

10 Voz

(...) por obra de um maligno artifício chamado dublagem, Hollywood propõe monstros que combinam as ilustres feições de Greta Garbo com a voz de Aldonza Lorenzo. Como não tornar pública nossa admiração diante desse penoso prodígio, diante dessas engenhosas anomalias foneticovisuais?

— Jorge Luis Borges

Se alguém diz: “Eu tenho um corpo”, pode perguntar-se-lhe “Quem está a falar com essa boca?”

— Wittgenstein

Quem esconde o seu louco, morre sem voz.

— Henri Michaux

A voz é apenas um ruído, um dos mais fracos que há.

— Serge Daney

A introdução da voz alterou profundamente os modos de perceber a imagem em movimento. O cinema nunca viveu novamente um momento de transformação tão intenso; nem a chegada da cor ou dos meios digitais de produção e difusão teve tanto impacto quanto o advento do cinema sonoro. Na virada do século XIX para o XX, a indústria cinematográfica foi siderada pelo projeto de grudar a voz ao corpo, criando a grande ilusão de que a palavra tem uma fonte emissora inequívoca, localizável no tempo e no espaço. O debate em torno da voz e seus usos fílmicos se confundiu com o esforço tecnológico de produzir um dispositivo eficiente e comercializável capaz de unir o som à imagem em movimento. Por um lado, a fusão desses dois regimes de linguagem foi encarada como a possibilidade real e concreta de finalmente restituir aos atores a sua voz omitida, e, por outro, como ameaça à expressividade da imagem, já que o advento do som afetaria inevitavelmente a estética dramática que o mudo havia a duras penas conseguido conquistar. A “língua franca” do cinema mudo corria perigo. Sem adentrar aqui na ideia de universalidade que ronda a linguagem cinematográfica, a expressão “cinema mudo” é claramente imprópria para designar o cinema tagarela, eloquente e sem som em que as palavras eram um elemento dramático crucial e não cessavam de solicitar o espectador sob diversas formas: densos intertítulos, cartazes, placas de rua, crachás, inscrições tumulares, bulas de remédio, cartas e bilhetes que circulavam freneticamente entre os personagens funcionando como motor de tramas rocambolescas. De um modo geral, o cinema mudo era um cinema profundamente

retórico, marcado pela busca da máxima expressividade dos signos e por formas narrativas que visavam à legibilidade. Mas esse falatório não deve ser tomado apenas em sentido pejorativo. É impossível, por exemplo, tomar *Queen Kelly* (1928) de Erich von Stroheim como um filme desprovido de fala se todo ele está estruturado nas trocas verbais que são experimentadas pelos personagens (Gloria Swanson no papel de rainha e Walter Byron interpretando o príncipe) como trocas eróticas e lúdicas.³³ O mesmo ocorre em *A paixão de Joana D'Arc* de Dreyer. Não foi preciso esperar a chegada do som para que o cinema aprendesse a jogar com o material verbal.

Quando finalmente foi possível enraizar o som na imagem, quando a palavra tornou-se voz, e a voz tornou-se esse elemento não apenas audível mas também visível, podendo ser flagrada no momento exato em que se desprende dos lábios em movimento, foi exatamente aí que a questão da sincronia entre corpo e palavra se mostrou mais complexa e capciosa. Não era tão simples trabalhar com a palavra falada no interior mesmo da imagem; seus regimes distintos e sua interação não estão nunca dados de antemão. Além do perigo de ver os filmes transformados em espetáculo redundante – imagem e som reiterando as mesmas mensagens –, o primeiro sonoro sofreu com a prática das dublagens e com o efeito antinaturalista que essa técnica produzia. Na dublagem, a voz ficava distorcida, ressoava metálica, artificial, quase algo extraterrestre. Por motivos estritamente técnicos, mas também por conta das técnicas dramatúrgicas da época, a voz com a qual o espectador se deparava nos filmes estava a muitos quilômetros de distância da língua falada na realidade cotidiana. Havia uma obrigação de eloquência que pouco refletia a fala ordinária. Contudo, para muitos espectadores desse cinema, a extrema artificialidade dessas vozes tinha também o seu encanto. É o que confirma Ítalo Calvino nesse trecho da sua *Autobiografia di uno spettatore*, escrita em 1974, em que ele rememora a segunda metade da década de 1930, quando era ainda adolescente e assistia avidamente a toda produção hollywoodiana que chegava aos cinemas da sua cidade:

Se o cinema era feito sobretudo de atrizes e de atores, devo constatar que, para mim, como para todos os espectadores italianos, existia somente a metade de cada ator e cada atriz, isto é, apenas a imagem e não a voz, substituída pela abstração da

³³ Sugiro aqui a leitura do ensaio “La parole dans le cinema muet” (2000) de Natacha Thiéry, em que a autora analisa a presença verbal em dois filmes: *Queen Kelly* de Stroheim e *The club of three* de Tod Browning. Disponível em: <<http://labyrinthe.revues.org/807>>. Acesso em: 5 jan. 2012.

dublagem, com uma dicção convencional e estranha, não menos anônima do que a palavra escrita que aparecia nos países onde se legendava. E no entanto, a falsidade daquelas vozes tinha uma força comunicativa própria, como o canto das sereias, e eu passando sob aquela janela (da sala de cinema) ouvia o chamado daquele outro mundo que era também o mundo (...).

