

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA  
DO RIO DE JANEIRO



**Maria de Abreu Altberg**

**NA TRILHA DA VOZ**

**Gestos de encontro e escuta no cinema contemporâneo**

**Tese de Doutorado**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Helena Franco Martins

Rio de Janeiro, junho de 2023



**MARIA DE ABREU ALTBERG**

**NA TRILHA DA VOZ: GESTOS DE  
ENCONTRO E ESCUTA NO CINEMA  
CONTEMPORÂNEO**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

**Profa. Helena Franco Martins**

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Frederico Oliveira Coelho**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Rosana Kohl Bines**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Katia Valeria Maciel Toledo**

UFRJ

**Profa. Virgínia Osorio Flôres**

UNILA

Rio de Janeiro, 30 de junho de 2023

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

### **Maria de Abreu Altberg**

Graduou-se em Comunicação Social pela PUC-Rio (2000). Mestre em Artes da Cena pela UFRJ (2016). Editora audiovisual.

#### Ficha Catalográfica

Altberg, Maria de Abreu

Na trilha da voz: gestos de encontro e escuta no cinema contemporâneo / Maria de Abreu Altberg; orientadora: Helena Franco Martins. – 2023.

180 f.: il. color.; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2023.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Cinema. 3. Voz *acusmática*. 4. Ensaio. 5. Arquivo. 6. Montagem. I. Martins, Helena Franco. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

## **Agradecimentos**

À CAPES, pela concessão da bolsa que viabilizou a necessária dedicação à pesquisa em tempos desfavoráveis.

À Helena Martins, pela orientação cuidadosa e encorajadora, e por sua luz inspiradora em sala de aula.

Ao Fred Coelho, pelas boas trocas no início do percurso e na qualificação, e pela maneira entusiasmada de transmitir conhecimento.

À Rosana Kohl Bines, pela leitura delicada e precisa e por, junto com Aline Leal, ajudar a desvendar caminhos.

À Marília Rothier, Patricia Lavelle, Júlio Diniz e todas as professoras e professores do PPGLCC, que mantêm um Programa instigante e acolhedor, e foram fundamentais para conservar a chama das pesquisas acesa nos momentos mais duros do isolamento imposto pela pandemia.

Ao Rodrigo Santana, pela paciência e a disposição de sempre, e à toda equipe da secretaria do Departamento de Letras.

À Virgínia Flôres, pelas sugestões valiosas na qualificação e pela inspiração no trânsito entre a prática e a teoria audiovisuais.

À Clara Rowland, pela supervisão durante o estágio doutoral na Universidade Nova de Lisboa.

À Marília Librandi, por estender a mão no sentido da liberação da escrita e da escuta de minha própria voz ao final da travessia.

À Karen Harley, referência em meu ofício profissional, pela generosa conversa sobre seu processo criativo.

Às colegas Camila Uchoa, Julia Klien, Maria Cecília Brandi, Marina Ivo e ao corpo discente, pela boa sensação de pertencimento.

À família Menezes Chevalier (Amanda, Emeric, Arthur e Chloé), pela amizade e pelo suporte afetivo na temporada lisboeta.

À amizade de Alice Lanari, Ana Abbott, Ana Costa Ribeiro, Ana Gabriela Dickstein, Clarisse Sá Earp, Dani Saad, Joana Abreu, Joana Pessoa, Mari Fontes, Maria Mazzillo, Marina Alice e Roberta Canuto, mulheres que tanto me fortalecem.

A meus pais, Julia e Marco, e à minha irmã Ana pelo amor de sempre.

À Lilith e ao Rudá, os melhores companheiros não humanos.

A Cristina Frederico e Vera Lisa Barroso, pelo apoio terapêutico.

Às vozes de Leonilson/Carlos Nader, Hilda Hilst/Gabriela Greeb, Jean-Luc Godard e Grace Passô, o coral desta pesquisa.

Às boas vozes de dentro e de fora que me acompanham, de quem por vezes duvido e que insistem em me fazer escutar.

*O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.*

## Resumo

Altberg, Maria de Abreu; Martins, Helena Franco. **Na trilha da voz: gestos de encontro e escuta no cinema contemporâneo**. Rio de Janeiro, 2023. 180p. Tese de Doutorado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta tese reflete sobre o estatuto contemporâneo da voz no cinema a partir do tratamento a ela dispensado em um recorte de trabalhos audiovisuais cujos procedimentos artísticos singulares convidam à investigação — em especial no que tange ao que se tem reconhecido como manifestações espectrais da *voz acusmática*. O trabalho se compõe de três ensaios complementares, que investigam de que maneiras e com que efeitos estético-políticos as produções em exame subvertem formas historicamente calcificadas de destituir a palavra de qualquer corporeidade, o que inclui a materialidade da voz. Com esse horizonte, o estudo se debruça sobre as seguintes criações: *A paixão de JL* (2016), de Carlos Nader; *Hilda Hilst pede contato* (2018), de Gabriela Greeb; *Imagem e palavra* (2018), de Jean-Luc Godard; e *Vaga carne* (2019), de Grace Passô e Ricardo Alves Jr. Por atenção aos modos como esses filmes trabalham e pensam a matéria vocal, distinguem-se e exploram-se três manifestações interligadas da voz acusmática: (1) propomos pensar como *vocobiografias espectrais* os tratamentos dados por Nader e Greeb aos arquivos de voz de Leonilson e Hilst, com destaque para os movimentos que se ali desdobram *entre* presença e ausência, indivíduo e coletivo, ficção e realidade; (2) derivamos a noção de um *vozerio tátil* dos procedimentos com que Godard atende ao imperativo “pensar com as mãos”, que abre *Imagem e palavra*, no plano da miríade de vozes ali convocadas; e por fim, (3) refletimos sobre a invenção de uma *voz polimorfa* no média-metragem de Grace Passô e Ricardo Alves Jr., que, disparado por encenação (2016) e livro (2018) homônimos de autoria da atriz e dramaturga, tem como surpreendente protagonista uma voz com o poder de transitar por diferentes matérias. Mostra-se como, ao mobilizarem a materialidade da voz por diferentes caminhos e com diferentes ênfases, os filmes estudados agem no sentido de deslocar modos arraigados – e passivos – de escuta.

## Palavras-chave

Cinema; *voz acusmática*; ensaio; arquivo; montagem; escuta; Jean-Luc Godard; Grace Passô; Hilda Hilst; Leonilson.

## Abstract

Altberg, Maria de Abreu; Martins, Helena Franco (Advisor). **On the voice track: meeting and listening gestures in contemporary cinema.** Rio de Janeiro, 2023. 180p. Tese de Doutorado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis reflects on the status of the voice in contemporary cinema by examining a selection of audiovisual works whose unique artistic procedures invite investigation — especially with regard to what has been recognized as spectral manifestations of the *acousmatic* voice. The work is composed of three complementary essays, which investigate how and with what aesthetic-political effects these productions subvert historically calcified forms of depriving the word of any corporeality, notably of the materiality of the voice. With this horizon, the study delves into the following creations: *JL's passion* (2016), by Carlos Nader; *Dead ones, do you live?* (2018), by Gabriela Greeb; *The image book* (2018), by Jean-Luc Godard; and *Dazed flesh* (2019), by Grace Passô and Ricardo Alves Jr. By attending to the ways in which these films work with and think about the vocal matter, we distinguish and explore three interconnected manifestations of the acousmatic voice: (1) we propose to think about the treatments given by Nader and Greeb to the voice archives of Leonilson and Hilst as *spectral vocobiographies*, with emphasis on what evolves in between presence and absence, individual and collective, fiction and reality; (2) we derive the notion of a *tactile buzz* from the singular ways in which Godard combines the myriad of voices he summons, as yet another means to respond to the imperative that opens the film, namely, "to think with the hands"; and finally, (3) we reflect on the invention of a *polymorphous voice* in the medium-length film by Grace Passô and Ricardo Alves Jr., which, triggered by homonymous staging (2016) and book (2018) by Passô, has as its surprising protagonist a voice with the power to transit through different subjects. I show how, by mobilizing the materiality of the voice through different paths and with different emphases, the studied films act in order to displace entrenched — and passive — modes of listening.

## Keywords

Cinema; *acousmatic* voice; essay; archive; editing; listening; Jean-Luc Godard; Grace Passô; Hilda Hilst; Leonilson.

## Sumário

Introdução	14
Toada 1. Vocobiografias espectrais	28
1.1. Costurar vestígios de uma voz: <i>A Paixão de JL</i>	30
1.1.1. Mimetismo entre cineasta e personagem na forma de ensaio	31
1.1.2. Autoarquivamento	37
1.1.3. Efeito de viseira	40
1.1.4. Montagem de ouvido	42
1.1.5. Vazio / deserto	46
1.1.6. Zigue-zague	49
1.1.7. Anacronismo de uma voz	54
1.1.8. Parar diante de JL	60
1.2. Voz como ponte para outra dimensão: <i>Hilda Hilst pede contato</i>	63
1.2.1. Voz/corpo/casa	64
1.2.2. Voz como guia	66
1.2.3. Desejo de outras vozes	73
1.2.4. Estou aqui	80
Toada 2. Vozerio tátil	83
2.1. Mais imagens e gestos, menos palavras	84
2.2. Intervenção corporal	88

2.3. Tocar o cinema	90
2.4. Rastros e restos	92
2.5. O inesperável	94
2.6. Imaginação e montagem	102
2.7. “A língua jamais será a linguagem”	105
2.8. Em bando	107
2.9. Procedimento experimental	111
2.10. Entre o clichê e a catástrofe	112
2.11. O que escuto na voz de Godard?	123
Toada 3. Uma voz polimorfa	124
3.1. Uma nova história	124
3.2. Matula para uma voz	126
3.3. Encontro de diferentes	130
3.4. Unicidade x despersonalização	133
3.5. Corpo em desacordo	135
3.6. Dar porosidade às palavras	143
3.7. Permanente vibração	144
3.8. Quebra dos diques	154
3.9. Demandar o impossível	157
Breve toada final	161
Referências bibliográficas	166
Apêndice	176

## Lista de figuras

Figura 1 - <i>A Paixão de JL</i>	19
Figura 2 - <i>Hilda Hilst pede contato</i>	19
Figura 3 - Cartaz de <i>Imagem e palavra</i>	22
Figura 4 - Cartaz de <i>Vaga carne</i>	25
Figura 5 - <i>Favourite Game</i> (1990)	32
Figura 6 - Morrer pela boca	34
Figura 7 - “Contente de falar com você, o gravador” ( <i>frame de A paixão de JL</i> )	40
Figura 8 - Manejando a voz do outro ( <i>frame de A paixão de JL</i> )	42
Figura 9 - “Homem-peixe, com o oceano inteiro para nadar” ( <i>frame de A paixão de JL</i> )	45
Figuras 10 e 11 - “Uma paisagem linda no meu caminho” ( <i>frames de A paixão de JL</i> )	46
Figura 12 - Escrita de Nader sobre obra de Leonilson ( <i>frame de A paixão de JL</i> )	47
Figura 13 - “O que faço são objetos de curiosidade” ( <i>frame de A Paixão de JL</i> )	49
Figuras 14 a 17 - Atravessamentos entre os arquivos ( <i>frames de A paixão de JL</i> )	50
Figura 18 e 19 - Transbordamentos ( <i>frames de A paixão de JL</i> )	51
Figura 20 e 21 - A voz que transborda no oceano ( <i>frames de A paixão de JL</i> )	52
Figura 22 - Detalhe da escrita bordada de Leonilson ( <i>frame de A Paixão de JL</i> )	55
Figura 23 - Escrita de Nader sobre arquivo ( <i>frame de A Paixão de JL</i> )	57

