao vento: voz, corpo e melodrama no cinema* (2020), de autoria de Felipe Ferro Rodrigues, busca repensar a ideia do melodrama como a encenação do sofrimento da vítima silenciada, em que o corpo é o principal meio de manifestação simbólica do desejo reprimido. Esta definição, todavia, parece não levar em consideração a voz em sua materialidade mais natural. A limitação semântica não estaria relacionada à incapacidade de projeção vocal, mas sim à impossibilidade de organização lógica do discurso através da palavra. A partir da análise dos longas-metragens *Carta de uma desconhecida* (Max Ophüls, 1948) e *Imitação da Vida* (Douglas Sirk, 1959), o autor contesta a máxima de que o melodrama é o drama da mudez (Brooks, 1995), e o ressignifica como o espaço onde o vocal ultrapassa o oral.

A introdução do trabalho já revela ao leitor o desejo de Rodrigues em trabalhar a voz a partir de uma perspectiva transdisciplinar. No primeiro capítulo, o autor apresenta o problema de pesquisa através dos textos seminais de Brooks (1995), Elsaesser, (1991) e Mulvey (2009), para, em seguida, questionar as lacunas e ambivalências no trato da (não) vocalidade na teoria defendida por estes pesquisadores, e que caracterizam o melodrama como o drama da falha de voz frente ao arrebatamento emocional. Na sequência, a fim de estruturar a hipótese da dissertação, Rodrigues recorre às contribuições de Mladen Dolar (2006), filósofo e psicanalista esloveno; Nina Sun Eidsheim (2015), musicóloga norueguesa radicada nos Estados Unidos; Adriana Cavarero (2005), filósofa feminista italiana; para citar alguns dos autores de diferentes campos do conhecimento que são empregados para embasar sua hipótese acadêmica: seria o melodrama o drama em que a voz supera o *logos*? Finalmente, na última parte, Rodrigues se dedica à análise do *corpus* fílmico.

Ao escolher abordar os filmes pelo viés da voz não verbal, o autor coloca em xeque toda uma tradição da crítica ocidental que subjuga a voz pela palavra. A tendência logocêntrica é repensada sob a perspectiva de uma amplia-

1. Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Imagem em Som da UFSCar. Graduado pela Escola de Comunicação da UFRJ

ção do conceito de “voz” que leve em consideração seus usos não linguísticos. Para além de seu entendimento limitado enquanto “componente acústico da língua” (Cavarero, 2005, p. 53), Felipe Rodrigues argumenta que a voz antecede a linguagem. Segundo ele, mesmo após o aprendizado do idioma, ainda é possível vocalizar de maneiras diferentes daquelas estabelecidas pelo sistema linguístico, “seja na forma de grito, tosse, gemido, suspiro, soluço, riso ou música, ou pelo simples fato de proferir uma série de sons que não coincide com palavras pré-definidas desse dado idioma” (Rodrigues, 2020, p. 37). Sendo assim, o objetivo da pesquisa emerge dessa necessidade de se definir mais claramente na bibliografia do melodrama o que pode ser considerado, ou não, como voz.

A crítica que Rodrigues tece aos escritos de Brooks, Elsaesser e Mulvey assinala o alinhamento desses autores, ainda que de maneira não declarada, à tradição logocêntrica. “Para eles, encontrar-se sem palavras frequentemente parece ser o mesmo que encontrar-se sem voz: a única forma de dizer o indizível seria emudecer” (Rodrigues, 2020, p. 38). Invariavelmente, essa ideia acaba reduzindo as possibilidades interpretativas do uso da voz que excedem a fala em sua dimensão não linguística. Deste modo, uma concepção de voz enquanto função corpórea não poderia deixar de interessar aos estudos do melodrama, uma vez que o corpo é um dos seus principais veículos de mobilização afeto-sentimental.

Mesmo no caso do primeiro cinema, historicamente designado como mudo, a voz sempre se fez presente como elemento narrativo. Michel Chion (2009, p. 03), inclusive, explica que seria mais pertinente chamar o primeiro cinema de *surdo*, e não de mudo: “os personagens certamente possuem e utilizam suas vozes – falam uns com os outros, respondem a chamados, choram, gritam – nós só não podemos *escutá-las*”. (Rodrigues, 2020, p. 38). Por exemplo, quando a personagem de Mae Marsh grita de horror na cena em que está sendo perseguida no filme *Nascimento de uma Nação* (1915), o espectador fica privado apenas do som enquanto fenômeno físico, pois muitos outros sinais corpóreos da voz estão disponíveis. De acordo com Rodrigues, o fenômeno acústico da voz pode ser identificado mesmo sem ouvir seu som: a voz é todo o corpo.

Seguindo essa linha de raciocínio, a capacidade reveladora da voz humana parece estabelecer um profícuo diálogo com o conceito de moral oculta desenvolvido por Brooks (1995). Ao se desprender da obrigação de significar, a corporalidade da voz também tem o poder de revelar o que está subjacente ou de outro modo inacessível no interior do personagem. “A voz comunica, mais do que revela, uma intimidade oculta, uma impressão digital acústica que fornece ao outro um segredo sobre mim”. (Rodrigues, 2020, p. 46). Logo, o que falha sob a pressão do excesso sentimental no melodrama não é a voz em si, muito menos a sua reprodução sonora, mas a capacidade da mesma

em articular o pensamento de maneira encadeada e racionalmente compreensível. A fala é comprometida quando a língua não consegue fornecer as condições mínimas para que o rompante da emoção seja formalmente traduzido em palavras, abrindo uma lacuna de sentido que Brooks (1995) afirma ser preenchida pela linguagem natural do gesto e pelo lamento não verbal. Rodrigues critica a postura de Brooks quando esse opta por não aprofundar sua reflexão sobre o que caracterizaria este “lamento não-verbal”, preferindo, ao invés disso, dar continuidade ao seu argumento principal de que este espaço seria ocupado pelo corpo, numa perspectiva que transforma, como apontado anteriormente, a voz corporal em silêncio pelo fato de não apresentar sentido linguístico.