A convencionalidade do cinema americano chegava a mim duplicada pela convencionalidade da dublagem, que aos nossos ouvidos, no entanto, fazia parte do encanto dos filmes, inseparáveis daquelas imagens. Isso sinaliza que a força do cinema nasceu muda, e a palavra – ao menos para os espectadores italianos- foi sempre sentida como uma sobreposição, *una didascalìa in stampatello* (Calvino citado por Fellini, 1980, x e xv).

No mesmo texto, Calvino lembra que a prática da dublagem sob o regime fascista italiano serviu, sobretudo, para alterar o conteúdo dos diálogos de modo a eliminar mensagens suspeitas. Assim, Jean Gabin em *Quai de brumes* (Marcel Carné, 1938) podia parecer um simples homem desejoso de cultivar alimentos nas colinas e não um desertor que escapava das trincheiras. A sincronia, ou mais do que isso, a adequação entre corpo e voz era uma ilusão necessária, mas, na prática, quase nunca realmente efetivada. Cabia ao espectador finalizar o encaixe da voz naqueles corpos em movimento, ou então fruir, como Calvino, com a imperfeição dessa colagem.

Com razão Gilles Deleuze (1996) viu no surgimento do cinema sonoro o projeto de complementariedade entre a imagem sonora e a imagem visual. De fato, nos anos 30, surge o cinema a que hoje chamamos clássico, um cinema “verbo-centrado” (Chion) motivado pelo ideal de acoplagem entre corpo e voz. Na passagem do clássico para o moderno, ou melhor, na passagem da *imagem-movimento* para a *imagem-tempo*, a relação entre a imagem sonora e a imagem visual teria se revelado problemática, não totalizante, uma relação que, antes de mais nada, exibia a sua disjunção constitutiva, “o corte irracional” (369) de que o audiovisual é feito. Para Deleuze (1996) “a imagem audiovisual não é um todo, mas uma ‘fusão do desgarramento’” (356). Deleuze vai buscar exemplos no cinema moderno, que para ele representa o cinema emancipado do movimento, o cinema da imagem-tempo, capaz de apresentar o tempo puro e não mais em função do encadeamento sensorio-motor e da reconstituição ilusória do espaço empírico. Esse cinema surge no pós-guerra e se torna evidente em diretores, como Rossellini, Fellini, Rosi e De Sica. Mas é nos diretores da década de 1960 que Deleuze identifica a potência plena da imagem-tempo, em que os personagens vivem situações que excedem sua capacidade de reagir a coisas terríveis ou demasiado maravilhosas, difíceis de

metabolizar, que já não podem ser traduzidas pela imagem sensório-motora. Deleuze elege então Syberberg, Godard, Duras, Resnais e Straub-Huillet como exemplos desse novo tipo de cinema, onde som e imagem seguem trajetórias distintas e assimétricas, trabalhados como regimes instigantes porque francamente heterogêneos, irreconciliáveis, que desarmam os clichês audiovisuais. Trata-se de um cinema que valoriza o interstício (entre imagens e entre imagem e som) como tal, e não mais como uma pontuação funcional dentro de um esquema de montagem. O problema de se ater à bela e instigante classificação dos signos elaborada por Deleuze é que perigamos esquecer que a imagem-movimento tal como ele a descreve corresponde muito mais à utopia do cinema clássico do que à sua prática real. É claro que não se trata de exigir de Deleuze uma história da experiência da recepção dos filmes, mas é preciso lembrar que nos anos 1930 uma série de elementos já fazia ruir o esquema sensório-motor. Muitas vezes são questões prosaicas, como as que aparecem no relato de Calvino. É claro que nem todos os espectadores do cinema clássico reagiram diante das distorções da dublagem com a mesma abertura e receptividade. Borges,³⁴ por exemplo, foi um crítico ferrenho: referia-se às dublagens com forte ironia, considerava-as uma quimera monstruosa, além de um bom argumento para não ir ao cinema. Mas, se o cinema é uma experiência, essas quimeras devem ser levadas em conta, pois mostram que o modelo de sincronicidade entre as ações e a dimensão visual é uma utopia, um ideal estético e motor implícito do cinema clássico, porém nem sempre realizado ou “experimentável” dessa forma. O cinema moderno se contrapõe ao ideal do cinema clássico, mas não necessariamente à sua realização real, que ele acabou absorvendo, mesmo que à sua própria revelia. Aquilo que do ponto de vista do ideal de realização do cinema sensório-motor é um defeito, do ponto de vista do ideal da imagem-tempo é uma potência. Assim, essa artificialidade das dublagens que causava um prazer estranho no menino que ia aos cinemas da província italiana na década de 1930, tornou-se, na década de 1960, uma virtude que o público já identificava como uma opção estética, e não mais como um deslize. Assim, quando vemos em *Eu, um negro*, de Jean Rouch, dois jovens nigerianos dublando as suas próprias falas, e notamos que abdicam da restituição do que havia sido dito no momento da