Figura 24 - Detalhe de obra de Leonilson ( <i>frame de A paixão de JL</i> )	59
Figura 25 - Retrospectiva de Leonilson no Museu de Serralves	61
Figura 26 - Parando diante de JL	62
Figura 27 - <i>Hilda Hilst pede contato</i> (foto de divulgação)	64
Figura 28 - Fios-cordas-linhas ( <i>frame de Hilda Hilst pede contato</i> )	68
Figura 29 - Pedindo contato com o povo cósmico ( <i>frame de Hilda Hilst pede contato</i> )	69
Figura 30 - Engate ( <i>frame de Hilda Hilst pede contato</i> )	72
Figura 31 - Momento de desacusmatização da voz ( <i>frame de Hilda Hilst pede contato</i> )	74
Figura 32 - “Araras versáteis” ( <i>frame de Hilda Hilst pede contato</i> )	75
Figura 33 - Fim do jantar na Casa do Sol ( <i>frame de Hilda Hilst pede contato</i> )	78
Figura 34 - <i>Hilda Hilst pede contato</i> (foto de divulgação)	82
Figura 35 - Jean-Luc Godard em entrevista via Instagram em 2020	84
Figuras 36 e 37 - intervenção de Godard em <i>Imagem e palavra</i>	85
Figuras 38 e 39 - Bécassine e <i>São João Batista</i> de Da Vinci	85
Figuras 40 e 41 - O trabalho manual da moviola / a escrita de Godard sobre <i>A mão</i> de Giacometti (frames de <i>Imagem e palavra</i> )	87
Figuras 42 e 43 - Presença ausente de Godard no Festival de Cannes de 2018	96
Figura 44 - Fragmento de <i>O mágico de Oz</i> ( <i>frame de Imagem e palavra</i> )	98
Figura 45 - “Assinatura do artista” na caverna de Chauvet	101
Figura 46 - O espectro de Bazin ( <i>frame de Imagem e palavra</i> )	103
Figuras 47 e 48 - Imagens retorcidas pelas mãos de Godard (frames de <i>Imagem e palavra</i> )	105

Figura 49 - “Metáforas pequenas de coisas concretas”, segundo Patricio Guzmán ( <i>frame</i> de <i>O botão de pérola</i> )	109
Figura 50 - Raúl Zurita ( <i>frame</i> de <i>O botão de pérola</i> )	110
Figura 51 - “O botão ele mesmo se move de maneira sinuosa, como uma serpente. As mãos são feitas para falar com eloquência, como se quisessem expressar nossos sentimentos.”	113
Figura 52 - <i>Frame</i> de <i>Imagem e palavra</i>	116
Figuras 53 a 56 - Trânsito de fragmentos (créditos finais de <i>Imagem e palavra</i> )	118
Figura 57 - Sopro final de Jean-Luc Godard em <i>oh! revoir</i>	120
Figura 58 - <i>Frame</i> de <i>Adeus à linguagem</i>	121
Figura 59 - Intervenção sobre livro de Le Guin	126
Figura 60 - Ricardo Aleixo e Grace Passô em <i>Janelas abertas</i>	127
Figuras 61 e 62 - Páginas do livro <i>Vaga carne</i>	129
Figura 63 - Um corpo invadido por uma voz ( <i>frame</i> de <i>Vaga carne</i> )	135
Figura 64 - Olhos moluscos ( <i>frame</i> de <i>Vaga carne</i> )	139
Figuras 65 a 70 - Cor-corpos ( <i>frames</i> de <i>Vaga carne</i> )	140
Figuras 71 a 73 - Movimentos do corpo ( <i>frames</i> de <i>Vaga Carne</i> )	145
Figuras 74 a 89 - Imprimir o silêncio (páginas do livro <i>Vaga carne</i> )	147
Figura 81 - Voz recuada ( <i>frame</i> de <i>Vaga carne</i> )	151
Figura 82 - Voz em canto ( <i>frame</i> de <i>Vaga carne</i> )	152
Figura 83 - Voz pregada ao corpo ( <i>frame</i> de <i>Vaga carne</i> )	154
Figura 84 - Corpo e voz saindo de cena ( <i>frame</i> de <i>Vaga carne</i> )	156
Figura 85 - Intervenção sobre livro de Le Guin	158
Figura 86 - “O seu Brasil acabou e o meu nunca existiu!” ( <i>frame</i> de <i>República</i> )	160

*QUER VER?  
então escuta*

Francisco Alvim

*A realidade é um som, tens de sintonizar-te nela, não apenas continuar a gritar.*

Anne Carson

## INTRODUÇÃO

*Então sentiu que desde sempre o som do mundo havia sido a sua voz.*

- Itamar Vieira Junior

No prefácio do livro *Esferas da Insurreição*, de Suely Rolnik (2019, p. 11), Paul B. Preciado lembra que em 1978 Félix Guattari anunciava que respirar havia se tornado tão difícil quanto conspirar.<sup>1</sup> 1978 foi o ano em que nasci. Em 2018, tendo chegado à idade dos 40, sou assombrada pelo receio, compartilhado por muitas pessoas ao redor, de que algo bastante ruim estava para acontecer no Brasil. O golpe jurídico-parlamentar (e também midiático) que havia deposto a presidenta eleita Dilma Rousseff dois anos antes abriu a caixa de Pandora das violações democráticas a que o país passou a ser submetido. A cadeia vertiginosa de acontecimentos dava a sensação de testemunharmos ao vivo um momento político que figuraria em livros de História. As notícias geravam espanto e revolta em uns na mesma proporção que regozijo em outros, já que o debate agressivamente polarizado no ambiente das redes sociais ganhava cada vez mais contorno de briga de torcidas organizadas de futebol. O então ex-presidente Lula, o mais forte candidato a vencer a disputa eleitoral daquele ano, havia sido preso no primeiro trimestre (num processo hoje reconhecidamente contaminado de parcialidade jurídica), o que fez com que seu adversário, um representante da extrema direita, passasse a ter reais chances de ganhar o pleito que se avizinhava.

Os efeitos do clima pré-eleitoral começavam a ser percebidos também no meio profissional do audiovisual, em que atuo há mais de quinze anos como montadora. Mudanças de governo sempre geram incertezas num mercado que depende fortemente de políticas públicas de incentivo, e naquele momento a produção local dos canais de *streaming* ainda não estava tão solidificada quanto hoje (quando absorve, não sem práticas contratuais bastante questionáveis, boa parte da mão de obra da cadeia

---

<sup>1</sup> No livro *Caprichos & relaxos*, de 1983, Paulo Leminski escreveu os versos “confira/tudo que respira/conspira” (LEMINSKI, 2013, p. 95).

audiovisual). Começo então a pensar em participar da seleção para o doutorado no conceituado programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC, pelo qual me interessava há bastante tempo. Temia um futuro incerto como profissional autônoma do audiovisual, num aflitivo momento de pouca oferta de trabalho. Era grande a vontade de retomar uma rotina de estudos mais disciplinada e constante que havia sido interrompida na conclusão do mestrado em Artes da Cena na UFRJ mais de dois anos antes, no atropelo de demandas profissionais com resultados financeiros imediatos. Contudo, o desejo de voltar à pesquisa acadêmica trazia também alguma apreensão: se o pesadelo do temido resultado das eleições acontecesse, o esforço empregado num doutorado durante um governo hostil a incentivos em educação não seria nada fácil.

Numa tarde de agosto — aquele que tem fama de ser o mês do desgosto e do mau agouro — procuro fazer uma das atividades que mais trazem alívio nos períodos de angústia: ir ao cinema. Entro numa pequena sala de rua em Botafogo para assistir a um filme brasileiro em sua primeira semana em cartaz. A sessão vespertina de *Hilda Hilst pede contato* foi de fato um alento naquele momento. Numa época de muito palavrório e pouca escuta no país, o ato de assistir sozinha àquele filme numa sala escura foi uma certa meditação, uma pausa na cacofonia política que atordoava os ouvidos (mas na qual era impossível não me envolver). Já conhecia a veia irreverente e assertiva de Hilda Hilst, mas no filme fui apresentada a uma feição mais desarmada da escritora a partir de arquivos de sua voz, no experimento sonoro em que tentava se comunicar com pessoas falecidas através de frequências de rádio. No documentário ensaístico dirigido por Gabriela Greeb, a súplica de Hilda por ter sua voz ouvida e receber uma resposta na forma de outra voz do além me fez ver/ouvir alguma analogia com a dificuldade de comunicação generalizada que vivíamos naquele momento. Por outro lado, enquanto era embalada por aquela voz constante que preenchia todo o espaço sonoro da pequena sala, me desconectei gradativamente do ambiente ruidoso e inquietante que havia do lado de fora. Como aponta Virginia Flôres, a experiência de acompanhar o desenrolar de um filme numa sala de cinema se liga “a essa disponibilidade do sujeito em se abandonar para que o filme fale por ele mesmo, através das escolhas que seu diretor fez e indicou” (FLÔRES, 2013, p. 146).

Para além do convite à imersão intrínseca à experiência cinematográfica na sala escura, havia um vigor próprio do elemento principal em que o filme em questão se apoiava: uma voz que não trazia a imagem de sua fonte causadora no ato da emissão fônica, uma voz *acusmática*. Diz-se que o termo acusmático vem de uma seita grega pitagórica em que o mestre ensinava atrás de uma cortina, para que seus discípulos, que deveriam permanecer em silêncio, não se distraíssem com a visão de quem falava. O termo foi trazido à tona na década de 1950 pelo francês Pierre Schaeffer, conhecido principalmente por ter inventado a música concreta.

A proposta da música concreta era uma experiência do som, sua apreensão a partir do registro, em oposição à concepção abstrata de tendência serial, cujo suporte era a partitura. O que se propunha era o contato direto com o objeto sonoro, no qual o aprendizado da própria sonoridade se impunha, anterior a qualquer estruturação musical. (OBICI, 2008, p. 26)

Como mostra Obici, a teoria de Schaeffer refletia pela primeira vez sobre a questão da escuta na música, “por considerar o ouvido uma ferramenta de análise, um aparato técnico tal como as tecnologias de transmissão sonora” (Ibidem, p. 26). A melhor maneira de entrar em contato com o objeto sonoro seria sem o elemento visual de sua fonte, pois assim a atenção seria direcionada unicamente ao som. Em seu *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines (Tratado dos objetos musicais: ensaio interdisciplinar)*, de 1966, Schaeffer designa a “escuta reduzida” como esse tipo de experiência auditiva em que não se vêem as fontes de onde se originam os sons. Ele resgata o termo acusmático para pensar as relações estabelecidas com a sonoridade em situações de escuta que envolvem alto-falantes, como as do rádio e do telefone — hoje absolutamente naturalizadas à vida cotidiana principalmente com os *smartphones*. Assim como a cortina que escondia a imagem do mestre, tais dispositivos cortam o elo direto entre a visão e a escuta, permitindo apreender a matéria sonora.

A escuta reduzida implica a “dissecação” dos sons em torno de suas características intrínsecas (timbre, envelope sonoro, grão, duração, entre outros), buscando encontrar informações sobre o som, e não sobre sua fonte. Essa atitude aproxima-se da situação acusmática, inclinando a atenção às qualidades do fenômeno sônico percebido. (Ibidem, p. 33)

Michel Chion leva para o campo dos estudos do som no cinema as potencialidades da acústica apresentadas por Pierre Schaeffer. A relação de cisão entre som e imagem está essencialmente ligada ao advento do cinema sonoro. Como imagem e som são captados por aparelhos diferentes, a manipulação das duas mídias separadamente na etapa de edição/montagem (para posterior junção na exibição) enriquece a linguagem de possibilidades em sua associação de elementos. Para Chion, os conceitos “fora de campo” e “off”, usados para denominar as manifestações sonoras cujas imagens correspondentes não estão aparentes na tela, seriam termos de definição ambígua, por isso sua opção pelo termo “acusmático”. O autor dá especial atenção à presença da voz no cinema, cujo protagonismo reproduziria a própria tendência natural da nossa escuta.

Fala, gritos, suspiros ou sussurros, a voz hierarquiza tudo à sua volta. Tal como uma mãe acorda quando o choro distante do seu filho perturba o ambiente sonoro normal da noite, na torrente de sons a nossa atenção fixa-se primeiro nesse outro *nós* que é a voz do outro. Chamemos de *vococentrismo*, se quisermos. A escuta humana é naturalmente vococêntrica, e o cinema falado também o é, de um modo geral. (CHION, 1999, p. 6)<sup>2</sup>

Segundo o teórico, a relação mais fértil entre imagem e voz no cinema seria justamente a situação em que não se vê a pessoa que fala, mas cujos indícios estão presentes no filme. Tal presença seria diferente daquela de um narrador-comentador claramente deslocado do enredo. Chion chama a atenção para uma voz que se constitui uma personagem, “um ser de um tipo particular, um tipo de sombra falante e atuante que chamamos de *acousmêtre*, isto é, um ser acusmático”<sup>3</sup> (Idem, 2004, p. 32). A característica de ter um pé na imagem e outro fora, esse jogo de esconde-esconde entre voz e imagem, é o que dá poder a essa personagem acústica. Segundo Chion, apesar do cinema falado não ter inventado o *acousmêtre* (que já remetia à figura de Deus em

---

<sup>2</sup> Da tradução ao inglês: “Speech, shouts, sighs or whispers, the voice hierarchizes everything around it. Just as a mother awakes when the distant crying of her child disturbs the normal sound environment of the night, in the torrent of sounds our attention fastens first onto this other *us* that is the voice of another. Call this *vococentrism* if you will. Human listening is naturally vococentric, and so is the talking cinema by and large”. Tradução minha — são minhas todas as traduções sem outra indicação.