A escolha pelos filmes hollywoodianos *Carta de uma desconhecida* e *Imitação da Vida* se deu pelo fato de as duas obras serem exemplos paradigmáticos do que Felipe Rodrigues classifica como “voz-corpo” e “permanência do corpo pela voz”. No filme de Max Ophüls, o silenciamento da voz da protagonista Lisa é tamanho que ela só consegue se expressar através da escrita. A carta, que dá título ao filme, torna-se a voz da própria personagem e a prova de seu amor por Stefan, o objeto de sua devoção muda. No melhor estilo “autora defunta” brasubiana, a narração de Lisa, que é apresentada ao espectador como aparentemente descorporificada, acaba não apenas confirmando a condição de falecimento da protagonista – “No momento em que você ler esta carta, eu estarei morta” –, como também reafirmando sua permanência no filme enquanto voz-fantasma.

No entanto, a voz de Lisa retorna depois que Stefan fecha a carta, repetindo suas últimas palavras antes de morrer. Suave e resignada, a voz inspira uma serenidade que só a morte poderia oferecer. Segundo Fernandes, “essa voz, que ora parece emanar da carta, ora da imaginação de Stefan, ora da consciência de Lisa enquanto a redige, agora vem do próprio túmulo. Seu corpo já não tem vida, mas sua voz flutua pela tela para sempre”. (2020, p. 74). De modo diametralmente oposto, os últimos minutos de vida da personagem negra Annie em *Imitação da Vida* serão tomados de uma necessidade urgente de *dizer tudo*, visto que seus arroubos emocionais sempre precisaram ser contidos.

Assim como Lisa em *Carta de uma desconhecida*, Annie também terá sua voz silenciada ao longo da maior parte do filme. Seu silenciamento, todavia, será de natureza bastante diferente daquele experimentado por Lisa, pois não é auto infringido, mas ocasionado por sua condição de mulher racializada na sociedade estadunidense da década de 1950. Ao contrário de Lisa, que tem seu desejo de ser amada reconhecido apenas após sua morte, Annie consegue se revestir de autoridade para contar os planos de seu funeral ainda em seu último suspiro para sua patroa branca, Lora.

Na cena final do filme, uma voz se destaca sobre todas as outras no funeral de Annie. A voz distintamente negra em timbre e estilo de Mahalia Jackson é ouvida cantando no alto da igreja a música *Trouble of the World*. Rodrigues argumenta que no final da canção, algumas vocalizações de Jackson são inteiramente não textuais, “como se a voz fosse tomada pela emoção de encomendar a alma de um dos seus ao Senhor e escapasse os limites da letra, mas também os da linha melódica previamente escrita” (2020, p. 9-10). O canto de Mahalia Jackson funciona como uma espécie de comentário religioso que lamenta a trágica influência do racismo na relação de Annie e Sarah Jane.

Em conclusão, o trabalho de Felipe Rodrigues se dispôs a tornar ainda mais complexa a relação entre voz e melodrama. Propondo mais perguntas do que apresentando respostas que encerram a discussão, o autor torna evidente em seu texto a dificuldade que ainda se faz presente nos estudos de cinema para chegar a um denominador comum sobre a voz e sua importância como elemento narrativo.

Inclusive, o fato do recorte temático se debruçar sobre dois melodramas audiovisuais permite que as contribuições do autor possam ser utilizadas para além do “cinema de lágrimas”, visto a capacidade extremamente adaptativa do melodrama como um modo imaginativo (Brooks, 1995) que transcende as fronteiras dos gêneros cinematográficos hollywoodianos.

A ideia de uma figura além-túmulo que não existe propriamente no mundo físico da diegese e que é corporificada apenas por sua voz, como é o caso da narração de Lisa em *Carta de uma desconhecida*, pode transformar a “permanência do corpo pela voz” em uma rica categoria de análise no que diz respeito ao gênero do terror, principalmente em se tratando da subcategoria do filme de fantasma (*ghost movie*) ou filme de casa mal-assombrada (*haunted house*).

A “voz-corpo”, quando livre da carga semântica da língua, permite que os efeitos do ato de vocalizar sejam mais facilmente percebidos. Se no melodrama o grito inarticulado marca uma lacuna no código linguístico, a transformação na modulação sonora do grito das *scream queens* nos filmes *slashers* também poderia ser pensada a partir dos estudos da voz em sua materialidade mais natural, em que os diferentes gritos das personagens femininas preenchem o espaço deixado pela falta de palavras.

## REFERÊNCIAS

- BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. 2. ed. New Haven: Yale University Press, 1996.
- CAVARERO, Adriana. *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- CHION, Michel. *Film, a Sound Art*. Nova York: Columbia University Press, 2009.
- ELSAESSER, Tomas. "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama". In: LANDY, M. (org). *Imitations of Life: a Reader on Film and Television Melodrama*. Detroit: Wayne University Press, 1991.
- MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2009.
- RODRIGUES, Felipe. *Mais do que palavras ao vento: Voz, corpo e melodrama no cinema*. Dissertação de Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais, USP, 2020.