³⁴ Em *Sobre el doblaje* Borges escreve: “Mais de um espectador se pergunta: Já que existe uma usurpação de vozes, por que não também de figuras? Quando será perfeito o sistema? Quando veremos diretamente Juana González no papel de Greta Garbo, interpretando a Rainha Cristina da Suécia?”. Cf. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1989, p. 284.

filmagem, abrindo um espaço de flutuação, sabemos que foi uma decisão do diretor. E podemos facilmente supor que o diretor pretendia criar um novo texto, dissonante, que ao mesmo tempo incorpora, transforma e ultrapassa aquele “momento único” que a câmera havia capturado. Mesmo com a enorme diferença de estilo, de contexto e de propósito que separam esses exemplos, trata-se em todos os casos de vozes que evidenciam, algumas com discrição, outras atabalhoadamente, a distância entre a palavra e a sua fonte emissora, afirmando a impossibilidade de uma reconciliação totalmente pacífica entre o corpo que fala, ou seja, a voz e o sujeito da enunciação.

Como continuar a situar nos lábios a origem da voz se, tal como já atestava a prática dublagem e da pós-sincronização das duas primeiras décadas do cinema falado, os lábios se mexendo na tela não eram o lugar-fonte confiável que os cineastas e produtores gostariam que fosse? Essa questão atravessou sorrateiramente a passagem do cinema mudo ao falado, e, quanto mais suspeito se tornou o corpo-sonoro, mais evidente a questão foi se tornando. Para os diretores que haviam amadurecido e se tornado célebres utilizando as técnicas visuais e narrativas do mudo, a introdução da voz era uma novidade ao mesmo tempo desejada e desafiadora. No seu primeiro sonoro, *Blackmail*, de 1929, Hitchcock usa o som para “sublinhar” os estados internos da protagonista. A palavra *knife* se destaca da massa fônica durante uma conversa, na cozinha, que versa sobre a notícia de um terrível assassinato. Assim que a palavra é pronunciada pela primeira vez, a câmera se desloca lentamente e pousa sobre o rosto da heroína Alice, é ela a autora do crime comentado na conversa, já que matou a facadas um homem que tentou estuprá-la. Alice entra numa espécie de tumulto interior quando a palavra *knife* é pronunciada. O som então é manipulado de modo que o espectador possa escutar a própria escuta da protagonista. A simples pronúncia de *knife* desencadeia em Alice uma espécie de delírio, a fala se converte num rumor ininteligível, apenas *knife... knife... knife* é claramente audível aos seus ouvidos. Hitchcock inaugura aí o ponto de vista psicológico do som que os filmes de suspense e de horror explorariam incansavelmente nas décadas seguintes. Já Abel Gance estreia no sonoro com *La fin du monde*, de 1931, megaprodução que tira proveito do som para colocar em cena profecias e cantos religiosos, além de todo um trabalho de sonoplastia que recompõe som de ventanias para gerar no espectador a sensação de desamparo, espécie de “fim do mundo *feeling*”. Gance passou dois anos desenvolvendo um

sistema de som estereofônico para criar a sensação de amplitude que as imagens demandavam (assim como em *Napoleão* ele multiplica o campo visual utilizando três telas simultâneas). Outros diretores apostam na presença da música. Josef von Sternberg, por exemplo, estreia no sonoro em 1930 revelando uma jovem cantora e atriz chamada Marlene Dietrich, em *Der Blaue Engel – die fesche Lola*. Dreyer (1999) conta que sua “conversão” ao cinema sonoro aconteceu quando viu Clemenceau, editor e primeiro-ministro francês, num pequeno filme em que ele aparecia soltando desaforos sem se dar conta de que estava sendo filmado.

Me tornei entusiasta do cinema sonoro quando, em 1928, vi e escutei um filme em que aparecia Clemenceau no seu jardim, com o gorro na cabeça e a bengala na mão (...). Provavelmente Clemenceau não havia notado a presença do microfone, mas irritado com as perguntas improvisadas que lhe fazia o câmara cujo objetivo era provoca-lo para que dissesse “qualquer coisa”, o tigre se enfurecia, rosnavava. O efeito era fantástico. Como um relâmpago, nesse dia vi o que deveria ser o cinema sonoro e minha opinião não mudou desde então (41).