<sup>3</sup> Da tradução ao espanhol: “un ser de un tipo particular, una especie de sombra parlante y actuante a la que llamamos *acusmáser*, es decir, un ser acusmático”.

algumas religiões ou à voz da mãe para o bebê no útero), inventou para ele um espaço de ação que nenhuma forma dramática havia conseguido lhe dar. Essa voz, de caráter espectral, possui o poder de gerar tensão e desequilíbrio na iminência de ter seu corpo revelado.

O fantasma é, tradicionalmente, um não enterrado ou um mal enterrado.... E é exatamente o mesmo com o *acousmètre*, quando se trata de uma voz que ainda não vimos e que, não podendo entrar na imagem para se fixar num dos corpos que a atravessam ou para ocupar a posição retirada do comentador da imagem, está condenada a vaguear na superfície.<sup>4</sup> (Ibidem, p. 145)

Voltando àquela tarde de agosto de 2018, a personagem-voz de Hilda Hilst me fez lembrar de outro filme a que tinha assistido dois anos antes, em 2016 (o fatídico ano do golpe): *A paixão de JL* (2016), de Carlos Nader. O filme também trazia como elemento principal a voz acusmática do artista José Leonilson, registrada em fitas em forma de diário pelo próprio personagem ao longo de três anos na década de 1990, logo antes de sua morte por complicações causadas pelo vírus HIV. A atenção dada no filme à materialidade daquela voz, que variava tonalidades entre comentários dos acontecimentos políticos brasileiros e do mundo e a iminência da morte, também fizeram ressoar o contexto de ameaça que vivíamos fora da sala de cinema.

Os espectadores de *A paixão de JL* e *Hilda Hilst pede contato* têm de lidar com a experiência da escuta que gera estranhamento, na convivência com um som que, ao mesmo tempo que está em toda parte a acompanhá-los durante o filme, potencializa a ausência daquele que fala. Ao se criar um universo visual a partir da voz que não possui sua respectiva imagem visualizada, brinca-se com o limite entre o que é da ordem do real e o que é fabular, e o espectador é lançado em uma experiência que perturba positivamente os sentidos. A montagem inventiva permite que os filmes possam falar através dos registros da voz. O processo de montagem desenvolve uma reescritura da memória contida nos arquivos, acrescentando uma visão particular dos diretores sobre

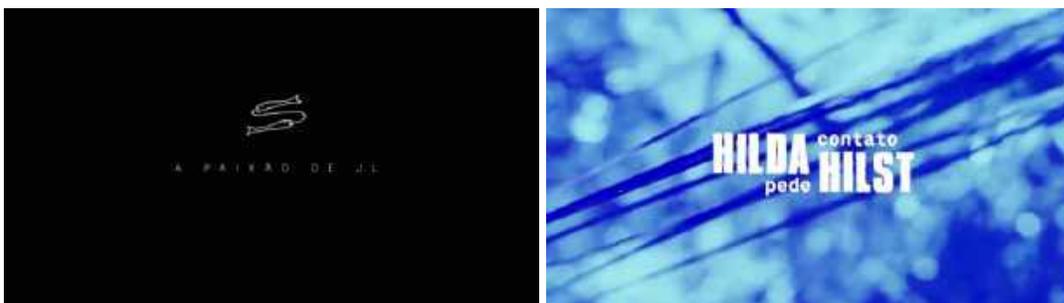
---

<sup>4</sup> Da tradução ao espanhol: “El fantasma es, tradicionalmente, un no- enterrado o un mal-enterrado... Y sucede exactamente lo mismo con el acusmase, cuando se trata de una voz que todavía no hemos visto y que, al no poder ni entrar en la imagen para fijarse sobre alguno de los cuerpos que se mueven por ella ni ocupar la posición retirada del comentador de imágenes, está condenada a vagar por la superficie”.

os materiais trabalhados na forma de ensaios poéticos.

A partir desses dois filmes, desenvolvi o pré-projeto de pesquisa que submeti à seleção para o doutorado. Entre a inscrição e a feliz aprovação na etapa final do processo, o pior assombro tornou-se realidade: o antes improvável candidato fascista foi eleito presidente do Brasil. Com o futuro nebuloso que se avizinhava, era algum alento saber que eu estaria na companhia das vozes dos filmes na pesquisa, e de todos os intercessores<sup>5</sup> teóricos que chegariam. O interesse inicial era investigar processos criativos de filmes que tinham como dispositivo o uso do registro sonoro da palavra falada como ponto de partida para a construção de uma narrativa audiovisual, que aponta o papel da montagem como articuladora primordial de sentido. A curiosidade pelo aspecto quimérico e espectral do uso da voz acúsmática guiou o início do percurso.

*A paixão de JL e Hilda Hilst pede contato* são tema do primeiro ensaio desta tese. No texto, propõe-se pensar como *vocobiografias espectrais* os tratamentos dados por Nader e Greeb aos arquivos de voz de Leonilson e Hilst, com destaque para os movimentos que se ali desdobram entre presença e ausência, indivíduo e coletivo, ficção e realidade. Esses experimentos desarmam o uso comum da voz no filme ensaio, quando o próprio diretor narra o filme ou usa a voz de alguém para narrar o texto que ele criou. No caso dos filmes de Nader e Greeb, as falas já existentes dos personagens nos contam deles e transmitem reflexões dos cineastas a partir de uma linguagem que manipula essas vozes para criar uma narrativa poética.



Figuras 1 e 2 - *A Paixão de JL e Hilda Hilst pede contato*

<sup>5</sup> A ideia de *intercessor* afina-se com o conceito pensado por Deleuze (2013, p. 160): “O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; [...] – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores.”

Ao longo do primeiro ano do curso em 2019, a experiência acadêmica foi inevitavelmente atravessada pelo contexto, seja na vivência coletiva das aulas, nas leituras ou nos questionamentos pessoais acerca da própria pesquisa em relação a um momento distópico. Para além das crises e angústias inerentes ao percurso de um doutorado, foi preciso um esforço adicional para não sucumbir diante do discurso oficial que disseminava a ideia de que o incentivo à pesquisa em humanidades não tinha serventia na sociedade. A sensação de desalento geral era notável.

Esta narrativa paralela da tese com as circunstâncias em que ela se desenvolveu me parece relevante pelo fato de que é cada vez mais difícil desatar o nó entre teoria e política no tempo e no local em que vivemos. Assim como Leminski (2011, s.p.) duvidava do texto literário que se queria naturalista, sem perspectiva, não há como uma pessoa que desenvolve pesquisa acadêmica — especialmente nas ciências humanas — neste país se furtar à mediação da subjetividade. Meu curso de doutorado teve início com toda a carga simbólica e objetiva que pode haver no fato de que o período atravessaria o mandato de um governo fortemente atrelado à ideia de necropolítica. Cunhado pelo camaronês Achille Mbembe, o conceito refere-se, como se sabe, ao poder do Estado de definir indiretamente quem pode permanecer vivo e quem deve morrer, através de políticas que acabam por criar “mundos de morte” (MBEMBE, 2016, p. 124) em que grupos vulneráveis são submetidos a condições degradantes de sobrevivência. O lugar privilegiado que ocupo em relação à maioria da população do país não me impediu de sentir profunda empatia por quem é mais diretamente afetado por tamanha crueldade. Tampouco me isenta de sofrer as consequências de um desenho nefasto que acaba por ferir o inconsciente de uma sociedade como um só organismo. Segundo Suely Rolnik, nesse regime “inconsciente colonial-capitalístico” ou “inconsciente colonial-cafetinístico”, que é hoje uma força de alcance planetário, “o abuso da pulsão vital nos impede de reconhecê-la como nossa, o que faz com que sua reapropriação não seja tão óbvia como gostaria nossa vã razão” (ROLNIK, 2018, p. 35). No Brasil vivenciado durante quase todo o tempo do doutorado, grupos inconformados com o esboço de mudança em estruturas sociais secularmente desiguais, que havia sido implementado durante os governos de esquerda anteriores,

tomaram o país de assalto. Um projeto ideológico de destruição do Estado de bem-estar social estava em curso, e o livre pensamento e a cultura passaram a representar ameaças e por isso também foram alvos cuja existência deveria ser no mínimo dificultada, cujas vozes se queriam caladas.

Em meio ao bombardeio, tentávamos resistir com nossos trabalhos. Numa disciplina da professora Helena Martins em meu primeiro semestre de curso, tive contato com uma cópia do filme *Imagem e palavra* (2018), o último de Jean-Luc Godard, que estava em cartaz nos cinemas. Corri para assistir, por acaso na mesma pequena sala de Botafogo onde havia visto o filme disparador da pesquisa no ano anterior, para ter a experiência visual e sobretudo sonora que o filme demandava. Neste filme-livro, a manipulação de sons e imagens, conduzida pela voz do cineasta em meio a uma profusão de outras vozes em citação, é levada ao extremo. As opções estéticas e os procedimentos de montagem apresentados proporcionam uma vivência de suspensão dos sentidos e fazem do filme um radical experimento de ensaio audiovisual. Entramos em contato com uma linguagem que, livre de um *télos*, quer se fundir com a própria experiência de vida.

*Imagem e palavra* guia o segundo ensaio desta tese. Derivamos a noção de um *vozerio tátil* dos procedimentos com que Godard atende ao imperativo “pensar com as mãos”, que abre o filme, no plano da profusão de vozes ali convocadas. Falar de Godard num trabalho acadêmico requer algum cuidado, já que o cineasta tem uma filmografia extensa, tendo atravessado um período significativo da história do cinema, em que passou por diversos caminhos de linguagem. Meu texto não tem a intenção de fazer um tratado analítico da obra do realizador, e sim desenvolver lampejos de associações que a experiência do filme dispara. A presença do diretor é marcada por sua voz, que oscila entre o cansaço e o vigor. A voz de Godard também não se apresenta da maneira convencional do filme ensaio, mas recuada do lugar de protagonista para serpentear na miríade de outras vozes e sons em fluxo vibrante.

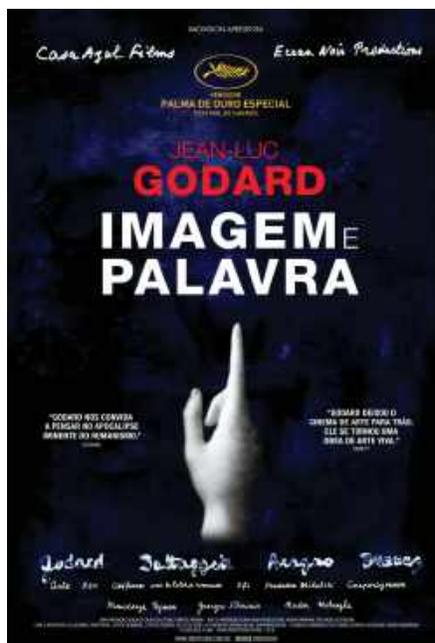


Figura 3 - Cartaz de *Imagem e palavra*

O *vozerio tátil* de Godard passou então a se juntar às vozes de Leonilson/Carlos Nader e Hilda Hilst/Gabriela Greeb na travessia da pesquisa, que seguia como um lenitivo naquele cenário bastante desalentador do país. Quando já era difícil imaginar conjuntura pior, logo no início do semestre letivo de 2020, meu segundo ano de doutorado, vem a pandemia de COVID-19 para dar uma rasteira estrondosa na humanidade. Em nossa vida acadêmica particular, a convivência física entre alunos e professores em salas de aula, corredores e espaços anexos à universidade foi atabalhoadamente reduzida a um conjunto de retângulos de aplicativos de reuniões *online*. Repentinamente, passamos a permanecer um tempo além do limite saudável em frente a monitores de computador, *tablets* e celulares, e o tão temido ensino à distância tornou-se uma realidade sem que houvesse para isso uma transição planejada. Ainda assim, ter estado em contato com os pares, mesmo que remotamente, no desafio de fazer da angústia uma força de trabalho, permaneceu como uma possível resistência a nos devolver algum ar para a respiração/conspiração e a fabulação necessárias. Como diz bel hooks em *Erguer a voz*, sobre as provações que vivenciou ao querer se fazer ouvida na infância, ela teve de aprender a ser diligente e alimentar o espírito, a

“proteger corajosamente esse espírito das forças que podiam parti-lo” (hooks, 2019, p. 35).