A declaração é de 1933. Ao longo de sua trajetória, Dreyer mudou a forma de encarar o uso do som, mas se manteve constante na preferência pelo som direto, embora tenha tirado proveito dos efeitos de pós-sincronização em seu primeiro sonoro, *Vampyr*, e nos sons agregados posteriormente a *Ordet*.³⁵ A declaração acima pode ser interpretada como um elogio do som direto, defesa do realismo sonoro, em oposição ao som artificial das sonoplastias realizadas em estúdio e das técnicas de pós-sincronização como um modo de encarar a voz como esse elemento ardiloso, em que o sujeito falante controla mal ou muito pouco. Nesse sentido a voz seria um modo de questionar ou desmistificar a imagem. Num primeiro momento, foi em relação ao teatro que ele procurou entender as virtudes e os vícios do uso da voz sincrônica no cinema. Se, no teatro, a voz preenchia o espaço e se impunha fisicamente, no cinema ela estava irremediavelmente submetida à força da imagem, era um elemento desta:

A palavra não deve ter um papel autônomo, ela é, segundo a natureza das coisas, um elemento da imagem e é necessário que seja assim. Sobretudo é preciso evitar a palavra. O diálogo deve ser o mais denso e o mais bem ajustado possível. No teatro temos as palavras e as palavras preenchem o espaço, permanecem no ar. Podem ser

³⁵ Em *Ordet* o som dos gemidos de Inger durante o parto são os sons captados no verdadeiro parto da atriz (que estava grávida na época das filmagens), e que foram posteriormente agregados ao filme.

ouvidas, sentidas, podemos experimentar o seu peso. Mas no cinema, as palavras são relegadas a um segundo plano que as absorve (Dreyer, 1999, 1965).

Dreyer entendeu que, no cinema, a palavra falada se interpõe entre as figuras, é uma presença que interfere sensivelmente na percepção do fluxo audiovisual. A palavra falada acelera a imagem porque solicita a atenção do espectador sobre uma dimensão que não é visual, e ao diretor de cinema cabe administrar esses desvios de modo que nem a palavra passe despercebida, nem a imagem perca seu poder de atração. Apesar disso, ele também notava que a voz no cinema era uma presença fugaz, frágil e intangível, muito diferente da palavra falada no teatro, cujo peso podia ser sentido pelo espectador na sala. Dreyer observa que, no teatro, imagem e som são experimentados a distância, daí que no teatro a fala tenha de ser salientada pela dicção, e a voz amplificada pela impostação; é preciso fazê-las reverberar num espaço muito amplo, enquanto que o espectador de cinema pode experimentá-las numa situação mais contida, mais íntima, permitindo que o ator se despoje da grandiloquência histriônica. Nesse primeiro momento ele argumentará que o ator de cinema pode conservar sua voz, seu tom e seu timbre enquanto o ator de teatro se esforça para ser ouvido, às vezes quase aos gritos. Mas, se nessa época Dreyer defende abertamente – como também René Clair – que a palavra seja trabalhada como elemento secundário, sempre submetida à imagem, mais tarde, numa entrevista a Michel de Lahaye, realizada em 1965, ele revê essa posição e chega a afirmar “que predomine a imagem ou o texto tanto faz, por outro lado não reconhecer o papel fundamental do diálogo é um erro” (Dreyer, 1999,116).

No entanto, o que mais chama atenção nos usos da voz em Dreyer é que, se por um lado ele se manteve fiel às técnicas do som direto, utilizando a voz, o som ambiente e a música de forma circunspecta e econômica, por outro lado, ele não cessou de interrogar a força da voz e da palavra falada. Nesse sentido, *Ordet* se destaca, pois tematiza a potência/impotência da palavra profética, da voz como força performática extrema.

10.1

O *verbum* e a voz profética de Johannes

Dos personagens de Dreyer, o que mais explicitamente coloca o problema da palavra falada como força efetiva é o jovem Johannes de *Ordet*, filme de 1955 e baseado na peça homônima escrita pelo escritor dinamarquês Kaj Munk em 1925. Johannes é o filho de um pastor que começou a delirar depois de muito ler Kierkegaard. O seu delírio é antes de mais nada um delírio da escuta; ele estabelece com a voz de Deus uma relação singular, de intimidade. E é a partir dessa relação que se torna portador de uma palavra excessiva e profética. Mas o que isso significa dentro do filme? É evidente que Dreyer, ao apropriar-se da peça de Kaj Munk, está interessado em abordar a relação conflituosa, a intolerância mútua entre diferentes formas de religiosidade, que na Dinamarca ficaram conhecidas pelo cisma entre os adeptos da reforma de Grundwig³⁶ e os adeptos da “missão interior”, uma interpretação dos ensinamentos de Kierkegaard que deu origem a uma forma sombria e extremamente rígida de cristianismo. No filme, essa forma de cristianismo rígido é encarnada pelo dono da granja, enquanto o cristianismo iluminado alegre seria representado pelo alfaiate. Em entrevista, Dreyer (1999) afirma ter tido muita satisfação em filmar uma peça de Kaj Munk, um autor que “não separava o amor carnal do amor espiritual” (110). Mais do que tomar o partido de uma ou de outra forma de cristianismo, em *Ordet* Dreyer faz um comentário irônico à instituição religiosa, pois mostra que, se a palavra fosse ligada ao corpo como se vislumbra no imaginário religioso, a ressurreição seria viável e aceitável como uma possibilidade. A fé de Johannes e a resistência áspera que desperta mostra que até os homens mais religiosos são céticos em relação à força do verbo.