A necessidade de isolamento domiciliar aguçou o sentido da audição. A tentativa de concentração nos estudos em meio às notícias devastadoras do ascendente índice de mortes fazia com que o mínimo som que entrasse pela janela ganhasse volume. “Ruído e silêncio não são concepções fáceis de ser definidas, pois se constituem socialmente mudando conforme o entendimento que temos do mundo” (OBICI, 2008, p. 45). O cano de descarga das motos das constantes entregas de compras dos vizinhos; o auto-falante do carro do ferro-velho que entoava uma canção evangélica; o choro de um bebê; o anúncio estridente do vendedor de ovos; o escárnio dos ciclistas bolsonaristas que ignoravam a demanda por distanciamento e se reuniam para beber cerveja na porta da loja da esquina. A fluidez do som penetrava pelas frestas das esquadrias e tomava o espaço. Lembro-me de experimentar tampões de borracha nos ouvidos para, em vão, tentar impedir a entrada de sons que distraíam a atenção durante a leitura. “Todos os indivíduos capazes de ouvir estão abertos ao som a toda a hora. Podemos fechar os olhos, mas não os ouvidos” (TOOP, 2016, p. 15), era notável. Como diz Roland Barthes,

a orelha parece ser feita para essa captação do indício que passa: ela está imóvel, fixa, erguida, como um animal numa emboscada, como um funil orientado do exterior para o interior, recebe o maior número possível de impressões e canaliza-as para um centro de vigilância, de seleção e de decisão; as pregas, as curvas do seu pavilhão parecem querer multiplicar o contato do indivíduo com o mundo, e contudo reduzir esta multiplicidade submetendo-a a um percurso de triagem: por que é preciso — é esse o papel dessa primeira escuta — que o que era confuso e indiferenciado se torne distinto e pertinente, e que toda a natureza tome a forma particular de um perigo ou de uma presa: a escuta é a própria operação desta metamorfose. (BARTHES, pp. 237-238)

Como aspecto positivo, disseminou-se o hábito da escuta de *podcasts*, que proliferaram desde o início da pandemia. Num de meus preferidos de temática política, o *Foro de Teresina*, há um quadro denominado “kinder ovo”,<sup>6</sup> em que os apresentadores competem entre si para adivinhar quem é a pessoa pública dona da voz

---

<sup>6</sup> O nome faz referência a um chocolate em formato oval que, destinado às crianças, traz um brinde “surpresa” em seu interior.

de um trecho de fala, escolhido pela direção do programa. Até hoje gosto de entrar no jogo de adivinhação, tendo algumas vezes conseguido acertar antes mesmo dos jornalistas, o que dava um divertido contentamento. A brincadeira denota um aspecto fundamental da voz, apontado por Adriana Cavarero “o fato de que cada voz é única, singular, capaz justamente de desvelar o ser também único, em carne e osso, que a emite” (CAVARERO, 2011, p. 9).

Com esse horizonte, a pesquisa acadêmica seguia, refletindo sobre o estatuto contemporâneo da voz no cinema, a partir de filmes que traziam procedimentos artísticos singulares na apresentação de manifestações espectrais da voz acusmática, atentando para os aspectos materiais e corpóreos da voz. Em mais um curso da professora Helena Martins, agora em modo remoto, assisti ao média-metragem *Vaga carne* (2019), dirigido (em parceria com Ricardo Alves Jr.) e protagonizado por Grace Passô. Ali, algo do pensamento que eu seguia se desestabilizou. O filme embaralha conceitos em relação à singularidade de uma voz vinda do interior de um corpo humano a que vinha me ancorando. A protagonista de *Vaga carne* é uma voz despersonalizada que, com o poder de transitar por diferentes matérias, inclusive inanimadas, nos convida a acompanhar sua jornada quando subitamente emaranhada a determinado corpo feminino. Novos e inesperados afetos são conhecidos ao adentrar esse corpo, quando a voz passa a ser submetida às implicações sociais de encarnar uma dada identidade. O domínio preciso de Grace Passô na atuação de um descolamento entre voz e corpo simula uma situação acusmática ainda mais desconcertante, nos lançando em um ambiente de esquizofonia (OBICI, 2008) instigante. A sutileza da atuação da atriz e a maneira como consegue esculpir a própria voz fazem com que o seu corpo funcione como uma mediação de uma voz que, na circunstância criada pelo filme, não pertenceria à sua própria garganta. O filme desenvolve uma teoria da voz, ou talvez melhor, um sentir-pensar da voz,<sup>7</sup> que coloca em questão modos arraigados de tomar conceitos como identidade e escuta. Com *Vaga carne*, desenvolve-se o terceiro e último ensaio desta tese, disparado pela ideia de uma voz *polimorfa* que o filme apresenta.

---

<sup>7</sup> A expressão é, sabemos, de Guimarães Rosa (COUTINHO, 1983, p. 91), e evoca o famoso verso de Fernando Pessoa: “O que em mim sente ‘stá pensando” (PESSOA, 1942, p. 108.).

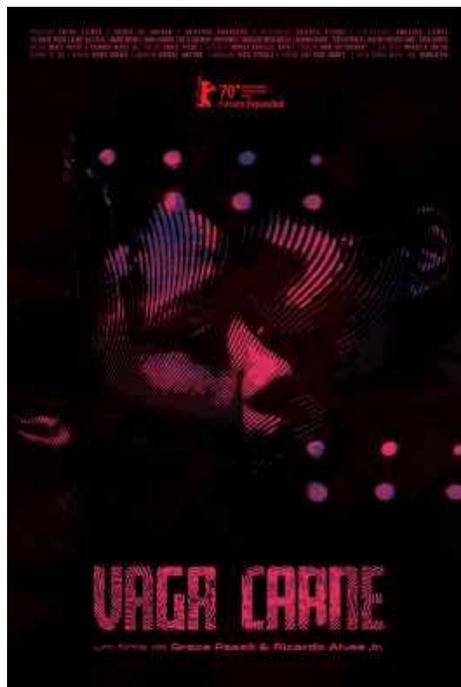


Figura 4 - Cartaz de *Vaga carne*

Raul Antelo observa a intrínseca busca pelo encontro que toda pesquisa mobiliza, “sempre o desejo do Outro, desejo de desejar” (2011, p. 33). Segundo o autor, a comunidade acadêmica só não é um vazio inoperante porque há a busca constante por esse vazio que caracteriza a pesquisa em artes e afins, uma “dispersão atuante”, que faz burlar o que a comunidade apresenta como limite. Acredito que os filmes tratados na pesquisa são movidos por um desejo dos cineastas de se colocar em estado de escuta e de ir ao encontro de situações que experimentam os limites da linguagem que o cinema permite, promovendo assim modos menos passivos de escuta. Em *A paixão de JL e Hilda Hilst pede contato*, há um jogo de imbricamento entre as vozes dos personagens e as vozes ocultas dos cineastas, no clamor de reflexões ao contato com a finitude da vida. Em *Imagem e palavra*, não há limites para a travessia vertiginosa que a voz insistente de Godard percorre, ao questionar o peso limitante do sistema linguístico. Por fim, *Vaga carne* desordenada balizas que delimitam o dentro e o fora do corpo onde se instala uma voz, num encontro de diferentes formas de vida que questiona a fronteira do possível com o impossível.

Quanto à forma da tese, a escolha pelo texto ensaístico se deu espontaneamente.

Pelo fato de quase todas as obras audiovisuais que são objetos de pesquisa se apresentarem como filmes-ensaios (com exceção de *Vaga carne*, que, se tivesse que ser classificada, estaria na categoria de ficção), pareceu-me natural que o próprio texto repercutisse tal aspecto dos filmes, produzindo “um jogo mimético de reverberação e ressonância” (LIBRANDI, 2012, p. 200). Ademais, a natureza de minha relação com os objetos é essencialmente de uma curiosidade crítica que a forma do ensaio permite experimentar no próprio ato da escrita, já que “a razão de ser do ensaio consiste menos em encontrar uma definição reveladora do objeto e mais em adicionar contextos e configurações em que ele possa se inserir” (BENSE, 2018, p. 121). Ou, como Bailly (2017, p. 20) enxerga o ensaio: “não uma explicação, mas uma preparação ou, ainda mais precisamente, um eco”. Chamo de “toadas” os ensaios da tese, desejando sugerir que, ao mergulhar na camada sonora e vocal dos filmes, o interesse analítico configure uma espécie de ruído responsivo, um canto em repetição e reverberação. Para cada ensaio/capítulo, proponho um exercício audiovisual (que pode ser acessado por meio de código QR) em diálogo com os filmes, no intento de ensaiar na prática uma atenção à materialidade vocal que tenha como consequência o deslocamento da escuta para um estado de atividade.

Dentre os gêneros literários, segundo Starobinski, o ensaio é o mais livre – permite, como quis Montaigne, o movimento de inquirir e ignorar. O autor pontua que apenas em regimes de liberdade tal dinâmica da incerteza é possível e não representa ameaça. “Os regimes de servidão proíbem investigar e ignorar, ou ao menos restringem essa atitude à clandestinidade. Esses regimes tentam fazer reinar em toda parte um discurso sem falhas e seguro de si, que nada tem a ver com o ensaio” (STAROBINSKI, 2011, p. 22). Felizmente, o cenário que a conclusão desta pesquisa em forma de tese ensaística encontra é outro de quando ela começou. Os que sobreviveram, não sem sequelas, o fizeram resistindo com suas vozes e desejos no deserto em que se tentou transformar, a passos largos, o país em quatro longos anos. A representação fascista foi momentaneamente afastada do poder executivo, numa disputa eleitoral apertada que aponta para a obrigação de permanente alerta (especialmente com a composição conservadora das Casas legislativas). Foi possível resfolegar com a visada de um horizonte, e deixar de ouvir diariamente no noticiário a voz do representante fascista

que ocupava o posto de presidente já é uma grande libertação sonora. Como indica Barthes (2018, p. 247), “não é possível imaginar uma sociedade livre se aceitarmos antecipadamente preservar nela os antigos lugares da escuta”.

Apesar da consciência de que estas palavras de abertura – e a evocação à circunstância que lhes confio – poderiam figurar nas páginas iniciais de um sem-número de pesquisas de pós-graduação brasileiras, repeti-las, em sua dimensão quase ritual (como uma toada), me pareceu mesmo necessário — para que não esqueçamos a importância individual e coletiva de poder erguer a voz, produzir pensamentos e emitir desejos em um ambiente democrático.

Estar à altura desse tempo e desse cuidado para dizer o mais precisamente possível o que sufoca e produz um nó na garganta e, sobretudo, o que está aflorando diante disso para que a vida recobre um equilíbrio – não será esse o trabalho do pensamento propriamente dito? Não estará exatamente nisso sua potência micropolítica? Não será isso o que define e garante sua ética? E, mais amplamente, não será nisso afinal que consiste o trabalho de uma vida? (ROLNIK, 2019, p. 27)

## Toada 1

### Vocobiografias espectrais

*Minha voz, minha vida  
Meu segredo e minha revelação  
Minha luz escondida  
Minha bússola e minha desorientação*

- Caetano Veloso

Em *Sinister resonance: the mediumship of the listener*, David Toop, músico e historiador inglês que dedicou alguns livros ao estudo do universo sonoro, abordando sua dimensão material, atenta para o aspecto fantasmático que envolve o ato da escuta. Comenta uma situação que intrigava Walter Murch, editor cinematográfico de imagem e som, que inventou o termo “desenho sonoro” (hoje plenamente incorporado ao vocabulário audiovisual): o paradoxal fato de que, embora o sentido humano da audição se manifestasse ainda na fase intrauterina, dominando a vida amniótica, sua predominância seja ultrapassada pela supremacia da visão depois do nascimento. O som passa a fazer sentido como consequência de uma imagem e, segundo Toop, quando desligado de uma fonte aparente, “sempre nos devolverá ao estado pré-natal em algum nível inconsciente, mas agora com a ansiedade adicional de sabermos que o som precisa ter uma causa. Se lhe falta uma causa, então é preciso inventar uma” (TOOP, 2010, p. 9)<sup>8</sup>.