³⁶ Nicholas Frederik Grundwig (1783-1872) foi um teólogo, historiador e escritor, autor de uma obra religiosa baseada em hinos, que até hoje são utilizados na Dinamarca. Grundwig pregava uma religiosidade popular, partindo da sabedoria popular pagã, inspirada nos mitos nórdicos. Sua obra pedagógica teve grande impacto sobre o sistema educacional dinamarquês. Ele se afastou do modelo romano e o uso obrigatório do latim no ensino, e propunha uma valorização da língua local e da transmissão oral do conhecimento, que chamava de “palavra viva”. Por isso sua predileção pelo uso dos salmos como comunhão religiosa. Para ele o sacramento da eucaristia não era um ato silencioso, mas um elo físico e espiritual pelo Verbo. Suas teorias educacionais forneceram bases para a criação da obrigatoriedade escolar na Dinamarca.

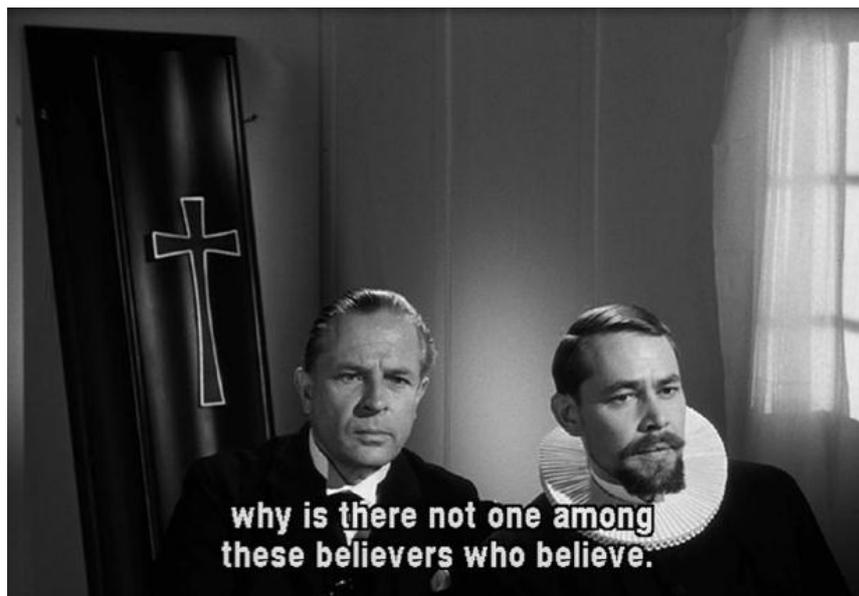


Figura 115 - Cena de Ordet, o médico e o jovem pastor no funeral de Inger. A legenda corresponde à fala de Johannes

O nome de Kierkegaard citado no filme não é uma referência ornamental e merece atenção, pois se vincula a um tipo de religiosidade que “trapaceia” o poder inscrito na linguagem e propõe outra forma de escuta da palavra divina. Assim como Kierkegaard, Johannes encara a religião como uma vivência não mediada pela reflexão. Kierkegaard pregava justamente uma renovação do cristianismo repensando os modos da sua comunicação existencial. Kierkegaard vê o cristianismo como um colocar-se à escuta de Deus. “Deus me fala”,³⁷ então é preciso afastar o cristianismo da prática especulativa e torná-lo novamente uma sensibilidade vital e pessoal capaz de captar a voz absoluta de Deus, o emissor. Kierkegaard utiliza a palavra *den Enkelte* (o Único), para designar esse sujeito ligado a Deus. É na condição de Único que cada um deve se dirigir a Deus pessoalmente. O único kierkegaardiano se opõe à massa, à multidão de fiéis, ao rebanho, já que para ele essas são categorias anticristãs, que reduzem o homem ao abstrato hegeliano. Trata-se, portanto, de recuperar a solidão e o isolamento necessários ao contato com a voz divina. Na condição de *den Enkelte* cada um está sozinho no mundo, e é preciso afirmar essa solidão como parte do combate à objetividade e à abstração que achatam as individualidades e transformam a voz de Deus em ventriloquismo vazio. Se aquele que diz “Eu sou a Verdade” é o sujeito absoluto, ele só chega aos homens numa relação subjetiva, diversificada, singular, em suma, úni-

³⁷ Sobre esse tema ver: *Écoute, Kierkegaard – Essai sur la communication de la Parole – Tome II*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1979.

ca. O homem kierkegaardiano não vive apenas de pão, mas de cada palavra que se desprende da boca de Deus. Assim, a interiorização se torna para Kierkegaard a grande missão do homem cristão, esse seria, *grosso modo*, o sentido da “missão interior”. Kierkegaard dedica um longo texto sobre o diálogo entre homem e Deus em que observa que Deus fala com uma voz alta, mas os *homens* só conseguem ouvi-lo com os ouvidos terrestres, e, para ouvi-lo, precisam pedir a ele que os ajude a desenvolver um ouvido espiritual, ou seja, uma escuta que extrapola os limites da capacidade físico-anatômica. E não é pela inteligência que o homem conseguirá escutar a voz de Deus. O cristianismo aí defendido deve se manter fiel ao seu próprio mistério, o homem deve ligar-se a Deus por meio de uma comunicação concreta, sensível, não especulativa. No entanto, não se trata de uma condição natural, pois, para Kierkegaard, por exemplo, os bebês (*infans*) não podem ser considerados cristãos (mesmo quando batizados), porque ainda não sabem dizer “eu”. O que Kierkegaard propõe é que o homem conquiste a infância na experiência cristã, uma “imediatez segunda”, uma inocência criteriosa que é desenhada na filiação a Deus. Não por acaso Kierkegaard se interessou pelos corais. No canto coral dos salmos cada fiel vibra ao seu modo, o canto reconcilia a religiosidade com um tipo de comunicação muito mais sensível do que intelectual. É esse o caráter excepcional da voz de Johannes, uma voz que acolheu a palavra divina por ter criado uma posição de escuta singular.