No que tange a essa causa, no entanto, nunca seria inteiramente precisa a fronteira entre o discernido e o inventado: para Toop, o som é sempre, em alguma medida, “uma assombração, um fantasma, uma presença cuja localização no espaço é ambígua e cuja existência no tempo é transitória” – dotado dessa estranha intangibilidade, o som é uma presença fenomenal que “está tanto na cabeça, quanto em

---

<sup>8</sup> “If Murch is right, then sound without apparent source will always return us at some unconscious level to our pre-birth state, but with the added anxiety of awareness, of knowing that sounds should have a cause. If they lack a cause, then our need is to invent one”. Tradução de Helena Martins.

seu ponto de origem, quanto por toda parte”, razão pela qual “nunca se distingue inteiramente das alucinações auditivas” (TOOP, 2010, p. 15). Toop atribui então ao som esse aspecto de uma “ressonância sinistra”, sempre em alguma medida ligada ao inexplicável e ao irracional, sempre ao mesmo tempo desejada e temida. O ouvinte atento seria para ele como um médium, capaz de escutar aquilo que hesita entre a presença e a ausência.

Quanto a escutar as vozes dos mortos, o *métier* mais literal dos médiuns, está claro que, ao longo da história, a atividade passa a conviver com avanços tecnológicos que abrem outros modos de lidar com essa hesitação entre o *estar aí* e o *já não mais* – do advento dos fonógrafos e gravadores aos avanços mais recentes (e assustadores) da inteligência artificial (que permitem que, por exemplo, a voz do falecido Steve Jobs responda a perguntas de usuários num chat). Do ponto de vista de Toop, no entanto, a voz, saída do equipamento tecnológico ou da boca, preservaria sempre uma qualidade fantasmática – a ressonância sinistra que, para ele, é marca de qualquer manifestação sonora. Esta pesquisa está em sintonia com esse jeito de pensar o som.

Entendo que os filmes *A paixão de JL*, de Carlos Nader e *Hilda Hilst pede contato*, de Gabriela Greeb, partem dessa condição espectral, atentam de modo especial a ela: o contato com registros das vozes de personalidades já falecidas (o artista visual José Leonilson e a escritora Hilda Hilst, respectivamente), isoladas das suas imagens corporais, mobiliza a criação dessas obras. Os cineastas integram a inerente incompletude do material de arquivo aos projetos e fazem das vozes o principal elemento de fabulação dos filmes. A matéria vocal ganha novas significações na montagem inventiva, que agencia peças de diferentes materialidades e temporalidades, potencializando experiências de atravessamento no espaço-tempo.

## 1.1.

### **Costurar vestígios de uma voz: *A paixão de JL***

De 1990 até o ano de sua morte em 1993, José Leonilson (1957-1993), artista visual cearense radicado em São Paulo — cujas iniciais, JL, compõem o título do filme —, gravou um diário falado, em que alinhavava livremente temas cotidianos, políticos, artísticos e filosóficos. O objetivo seria transformar o material em um livro, relacionando vida e obra, mas o projeto permaneceu incompleto. A amizade entre o diretor e o personagem atravessa a própria origem do arquivo primeiro do filme. Carlos Nader havia apresentado a Leonilson um amigo seu de infância, que acabou sendo o parceiro de Leó (como era carinhosamente chamado pelos amigos) no projeto de livro para o qual gravou o diário antes de morrer aos trinta e seis anos por complicações causadas pelo vírus HIV. Nader teve a ideia de recorrer às fitas quando recebeu o convite do Instituto Itaú Cultural para realizar um filme sobre o artista.

Uma parte do arquivo já havia sido utilizada no premiado curta-metragem de Karen Harley,<sup>9</sup> *Com o oceano inteiro para nadar*, de 1997. Harley foi quem primeiro teve contato com o material quando visitou o Projeto Leonilson, acervo mantido pela família do artista. Insistiu para ouvir as fitas e encontrou uma rica miscelânea de impressões e sentimentos retidos na voz de Leó: acontecimentos políticos marcantes do país e do mundo, família, orientação sexual, relações amorosas, cinefilia, trabalho artístico, mercado de arte, religiosidade e relação com a morte são temas tratados no diário. O tom que a voz carrega vai de enérgico e doce nos primeiros registros a grave e desesperançado com a piora de seu estado de saúde. Karen optou por usar primordialmente trechos anteriores ao recrudescimento da doença, enquanto que o filme de Nader, até pela maior duração, explora as diferentes fases atravessadas pelo arquivo.

---

<sup>9</sup> Como apêndice desta tese, há a edição de uma conversa com Karen Harley sobre seu processo de criação do filme *Com o oceano inteiro para nadar* e a montagem de *Hilda Hilst pede contato*.

### 1.1.1.

#### Mimetismo entre cineasta e personagem na forma de ensaio

“O conteúdo desse filme apresenta ficção e realidade”:<sup>10</sup> o enunciado em letras brancas sobre fundo preto é a primeira imagem do filme. A figura seguinte é a reprodução da obra *Favourite Game* (1990), de Leonilson. A obra consiste em um desenho, de poucos traços, de uma figura humana de pé sobre as palavras *truth e fiction*. A primeira operação de montagem realizada no filme, o simples ordenamento sequencial dessas duas imagens fixas, logo revela o entrelace do diretor com seu personagem, procedimento que veremos instaurar-se pelos 82 minutos de duração do longa-metragem. Há uma relação simbiótica entre forma e conteúdo apresentada no filme de modo ensaístico. Evidencia-se o desejo de escuta do cineasta, ao tornar a voz do personagem o principal elemento de intertextualidade, ressignificando fragmentos de um diário oral em diálogos poéticos. Nader faz a voz de Leonilson se fundir com sua própria voz (enquanto subjetividade artística) através da postura que adota na montagem do filme: “forma e conteúdo copulam e dão à luz coisas impressionantes”, conta o diretor em entrevista (NADER; JESUS; BETHÔNICO, 2016, p. 112). O *favourite game* (jogo predileto) entre ficção e realidade marcava o trabalho de Leonilson e é nesta chave que o filme de Nader também opera, na aposta de que, como na proposição de Juan José Saer, a ficção “[n]ão dá as costas a uma suposta realidade objetiva: muito pelo contrário, mergulha em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como é essa realidade. (SAER, 2009, p. 2).

---

<sup>10</sup> Em 00:21 do filme.

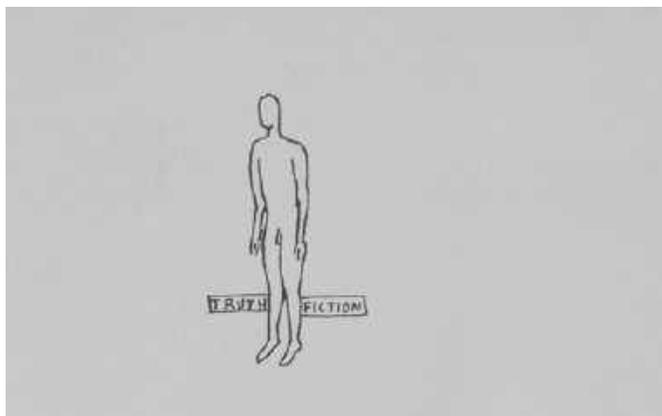


Figura 5 - *Favourite Game* (1990)

Sigamos na exposição do primeiro bloco de imagens e sons, que agora apresenta um material telejornalístico de dois acontecimentos emblemáticos do século XX: o manifestante solitário diante da coluna de tanques na Praça da Paz Celestial em Pequim e as comemorações pela queda do muro de Berlim. Nestes dois fragmentos, é interessante notar que o diretor optou por versões sem legendas em português da voz narrada pelos jornalistas, em mandarim e alemão, respectivamente. Apesar de, e talvez mesmo por serem acontecimentos já exaustivamente registrados e conhecidos, que prescindem de uma explicação atual ao público, a narração ganha um aspecto mais próximo de um efeito sonoro do que semântico. Estamos acostumados a receber essas imagens sempre acompanhadas de narração jornalística, quando não em nossa própria língua, com legendas da tradução. Ao optar por manter a voz na versão original dos países onde os fatos se deram, Nader faz deslocar a atenção do bloco imagem-narração para o sentido da audição. A fruição da narração de uma língua que o espectador médio não compreende gera um leve estranhamento, causando uma tensão entre o tão familiar das imagens (e sua descrição sonora) e o desconhecido da língua estrangeira. Há algo de atraente nessa escuta estranha: por já ter a segurança de conhecer o conteúdo narrado, o ouvido pode se permitir um outro tipo de fruição, mais atenta às materialidades daquelas vozes e de seus idiomas — velocidade, timbre, ritmo — e a peça audiovisual ganha uma nova camada para além da relação entre forma (voz) e sentido (imagem). Como Barthes afirma em sua leitura sobre o Japão, em que o desfrute das nuances da forma da língua desconhecida provoca nele “uma leve vertigem”, dando

a sensação de viver “no interstício, livre de todo sentido pleno” (BARTHES, 2007, pp. 17-18). Por uma razão diferente, o mesmo acontece com o fragmento seguinte: o registro de um comício do então candidato presidencial Fernando Collor, esbravejando cinicamente contra a corrupção. Mesmo que o discurso seja falado em nossa língua, o tom estridente transforma a voz e as palavras que ela conduz também em ruído sonoro. O espectador fica, talvez, suspenso entre a atenção aos ademanos das vozes, agora livres de todo sentido pleno, e a visada shakespeariana da vida como isto que, repleto de som e fúria, nada significa.

Após a citação desses três eventos ocorridos no ano de 1989, o filme apresenta mais uma cartela textual, informando: “Em janeiro de 1990, o artista José Leonilson começa a gravar um diário íntimo, com a intenção de tornar públicos os seus sonhos, memórias e ficções pessoais”.<sup>11</sup> No plano posterior, uma fita de áudio, encaixada dentro de um gravador, ocupa todo o quadro. As duas bobinas, que permanecem estáticas por alguns segundos, assemelham-se a dois grandes olhos mecânicos atentos ao jogo de pensamentos em fluxo que está por vir. O aparelho é acionado, a fita gira e a imagem entra em fusão lenta com o registro silhuetaado de uma pessoa (cujos contornos lembram a figura da obra de Leonilson anteriormente mostrada), movimentando-se em frente a uma espécie de grade (ou uma grande harpa). Começamos a ouvir a voz de Leonilson narrando um sonho recorrente em que ele se vê amedrontado por um ser livre e lírico. A fusão de imagens desemboca em um novo desenho, que traz os dizeres: “Pulo sem paraquedas. Em breve terei 33 anos. Morro pela boca. Vivo pelos olhos”.<sup>12</sup> O traçado mostra dois peixes interligados pelas bocas através de um fio, como se a pescar-se mutuamente. O ditado “morrer pela boca”, como se sabe, faz analogia entre quem fala demais e o peixe que, ao abrir a boca para morder a isca, é fígado para a morte pelo anzol. Leonilson conscientemente morde a isca ao produzir seu falatório no diário que é material fértil para o filme de Nader.

---

<sup>11</sup> Em 01:33 do filme.

<sup>12</sup> Em 04:38 do filme.



Figura 6 - Morrer pela boca

A abertura, que ocupa os cinco minutos iniciais do longa-metragem, parece sintetizar a estratégia de linguagem adotada no filme como um todo. É possível identificar na forma perseguida por Nader um forte traço ensaístico, que nos dá a sensação de acompanharmos o pensamento no ato mesmo de sua elaboração pelo autor, através do agenciamento dos elementos sonoros e visuais na montagem, tendo a voz como guia. O filme-ensaio, esse modo de construção cinematográfica herdeiro do ensaio literário, situa-se na contramão de narrativas clássicas e costuma ser associado ao documentário – embora contribua ele mesmo para esgarçar fronteiras e estimular contaminações com a ficção. Na exposição do movimento reflexivo do ensaísta, esboços de ideias são formulados na mesma medida em que se esvaem para dar lugar a novas associações. Em “O ensaio e sua prosa”, Max Bense define o ensaio literário como um modo de comunicação de caráter experimental:

a tentativa de extrair uma ideia, um pensamento, uma imagem abrangente a partir de certa massa de experiências, considerações e reflexões. O autor fareja uma verdade, sem contudo tê-la em mãos; o autor vai fechando o círculo em torno delas por meio de sucessivas conclusões, fórmulas verbais ou mesmo reflexões digressivas que descubrem lacunas, contornos, cernes, conteúdos. (BENSE, 2018, p. 115)

No cinema, como na literatura, o objetivo do ensaísta não é apresentar uma tese totalizante sobre os objetos em que lança seu olhar, mas tecer impressões a respeito de determinado universo enquadrado. Segundo Henri Gervaiseau,

[o] que procuramos designar hoje em dia como ensaio e a tentativa de estabelecimento de um domínio que seria próprio do ensaio está muito ligado à necessidade de repensar a relação entre o mundo histórico e a sua representação. Essa interrogação sobre a linguagem, de forma mais radical, é algo que singulariza o ensaio em relação ao documentário mais convencional. (GERVAISEAU; MELLO; ALMEIDA, 2015, p. 14)

Agnès Varda, que realizou documentários ensaísticos com maestria, dizia se interessar mais pela ideia de “os outros e eu” do que “eu e os outros” na feitura de seus filmes, mantendo o outro em posição de destaque em sua pulsão crítica – termo que, para Bailly (2017), seria “a vontade de inteligibilidade” e o “movimento de pensamento, movimento no pensamento, em direção ao pensamento” (p. 12). O processo de envolvimento de Varda e dos cineastas ensaístas com seus objetos implica um jogo de espelhos que acaba por revelar muito dos autores. Porém, mais que uma subjetividade excessivamente exposta, a virtude maior do ensaio é a capacidade de problematizar a própria ideia de expressividade e sua relação com a experiência (GERVAISEAU apud CORRIGAN, 2011). Segundo Carlos Nader, “eu é o outro”, como na célebre máxima de Rimbaud a respeito da criação textual, que envolve sempre traços ficcionais. Para o cineasta, “o que nos une é um vazio profundo, intenso, assustador, mas também libertador: o mistério da existência” (NADER, JESUS, BETHÔNICO, 2016, p. 113).

Nader diz que seus filmes resultam de “uma transa homérica com o mundo” (Ibidem, p. 113). Esse amálgama permite que o diretor desenvolva suas reflexões por meio de um encontro com seus personagens, em uma espécie de criação conjunta. Em *Pan-cinema permanente* (2008), estreia de Nader no longa-metragem (depois de ter realizado projetos de videoarte e curtas), uma estrutura não linear acompanha a performance espalhafatosa do poeta Wally Salomão. *Homem comum* (2013) retoma a relação com o caminhoneiro Nilson, personagem de um curta de Nader feito quase vinte anos antes, para tratar de questões existenciais em diálogo com o clássico *A palavra* (1955), de Carl Dreyer. Com *A paixão de JL*, Nader consegue fazer uma costura ainda mais sofisticada, sem usar praticamente nenhum registro em foto ou vídeo do personagem. O próprio cineasta afirma que esse foi o filme em que melhor

conseguiu desenvolver a ideia de documentário como compartilhamento da experiência de um encontro com o outro:

Dá para dizer que tudo que caracteriza o meu trabalho, na visão dos outros ou na minha, está ali: a mistura da chamada ficção com a chamada realidade, a polifonia, o encontro artístico-afetivo, a mistura de linguagens, o experimentalismo indissolivelmente relacionado à experiência de vida, o amálgama entre o que há de mais público e o que há de mais privado, etc. Por outro lado, o filme é uno, simples. Como o próprio trabalho do Leonilson, é da simplicidade que ele extrai a potência. (NADER; JESUS; BETHÔNICO, p. 116)

O filme-ensaio de Nader se beneficia de um material que já trazia reflexões e apontamentos sobre experiências vividas pelo personagem do filme sob a forma de um diário sonoro. Maurice Blanchot (2005, p. 277) considerava a escrita do diário um gênero menor em relação à narrativa e à produção de pensamento na literatura. Embora apontasse algumas poucas exceções e ambiguidades, a prática configuraria um certo escape da atividade artística. Com os livros *Anos de Formação* e *Os anos Felizes*, Ricardo Piglia fura essa noção, ao compilar relatos que claramente passaram por um trabalho de tratamento artístico. O diário de Piglia traz o elemento de reinvenção e ficcionalização, ao introduzir a figura do alter ego que dá o tom de fabulação ao registro. Já os diários de Susan Sontag são escritos de maneira mais livre e fragmentária, aparentemente sem intenção de posterior publicação.<sup>13</sup> Esse estilo de escrita em anotações parece operar um deslocamento na linguagem textual que a aproxima do que é da ordem da performance, diminuindo a cisão entre o que Diana Taylor chama de arquivo e repertório, uma partição que

não é entre palavra escrita e falada, mas entre o *arquivo* de materiais supostamente duradouros (isto é, textos, documentos, edifícios, ossos) e o *repertório*, visto como efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados (isto é, língua falada, dança, esportes, ritual). (TAYLOR, 2013, p. 48)

---

<sup>13</sup> David Rieff, filho de Sontag e responsável pela organização e prefácio dos volumes dos *Diários*, expressa a ambiguidade da escritora na divulgação do material: “A única conversa que tive com minha mãe sobre esses cadernos foi quando ela adoeceu pela primeira vez e ainda não havia reavivado sua crença que sobreviveria à leucemia, como sobrevivera aos dois cânceres anteriores de que tinha padecido. E foi apenas uma frase dita num sussurro: ‘Você sabe onde estão os diários’. Nada disse sobre o que queria que eu fizesse com eles.” (SONTAG, 2009, p. 9)

A dobra que Nader engenhosamente opera em relação à voz acusmática em forma de diário é se apropriar de um discurso sonoro já existente em reflexões dispersas, que, segundo o diretor, não formavam por si uma história, e manuseá-lo de maneira que ele sirva à leitura do diretor sobre o artista, o mundo e a si mesmo. Para isso, lança mão de recursos narrativos que não diferem muito da criação de uma obra de ficção, como arcos dramáticos, escolha de determinadas passagens dentro de uma história maior e desenvolvimento de personagens. Emprestando sua voz a uma discussão hoje bastante frequentada, Jacques Rancière defende que justamente o documentário, quando consegue afrouxar os laços do compromisso com o real, pode ser ainda mais criativo que o cinema dito de ficção:

Pode unir o poder de impressão, o poder da palavra que nasce do encontro entre o mutismo da máquina e o silêncio das coisas, com o poder da montagem – num sentido amplo, não técnico do termo –, que constrói uma história e um sentido pelo direito que a si mesmo atribui de combinar livremente os significados de ‘re-ver’ as imagens, encadeá-las de outro modo, restringir ou alargar a sua capacidade de sentido e expressão. (RANCIÈRE, 2014, p. 262)

### 1.1.2.

#### **Autoarquivamento**

O registro do ato performático da própria fala realizado por Leonilson, na intenção de uma posteridade, opera no desejo de reter uma memória que, como aponta Derrida (2001) em *Mal de arquivo*, está sempre ameaçada por um desaparecimento (“pulsão de morte x pulsão arquiviolítica”). No livro, o autor demonstra como a psicanálise foi fundamental para tensionar a problemática do arquivo, por trabalhar essencialmente com o inconsciente. Ao estudar e elaborar a teoria da psicanálise, Freud depara-se com uma teoria do arquivo, para além de uma teoria da memória. Como afirma o grupo de autores do verbete “Arquivo” do *Indiccionario do contemporâneo*: “sem arquivo a falta constitutiva do sujeito, a ausência de uma verdade, seria insuportável, mesmo que o arquivo e a tentativa de lê-lo nunca outorguem uma verdade definitiva” (ANDRADE et al., 2018, p. 30).

Assim como a memória, nenhum arquivo é completo. Recorrendo novamente a Derrida, desta vez em *Essa estranha instituição chamada literatura*, vemos que, sendo desatrelada historicamente a uma verdade, a literatura enquanto instituição ocidental recente faz com que seja possível escrever sobre qualquer assunto sem julgamento superior. Segundo Evandro Nascimento (2014), a reflexão de Derrida evidencia o aspecto duplo da literatura enquanto revelação do mundo e, ao mesmo tempo, de ocultamento, já que seu evento nunca pode ser absolutamente conhecido.

Em determinada passagem de *A paixão de JL*, composto por ficções pessoais do personagem (expressão usada em uma das cartelas iniciais do filme), Leonilson fala sobre expor sua subjetividade através de suas obras delicadas num contexto de convulsão política e social: “Acho que a maioria das pessoas ‘tá completamente louca, sabe, com a situação do país. E eu acho o máximo de repente no meio desse heavy metal todo que é o mundo da gente, assim, todo mundo lutando pela sobrevivência, maior loucura total, e tem um cara que dedica o tempo dele pra fazer uma obra de arte, uma coisa delicada, uma coisa amorosa, romântica, sabe, e coloca isso a público, entrega o coração dele nas mãos das pessoas, nos olhos das pessoas”.<sup>14</sup> Além de entregar seu coração a público por meio de suas obras, Leonilson entregou indiretamente sua voz ao diretor Carlos Nader, que moldou os fragmentos da fala do artista para conceber seu documentário. Nader, para quem os protagonistas de seus filmes estão sempre em combate com a finitude da vida (NADER; JESUS, BETHÔNICO, 2016, p. 113), apropria-se das lacunas do inventário sonoro de impressões de Leonilson para manusear esse arquivo de maneira que ele sirva à sua leitura sobre Leonilson, o mundo e a si mesmo.

Quando se trata de um material que envolve dados biográficos, tal conduta pode ser sujeita a questionamentos éticos. Nader assume o risco, não sem deixar claro, com as informações por escrito no início do filme e em entrevistas, que não se trata de um retrato real de José Leonilson, mas um recorte de um ponto de vista particular. Mais ainda, para ele, “a criação de um personagem é a criação de um ser mítico, é como se você extraísse da pessoa o semideus que está dentro dela, o orixá que está dentro dela”

---

<sup>14</sup> Em 05:40 do filme.

(NADER, 2021, s.p.) – os elementos biográficos entram nesse jogo entre “criar” e “extrair” seres míticos das pessoas. A leitura de Nader parte de um diário que não era puramente confessional, mas fruto de uma intenção artística, gesto de alguém que inscreveu em seus trabalhos traços autobiográficos (“Uma tela não é muito diferente de uma manhã minha”, diz Leonilson no filme). Ainda assim, Nader não deixou de enfrentar alguns limites na prática do jogo favorito entre verdade e ficção: uma pessoa que era citada nas fitas, consultada na fase de montagem do filme, solicitou que não fosse exposta. Para não perder um personagem importante na narrativa planejada, Nader substituiu o nome verdadeiro, mantendo sua função na trama.

O uso da voz acusmática de Leonilson joga com a ideia de tensão entre ausência e presença. Não temos contato com o corpo encarnado do artista no filme, e o engenhoso trabalho de montagem lança mão de artifícios que incorporam tal ausência, mantendo-nos em constante atenção ao fluxo de associações. A corporeidade vem à tona na tessitura de camadas do filme: junto com a voz como condutora e centro irradiador, entram obras de Leonilson do período compreendido pelo diário, filmes por ele comentados, noticiário televisivo da época, além de algumas imagens poéticas complementares de arquivo ou criadas especialmente para o filme, assim como a trilha sonora instrumental.