10.2

Gertrud e o “grão da voz”

Muito foi dito sobre a estranheza da língua utilizada em *Gertrud*. Os atores falam pausadamente, e o dinamarquês ali empregado é antiquado, a modulação das falas é marcadamente teatral (mas não historicamente teatral) e ao mesmo tempo contida, tensa. Além disso, é um filme que se apoia quase inteiramente em (falsos) diálogos, em verdade são monólogos que se alternam entre as personagens, e Dreyer consegue administrar esses duelos sem recorrer ao esquema habitual de campo / contracampo. Portanto, novamente, trata-se de um filme sobre um “processo verbal”,³⁸ dessa vez o processo de Gertrud, seu rompimento com o ma-

³⁸ Expressão utilizada por Dreyer para referir-se a *A paixão de Joana D’Arc*.

rido, seu reencontro com o amor da juventude e sua decepção com o jovem amante do presente. Esse processo verbal é também a história do seu fechamento, sua retirada do mundo do amor sublunar para o mundo de “coisas pensadas mas nunca ditas”, o amor como forma de saber e não mais como um elo entre pessoas. Com razão, André Techiné (1965) notou que as personagens em *Gertrud* aparecem quase sempre sentadas, em situações de conversação, mas essas conversas tem o caráter de uma reflexão e não tanto uma intervenção sobre o presente vivido:

Verdadeiramente, não há evolução ou sucessão, porque o presente nunca é vivido no estado nascente, mas falado, isto é: já reflectido. O homem sai das paixões para tender para a palavra. O gesto cumprido pelas personagens, indica claramente essa intenção. O facto de estar sentado, sendo o acto pacífico por excelência, permite uma retomada de força, um certo isolamento que leva as vozes a constatar. (72-73).

Essa palavra esvaziada de sua força performática, no entanto, é interrompida por outro tipo de palavra. Quando Gertrud investe ainda – investe tudo – na relação amorosa com o jovem compositor Erland, o que ela espera dele é precisamente uma promessa, a palavra obrigante que intervém no presente comprometendo o falante com o futuro. Mas ainda há outra voz circulando no filme, e Techiné entendeu-a como a captação da palavra no exato momento em que ela deixa de ser moeda de troca para se transformar em canto e o sujeito em traço: “O filme torna visível a última etapa da aquisição da fala, reconhecendo o movimento vivo de que se separou e com o qual, doravante, já não mais se confunde” (Idem).

Mas a voz é ao mesmo tempo o elemento detonador da paixão de Gertrud por Erland. A certa altura, ela diz que foi preciso ouvir a voz de Erland para saber que o amaria, e, como não poderia deixar de ser, Dreyer faz com que isso seja dito no exato momento em que esse amor começa a amargar.



Figura 116



Figura 117

Na entrevista “Os fantasmas da ópera”, Roland Barthes (2004) afirmava que o grão da voz implica uma certa relação erótica entre a voz e quem a escuta. Para Barthes a voz perderia momentaneamente sua finalidade funcional para se erotizar, emitindo algo que é liberado no dizer, mas que não se reduz ao que é dito. Ele sugere que, do mesmo modo que conseguimos aprender a ler a “matéria” do texto, poderíamos começar a escutar o *grão da voz*, a sua significância – tudo o que nela vai além da significação – a sensualidade do sentido. Nessa perspectiva, a voz deixa de ser emissora (transmissora de significados inteligíveis), ela é o resultado da pressão do corpo sobre a palavra, sendo, portanto, aquilo que se interpõe entre a linguagem verbal e o corpo. Mais recentemente, Georges Didi-Huberman utilizou a expressão *gesto de ar* para referir-se a um tipo de fala que se descola da

funcionalidade imediata. No livro que traz o título *Gestes d'air et de pierre* (2005), sustenta que o próprio da palavra falada é ser um acontecimento impalpável, mas ao mesmo tempo muito concreto. Um gesto que procura “acentuar as faltas para fazer dançar as palavras, dar-lhes consistência de corpos em movimento” (9). É essa qualidade sensível e sensorial da voz que tende ao canto, irredutível ao sentido que transporta, uma voz que arrebatava o sujeito de modo que não se pode explicar. É a voz sedutora, que desarma Gertrud e se opõe a essa outra voz (Ver JURAMENTO) que tende a petrificar o sentido, sacralizando-o. O fim do filme coincide com o fim da vida de Gertrud, ela aparece quase espectral, uma luz branca cobre as imagens. Gertrud planeja inscrever em seu túmulo a expressão latina AMOR OMNIA, uma palavra final, que substitui o corpo ausente dando à sua vida um sentido definitivo.

10.3

Valdemar e Gray: a voz do morto

Por último gostaria de fazer uma aproximação entre um conto de Edgar Allan Poe que tematiza de forma original a relação corpo-voz e o filme *Vampyr* de Dreyer. Um dos mais intrigantes contos de Edgar Allan Poe, *The facts in the case of M. Valdemar* conta a história de um homem, o Senhor Valdemar, submetido a uma experiência de magnetismo no leito de morte, em *articulo mortis*, nas palavras do narrador. O narrador do conto é o próprio mesmerista que se mantém anônimo ao longo do relato e transmite ao leitor, com espanto mas sem floreios dramáticos, os fatos desse estranho caso. Ao ser hipnotizado poucas horas antes de dar o último suspiro, Valdemar responde com uma estranha voz as perguntas feitas pelo mesmerista. Seu estado se agrava; quando a morte parece ter se consumado, seu corpo totalmente inerte e nenhum sinal de vida, o mesmerista nota um estranho movimento vibratório na língua que se retorcia de modo estranho, como se tentasse ainda articular algumas frases. O som da voz do Senhor Valdemar vem assim descrito:

[...] o som era áspero, dilacerante e cavernoso; porém, era impossível descreve-lo em sua totalidade, pela simples razão de que nenhum ouvido humano jamais registrou tais vibrações. (...) a voz chegava aos nossos ouvidos – pelo menos aos meus – vinda de muito longe, como se surgisse do subterrâneo. (...) impressionou-me da

mesma maneira que as matérias pegajosas e gelatinosas afetam o tato. (Poe, 1982, 101)³⁹.

E o que diz o morto? Num primeiro momento, diz “Sim, ainda adormecido, morrendo”, mas quando o mesmerista pergunta novamente se ele continua dormindo ouve-se a voz do Senhor Valdemar responder: “Sim; – não; – estive dormindo – e agora – agora – estou morto”. O senhor Valdemar permanece nesse estranho limbo durante seis meses, sem qualquer alteração de seu quadro clínico. O mesmerista conclui então que a hipnose interrompeu o processo de morte, mantendo o senhor Valdemar num estado intermediário que ele não se atreve a classificar nem como vida nem como morte e que coloca a dúvida quanto à “assinatura” da voz. O que Poe elabora nesse conto é o desgarramento entre voz e subjetividade. Numa famosa análise desse mesmo conto, Roland Barthes⁴⁰ sublinha a contradição enunciativa criada por Poe. Se um morto é, a rigor, aquele desprovido do poder de enunciação, como é que um morto pode dizer “estou morto”? É absolutamente impossível. Dessa mesma impossibilidade enunciativa é feito o plano-sequência em *Vampyr* que registra o ponto de vista subjetivo de Gray morto, levado dentro do caixão pelos corredores da casa até o cemitério. Interessa frisar no conto de Poe essa estranheza mórbida da relação corpo-voz que ultrapassa o contexto específico do conto. O que manifestam as falas do morto? Voltamos ao ponto de partida desta pesquisa: de onde vêm as palavras? O que significa ser um corpo falante? Não significa ser o lugar de manifestação de algo que não se origina no “eu”? Por mais que na filosofia ocidental a voz tenha servido como exemplo primordial da palavra com garantia de origem e de verdade, em contraste com a errância do sentido, a fragilidade e o anonimato do sujeito na palavra escrita, a palavra falada nunca deixou de manifestar uma precariedade, uma margem de manobra que impede a correspondência total entre o eu, a verdade e a linguagem. Nesse ponto é preciso mencionar a importante contribuição de Jacques Derrida para a redefinição do conceito de “linguagem”. Refiro-me obviamente à questão do fonocentrismo e do rebaixamento da escritura longamente meticulosamente

³⁹ Trad. da A. No original: “(...) the sound was rash, and broken and hollow; but the hideous whole, era indescribable, for the simple reason that no similar sounds have ever jarred upon the ear of humanity. (...) the voice seemed to reach our ears – at least mine – from a vast distance, or from some deep cavern within the earth. (...) it impressed me (I fear, indeed, that it will be impossible to make myself comprehended) as gelatinous or glutinous matters impress the sense of touch.”

⁴⁰ BARTHES, Roland. “Textual analysis of Poe’s ‘Valdemar’”. Em: *Untying the text: a Post-Structuralist Reader*. Londres: Routledge, 1981, pp. 133-161.

discutidos por Derrida, especialmente em *De la gramatologie* (1967), em que põe sob a mira o privilégio dado à voz, à redução fonética do entendimento mesmo da linguagem. No percurso da desconstrução dos pilares metafísicos da filosofia, Derrida (2008) mostra que o ocidente reconheceu na fala uma expressão mais verdadeira do que na escrita, porque mais diretamente ligada ao sentido, configurando o que ele chama de falocentrismo: “a voz, diz ele, é o que está mais próximo do significado, tanto quando este é determinado rigorosamente como sentido (pensado ou vivido) como quando o é, com menos precisão, como coisa” (14). Vimos, no entanto, que, apesar dessa clausura da presença a que a linguagem estava confinada para soar verdadeira, esse teor de verdade nunca foi assim tão confiável, de modo que, como afirma Agamben, sempre foi preciso criar meios para garantir a veracidade dessa verdade.