Um recurso verbivocovisual recorrente é a inscrição de palavras sobre as imagens, transcrevendo e destacando determinadas falas do personagem. A sobreposição dos caracteres na imagem remete ao procedimento artístico de Leonilson, que inseria palavras em seus desenhos, pinturas e bordados, como “[p]alavras água, palavras peixe, palavras ponte” (BECK, 2014, p. 160). As palavras nas obras de Leonilson despertam a intensidade de uma vocalização muda que Meschonic (2006) reconhece na escrita. No filme, as inscrições sobre o plano do gravador também reforçam a intensidade do que é emitido pela voz, ao mesmo tempo em que chamam a atenção para a materialidade do suporte sonoro (não ficam de fora ruídos característicos de sujeira nas fitas e das teclas do aparelho quando acionadas). Em dado momento, Leo diz: “tô me sentindo até contente de falar com você, o gravador”.<sup>15</sup> O apelo pela

---

<sup>15</sup> Em 26:59 do filme.

interlocução (que desperta compaixão) faz lembrar Barthes quando, ao relacionar fala, transcrição e escrita, ressalta a função fática da linguagem:

quando falamos, queremos que o interlocutor nos escute; despertamos, então, a sua atenção mediante interpelações vazias de sentido (do tipo: ‘alô, alô, está me ouvindo?’); muito modestas, essas palavras, essas expressões têm, entretanto, algo de discretamente dramático: são apelos, modulações – eu diria, pensando nos passarinhos: cantos? – através dos quais um corpo procura outro corpo. (BARTHES, 2004, p. 4)

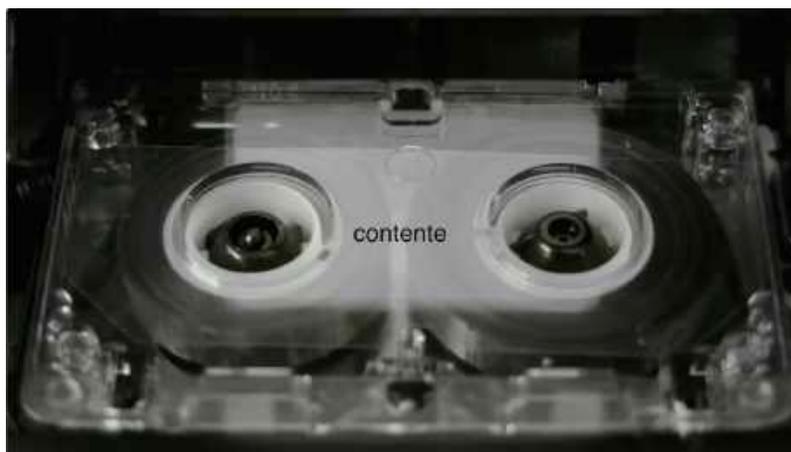


Figura 7: “contente de falar com você, o gravador” (frame de *A paixão de JL*)

A voz de Leonilson, mediada pelo gravador, parece querer atingir o ouvido alheio. O artista fala ao gravador como uma maneira de expurgar dores, aliviar angústias e preencher vazios. Como afirma Cavarero (2011, p. 29), “o ato de falar é relacional: isto que, nele, sempre e acima de tudo se comunica, para além dos conteúdos específicos que as palavras comunicam, é a relacionalidade acústica, empírica e material das vozes singulares”.

### 1.1.3.

#### Efeito de viseira

Ao assistir a *A paixão de JL*, tem-se de lidar com a experiência da escuta que gera alguma inquietação, na convivência com um som que, ao mesmo tempo que está

em toda parte durante o filme, potencializa a ausência daquele que fala. Derrida (1994), em *Espectros de Marx*, fala do “efeito de viseira” na figura do fantasma do pai de Hamlet. A extensão do elmo, parte da armadura medieval do personagem shakespeariano, permitiria que ele visse sem poder ser visto, reforçando sua condição espectral. No filme em questão, há um trecho do diário em que Leonilson se queixa da observação de alguém ligado ao meio das artes visuais que critica o aspecto nitidamente pessoal de suas obras. A inscrição do sujeito Leonilson se dá, além da grande quantidade de obras e informações biográficas que aparecem no filme, pela sua voz, marca inequívoca da individualidade.

A típica liberdade com a qual os seres humanos combinam as palavras, mesmo comprovando-a, nunca é um indício suficiente da unicidade de quem fala. A voz de quem fala é, pelo contrário sempre diversa de todas as outras vozes, ainda que as palavras pronunciadas fossem sempre as mesmas, como acontece (...) no caso de uma canção. (CAVARERO, 2011, p. 18)

Ao mesmo tempo, não vemos o corpo que emite essa voz, que acaba por ocupar no filme esse lugar de liminaridade, de algo que não é da ordem corpórea nem do espírito. A voz do personagem é uma presença ausente, ou uma ausência presente – uma “ressonância sinistra” própria do som que, como sugere Toop (2016, p. 12), tem relação com o irracional e o incompreensível, algo que se deseja e se teme simultaneamente. Como afirma Steven Connor (2012, s.p.), “a maior transgressão colocada pela possibilidade de gravação da voz é a possibilidade de dizer com verdade ‘estou morto’”, com a ressalva de que “esta é uma morte em vida a que nos habituamos calma e alegremente”.<sup>16</sup> Contudo, não diria ser um hábito passivo, já que as conexões dessa voz espectral com demais camadas agenciadas na montagem demanda uma posição ativa do receptor. “Escutar é, afinal, sempre uma forma de espionagem”,<sup>17</sup> diz Toop (2010, p. 15).

---

<sup>16</sup> “The greatest transgression posed by the possibility of voice recording is the possibility of saying truthfully ‘I am dead’. But this is a death-in-life to which we have become calmly and cheerfully accustomed”.

<sup>17</sup> “Listening, after all, is always a form of eavesdropping”.



Figura 8 - Manejando a voz do outro (*frame* de *A paixão de JL*)

#### 1.1.4.

#### Montagem de ouvido

Com uma hipótese relacionada à presença de uma forte tradição oral e auditiva no Brasil, Marília Librandi propõe o conceito de *escritas de ouvido* para caracterizar a prosa de alguns autores canônicos da literatura brasileira, como Machado de Assis, Clarice Lispector e Guimarães Rosa.<sup>18</sup> As obras de tais escritores, mesmo que com características distintas entre si, apresentariam o traço comum de denotar um toque de improvisado, como se as vozes dos personagens assumissem o ato da escrita, em irmandade criadora:

como se estivessem sendo elaboradas aqui e agora, de improvisado, sem um controle prévio de seus autores efetivos, que se tornam, digamos assim, tomadas por sua própria escritura e assombrados por seus duplos, que os destituem do controle da autoria. (...) É a voz desses personagens-autores supostos que guia a construção da narrativa, passando a ser o autor efetivo não aquele que escreve, mas aquele que ouve, e segue a direção que a voz de seus personagens-autores indica. (LIBRANDI, 2014, p. 145)

Carlos Nader parece ser atravessado por situação semelhante, ao desenvolver uma espécie de roteiro ou montagem de ouvido. Ele chega a usar a expressão “parceria

---

<sup>18</sup> Em curso realizado por Marília Librandi em 2021, a autora associa o uso do símbolo do infinito ( $\infty$ ), que fecha o romance *Grande sertão: veredas* e está presente em anotações manuais de Rosa, à representação de um par de orelhas.

póstuma” para se referir ao processo criativo de *A paixão de JL*. A diferença é que a voz de Leonilson não foi criada por Nader, como por exemplo Rosa criou a fala de Riobaldo. Mas a fala bruta contida no diário de Leonilson, como Nader afirma, não chegava a constituir uma história necessária para o filme que queria construir. Então o diretor molda essa narrativa ao manipular os pedaços de discurso do artista. A pilhagem de fragmentos sonoros e visuais diversos e a criação de novos sentidos para esse material mimetizam a escrita em camadas de Leonilson, cuja produção mais conhecida é caracterizada por inscrições em diferentes superfícies: lápis sobre o papel, tinta sobre a tela, linha ou outros materiais bordados sobre o pano.<sup>19</sup> O “movimento de enrolamento” e a “paciência quase mimetológica” de que fala Bailly (2016, p. 21), a respeito do gesto do ensaísta em seu investimento na forma, “tem como efeito, naturalmente, deslocar o ritmo crítico e reforçar o investimento da escrita”. O autor considera que o que mantém essa paciência descritiva no ensaio literário “é a vontade de compreender, o desejo de apreender o sentido da imagem, mas mantendo-se em contato com aquilo que, nela, está sempre fugindo” (BAILLY, 2017, p. 20). Tal enredamento é parte do procedimento que pode ser observado na construção do filme de Nader em torno de seu personagem. O esmero na forma de contar uma história particular parece ser maior que a preocupação com a informação sobre um conteúdo claramente inteligível e digerível. Como descrito na sequência de abertura do filme tratada no início deste ensaio, o material de arquivo utilizado não é explorado de maneira jornalística ou mesmo como em documentários mais convencionais que perseguem um significado. O uso de fragmentos de representações midiáticas de massa como reportagens de telejornais, videocliques, novelas e filmes, têm seu aspecto público duplamente atravessado: de início, pela experiência do personagem Leonilson em seu diário oral; e posteriormente na montagem do filme, quando Carlos Nader mimetiza a

---

<sup>19</sup> Do programa da retrospectiva de Leonilson no Museu de Arte Contemporânea de Serralves (Porto, Portugal): “Em 1986, uma visita em Nova Iorque a uma exposição de têxteis produzidos pela comunidade Shakers viria a representar um momento chave para a produção posterior de Leonilson. Os Shakers, uma seita cristã americana centrada no trabalho e na produção artesanal, dedicou-se a elaboração de mapas bordados dos seus territórios, decorados com símbolos da natureza, da vida na terra e do domínio espiritual. Esta abordagem influenciou profundamente o artista de duas formas que se entrecruzam: por um lado, convenceu a adotar o tecido como suporte principal da sua prática artística e o bordado como técnica; por outro lado, inspirou-o a considerar o corpo adornado com imagens bordadas como um território vulnerável, que aos seus olhos se identificaria com o eu.”

voz do personagem com sua própria subjetividade. Esse gesto de enredamento estimula, como pensa Gervaiseau a respeito do filme ensaio em geral, uma habilidade para reflexão de quem assiste, “para que ele possa, tomando consciência das lacunas da representação, melhor apreender a complexa textura do conjunto de ocorrências que compõe a dimensão propriamente humana e/ou histórica das experiências vividas” (GERVAISEAU; MELLO; ALMEIDA, 2015, p. 7).

Já que se falou em paciência descritiva, permito-me então usar novamente o recurso da descrição de mais uma das muitas associações de que o filme é feito, para seguir na ideia de mimetismo entre forma e tema. Enquanto ouvimos Leonilson comentar sobre o fim de um relacionamento, vemos, por inteiro e em detalhes, algumas de suas obras que, acompanhadas do áudio, sugerem o sentimento de solidão. Há uma montagem rápida de fragmentos curtos de rapazes ambientados no mar, fundidos ao insistente plano do gravador. Logo compreendemos tratar-se do videoclipe de *Cherish*, um *hit* da época, em que Madonna canta sobre o desejo de um relacionamento estável depois de tantas desilusões amorosas. Na banda sonora, Leó começa a fala com a voz firme informando o dia do mês. Conta que havia colocado o disco da Madonna com a música em questão e o tom da voz esmorece um pouco quando ele diz que havia chorado ao ouvir o disco. Com a voz ainda tristonha, fala sobre uma instalação que estava produzindo: um vestido que teria a barra bordada com os dizeres: “O que você desejar. O que você quiser. Eu estou pronto para servi-lo”.<sup>20</sup> A imagem mostra a obra por inteiro e depois em detalhes do bordado que, ao lado da última palavra, inclui dois peixes com as bocas ligadas por um fio. Há uma fusão para um plano do clipe que mostra um ser híbrido, um homem com cauda de animal marinho. Uma nova fusão mostra o recorte de uma outra obra de Leonilson com uma dupla de peixes bordados em pérolas que, no corte para o plano geral, revela-se costurada no centro de um lenço. Obras afluentes alternam-se em fusão com mais passagens do clipe e a voz de Leó, agora um pouco mais acesa, fala de sua preferência sexual por homens, apesar de se dizer sentir atraído por mulheres. Ele expõe o temor pelo risco de contrair o vírus HIV, o grande espectro daquele tempo, que o colocava em contato com o medo e o

---

<sup>20</sup> Em 08:44 do filme.

preconceito: “ser gay hoje em dia é a mesma coisa que ser judeu na Segunda Guerra Mundial, sabe? O próximo pode ser você, a praga tá aí pronta pra te pegar”.<sup>21</sup> Mas logo depois ele diz que o temor também lhe dava a determinação de permanecer forte, “cheio de vontade, homem-peixe, com o oceano inteirinho pra eu nadar”. A ideia de oceano pode nos levar ao pensamento da bolha sonora em que somos gestados por meses antes de sermos lançados ao mundo da prevalência das imagens, que acaba reduzindo o atributo antes misterioso do som a um efeito de causa e consequência. Neste ambiente protegido, “estamos todos unidos pela condição furtiva, porém impotente, de escutar, incapazes de identificar o que ouvimos quando sua operação é realizada em outro espaço, totalmente além de nossa experiência como seres não nascidos” (TOOP, 2010, p. 14).<sup>22</sup>



Figura 9 - “Homem-peixe, com o oceano inteirinho para nadar” (*frame de A paixão de JL*)

Voltando à ideia da relação mimética entre forma e personagem, pode-se dizer que, com a conduta que adota no filme, Nader parece abraçar para si esse caráter híbrido do homem-peixe que nada por entre a variedade de sentidos que a livre combinação de camadas de imagens e sons faz emergir. O uso do material que constrói a sequência retratada vai além de uma mera ilustração ornamental do conteúdo da voz do diário. Na cesura delicada de sobreposições entre os planos, há uma dimensão intelectual

<sup>21</sup> Em 09:45 do filme.