10.4 A fala, cão sem dono

Esta voz que não é minha mas só pode ser minha
— Beckett

Se Deleuze insistiu na noção de uma audiovisualidade que não oblitera a disjunção som-imagem, a voz foi pensada por Jacques Lacan como um objeto desgarrado do corpo, de um modo que pode ajudar a pensar o descosimento corpo-voz que o cinema ao mesmo tempo escancara e dissimula. Lacan inclui a voz na lista dos objetos pequeno *a*, objetos que vêm ocupar o lugar do desejo: seio, fezes, olhar e voz. Mas, diferentemente dos demais objetos, a voz é separável do corpo, é o mais isolado, o mais apartado, enquanto que as outras formas do objeto *a* aderem ao corpo e podem se reificar, confundindo-se com algum órgão de apoio. Mas, na experiência da voz, o corpo está suspenso. Além disso, ela é crucial na estruturação psíquica porque é através dela que o sujeito veicula seu discurso, e ela é “imparável”, o sujeito não tem como detê-la, evitá-la; ela entra pelo orifício.

A voz aparece em diferentes momentos da teoria lacaniana. Inicialmente ao abordar os escritos de Freud, Lacan salienta a destruição da coisa pela voz quando

a criança joga com o *For-da*. Durante o jogo, o brinquedo só é apreendido através da linguagem, pela voz, de modo que a voz comparece na ausência, na destruição do objeto. A voz comparece também na elaboração do esquema ótico. No seminário dedicado aos escritos técnicos de Freud, Lacan (1979) afirma que o sujeito nunca tem acesso à sua imagem real, podendo somente captar a si mesmo como imagem virtual, projetada, especular, espécie de miragem que lhe chega sempre do exterior. Para definir o contorno dessa imagem vaga de si mesmo, ele precisa de um elemento regulador, é a voz do outro que assume então essa função comandando a “inclinação do espelho”. Nesse momento a voz ainda se confunde com a noção de *palavra*, mas, em 1959, quando apresenta as formas do objeto (a), a voz passa a designar um ato vocal, uma emissão sonora distinta da mera articulação verbal. No *Seminário X – A angústia*, Lacan define o homem como ser falante e mortal, é aí que ele aborda a questão da voz tanto em termos da escuta, as “vozes perdidas” que atravessam o psicótico, quanto a partir de uma análise do uso do *shofar*, objeto da tradição judaica que ali serve para dar a ver um certo tipo de relação ao pequeno (a). O *shofar* é um corno de carneiro usado nas festas judaicas de *Roch ha-Chanah*, mas também em cerimônias extraordinárias como as excomunhões. “O interesse desse objeto está em nos apresentar a voz de uma forma exemplar, na qual, de certa maneira, ela é potencialmente separável” (Lacan, 2005, 274). Lacan sublinha o caráter irrecusável e emocionante dos sons emitidos pelo *shofar* e difere de Theodor Reik, com quem dialoga no texto, na interpretação de sua função. Se para Reik o som singular do *shofar* serve para renovar o pacto religioso dos fiéis, fazer com que relembrem sua aliança com Deus, para Lacan ele serve para despertar o próprio Deus. O som do *shofar*, irreduzível a qualquer significante, traduz a relação do sujeito com o desejo do Outro. Ou seja, a voz é uma invocação, uma causa que mobiliza o desejo do sujeito. Mas a cura psicanalítica lida com o sujeito do inconsciente, um sujeito que fala sem saber o que diz: “Quem está falando?, quando se trata do sujeito do inconsciente. Pois essa resposta não poderia provir dele, se ele não sabe o que diz e nem sequer que está falando” (Lacan, 1998, 815). Para Lacan (2005) o que sustenta a fala não é um sujeito, é uma voz. “A voz responde ao que é dito, mas não pode responder por isso” diz Lacan, e acrescenta que “a voz deve ser tomada como a alteridade do que é dito” (300).

É nessa inconsciência do sujeito em relação ao que sua voz diz que vemos ruir a amarração entre sujeito e palavra. Na diferença entre fala e voz reconhecemos Gertrud. Ela se apaixona pela voz de Erland, e como não poderia deixar de ser, não sabe por quem se apaixona. Quando exige dele uma fala, uma consistência de sujeito falante, entende que ele é incapaz de selar, pela palavra, o elo amoroso. Em *Vampyr* temos vozes falantes mais do que sujeitos que falam. É nesse desvão entre o sujeito e a fala e na diferença entre a voz e o que é dito que Dreyer articula esses corpos falantes. É porque há essa diferença, porque a voz é algo que paira acima dos corpos não apenas por um “defeito” técnico, que o cinema se torna um campo tão interessante para se pensar o desvão entre subjetividade e linguagem.