<sup>22</sup> “all of us are unified by the furtive yet helpless condition of eavesdropping, unable to identify what we hear when its operation is enacted in another space, entirely beyond our experiences unborn beings”.

própria da forma do ensaio que não sai de vista, mesmo se tratando de um filme altamente afetivo. Novamente, está em jogo a ideia de uma paciência descritiva que seria mais próxima de uma preparação do que um esclarecimento, algo da ordem de uma repercussão, um eco (BAILLY, 2017, p. 20).

### 1.1.5.

#### Vazio / deserto

Em outro momento do filme, Leonilson compara-se ao personagem interpretado pelo ator Harry Dean Stanton em *Paris, Texas* (1984), de Wim Wenders, o andarilho que vaga aparentemente sem rumo pelo deserto texano. A voz de Leó, misturada à trilha marcante de Ray Cooder que acompanha a caminhada de Stanton, nos diz: “às vezes acho uns carinhas que eu fico apaixonado e aí eu... acho que eles são o lugar que eu ‘tô procurando... mas eles são uma paisagem linda no meu caminho”.<sup>23</sup> O plano em grande angular da paisagem árida e ocre funde-se com o detalhe de um bordado sobre feltro onde se lê: “El desierto”.



Figuras 10 e 11 - “Uma paisagem linda no meu caminho” (frames de *A paixão de JL*)

Arlette Farge (2017, p. 71) compara a figura do andarilho ao historiador que, na lida com arquivos em busca de traços de seu objeto, tem de enfrentar suas inerentes lacunas. Podemos pensar, em *A paixão de JL*, a imagem do andarilho desdobrada em três camadas: o personagem Travis do filme de Wenders; Leonilson, que se vê como

<sup>23</sup> Em 15:32 do filme.

tal; e Carlos Nader, no seu trabalho de busca de vestígios do personagem a partir de um acervo de sons e imagens, e na disposição desses materiais de diferentes proveniências na criação do filme. O diretor transforma o vazio da voz sem corpo dos diários em uma paisagem sonora e visual de elementos delicadamente combinados. Vazio é também um sentimento expressado pelo personagem no filme, já com a saúde debilitada: “Hoje é sexta-feira, 6 de setembro. À noite, já. E eu agora tô sentindo um vazio, assim, não tenho nenhuma direção, tô sem nenhuma direção pra correr. É horrível, eu simplesmente não sei o que fazer. Vazio”.<sup>24</sup>



Figura 12 - Escrita de Nader sobre obra de Leonilson (*frame de A paixão de JL*)

Deleuze, em diálogo com a jornalista Claire Parnet, fala sobre o conceito de preencher positivamente o vazio:

Nós somos desertos, mas povoados de tribos, de faunas e floras. Passamos nosso tempo a arrumar essas tribos, a dispô-las de outro modo, a eliminar algumas delas, a fazer prosperar outras. E todos esses povoados, todas essas multidões não impedem o deserto, que é nossa própria ascense; ao contrário, elas o habitam, passam por ele, sobre ele. (...) O deserto, a experimentação sobre si mesmo é nossa única identidade, nossa única chance para todas as combinações que nos habitam. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 19)

O elemento do vazio está presente também na obra de Lygia Clark, que produzia notas datilografadas em que colocava em jogo as noções de tempo e memória.

<sup>24</sup> Em: 47:03 do filme.

A artista deu a uma de seus trabalhos tridimensionais o título de *Caminhando* (1964), em que encarava a ideia de vazio como o espaço-tempo de uma tensão produtiva, um “vazio pleno”. Em um de seus muitos textos, a artista escreve, em forma de carta: “É a história. Escute, é a história. É a história do vazio, tudo pode acontecer. Nada deve preencher este vazio, pois aí a história acaba” (CLARK, 2014). O texto inclui um personagem, um homem “que pensa em qualquer coisa e pode ir a qualquer lugar”, um andarilho que percorre um tempo que se inscreve incessantemente no presente. Vazio é visto, assim, como uma condição de oportunidade criativa.

“O silêncio para mim é uma espécie de ruído. Quanto mais você se concentra no chamado vazio, mais informação você percebe dentro dele”, afirma David Toop (2013, s.p.) sobre o suposto vácuo sonoro.<sup>25</sup> Tal situação é notável em certas ambientações arquitetônicas fechadas, como por exemplo em igrejas, onde o excesso de silêncio produz ruídos. Assim, avancemos momentaneamente à parte final do filme de Nader, que mostra o último trabalho de Leonilson, uma instalação *site specific* concebida para a Capela do Morumbi em São Paulo (obra que o artista não chegou a ver pronta em 1993). Em plano geral, vemos o ambiente austero da capela, que sugere a memória de uma reverberação sonora singular com seu eco característico (mesmo que no filme a opção seja por inserir uma música instrumental de fundo). Há duas cadeiras vazias, dispostas lado a lado, cobertas cada uma por uma camisa branca com bordados nas lapelas. Planos mais próximos revelam os dizeres “da falsa moral” em uma camisa e “do bom coração” noutra. Pendurada num cabide, uma terceira camisa traz, inscrita em linha, a palavra “Lazaro”, remetendo à figura indesejada porque acometida por uma doença infecciosa. A voz de Leonilson, que vínhamos acompanhando ao longo do filme, parece ressoar no profundo vazio físico e simbólico de sua obra póstuma exposta naquele determinado ambiente. Voltemos ao vazio ruidoso do silêncio definido por Toop:

Através do silêncio, estamos frente a frente com nós mesmos, mas o som pode entrar no silêncio, como um intruso de novo, uma questão dirigida à realidade tangível perante os olhos. “Pode-se olhar para o olhar”, escreveu Marcel Duchamp, “não se

---

<sup>25</sup> “The more you focus on so called emptiness or void, the more you find within it, the more information you perceive”.

pode ouvir a escuta”. Através dessa estranha anomalia dos sentidos, da forma como percebemos o mundo e da forma como representamos essas percepções, afinamos o nosso ouvido para ouvir o que nunca poderia estar lá. (TOOP, 2010, p. 15)<sup>26</sup>

O sentimento de vazio expressado na voz de Leonilson e o vazio da ausência que a voz acusmática carrega são incorporados à feitura de *A Paixão de JL*, que vai se fazendo penetrar nas franjas do personagem, manejando fragmentos da voz e criando sentidos com novos elementos, em um caminho experimental e subjetivo.

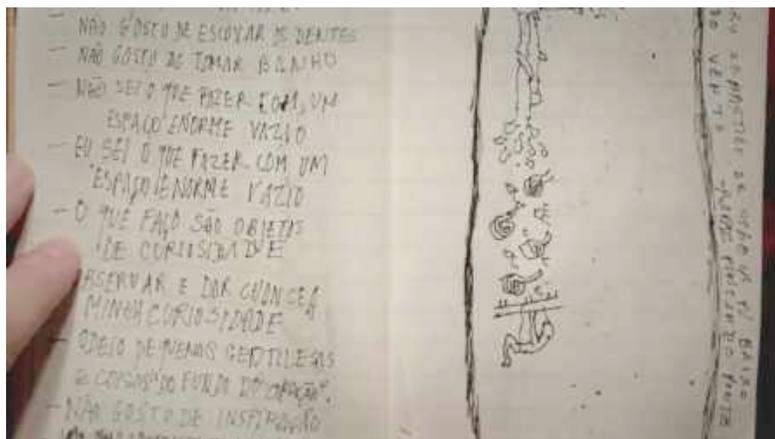


Figura 13 - “O que faço são objetos de curiosidade” (frame de *A Paixão de JL*)

### 1.1.6.

#### Zigue-zague<sup>27</sup>

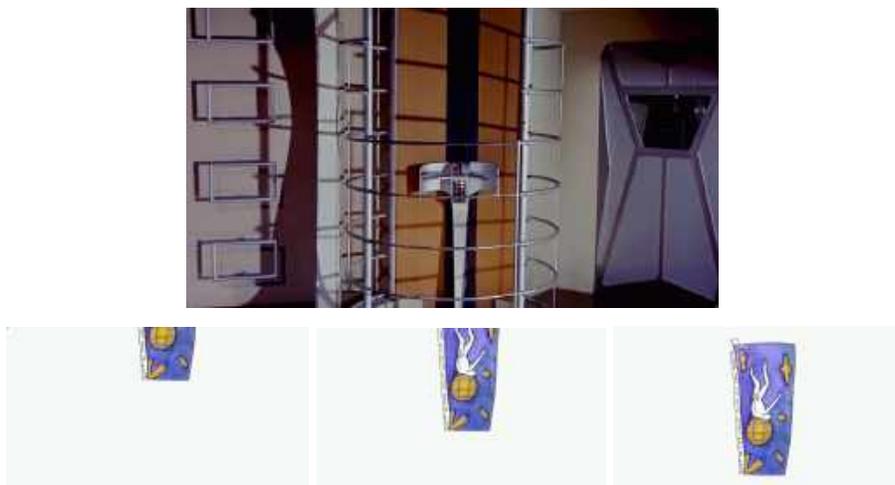
Em outra passagem do filme de nosso andarilho Leonilson, enquanto vemos uma de suas obras com os dizeres bordados em feltro “o que é verdade para certos rapazes”, a narração entoada: “Eu não sei o que eu tô pensando e eu não sei o que eu tô procurando, mas às vezes eu vejo uns meninos lindos na rua e eu vou atrás deles”.<sup>28</sup> Imediatamente após a fala, há um corte para a tela preta e uma nova voz de homem

<sup>26</sup> “Through silence we come face to face with ourselves, but into silence sound may enter, intruder again, a question directed at tangible, visible reality. ‘One can look at seeing;’ wrote Marcel Duchamp, ‘one can’t hear hearing.’ Through that strange anomaly of the senses, the way we perceive the world and the ways in which we represent those perceptions, we strain to hear what can never be there”.

<sup>27</sup> *Ziz zag* é também o título de uma obra em tecido de Leonilson.

<sup>28</sup> Em 16:55 do filme.

pede pra que alguém se identifique, em inglês. Quando a imagem relativa ao som surge, trata-se de uma cena da série televisiva *Perdidos no espaço*, onde um personagem é abatido por vilões. A voz de Leonilson retorna, agora comentando que estava assistindo à referida série, e diz sobre um dos personagens: “aquele capitão lindo de roupa verde”, sobre o rapaz que havia acabado de ir ao chão. A dupla que o atacou aciona um aparato de transporte que começa a se movimentar para baixo. Na sequência, surge de cima uma pintura de Leó, editada de maneira a acompanhar o movimento de descida da cena anterior: nela há aquela figura característica de seus desenhos, de cabeça para baixo, amparado sobre o globo terrestre, e na lateral se lê “lost in the space with his own world”. A música da série permanece ao fundo, e as vozes dos vilões ecoam em sussurro sobre a imagem da pintura: “Aquele? / Não, aquele não!”,<sup>29</sup> enquanto outras obras são mostradas em detalhes, e os cortes seguem as batidas da música.

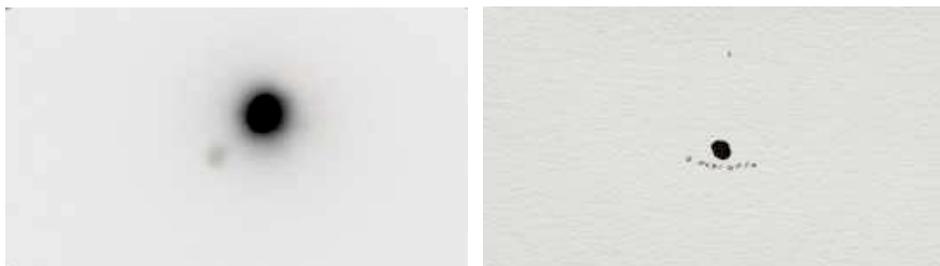


Figuras 14 a 17 - Atravessamentos entre os arquivos (*frames de A paixão de JL*)

O filme é todo feito desse movimento de zigue-zague na relação entre voz, demais sons e imagens que mantêm os espectadores entretidos ao jogo de enredamento com o personagem. Nader afirma que esse procedimento levou bastante tempo para ser aprimorado na montagem, relacionando as referências do diário sonoro com a época em que vivia e suas obras: “Esse relacionar é quase uma definição de arte em geral: é

<sup>29</sup> Em 18:09 do filme.

sobre juntar elementos, traçar encontros” (NADER; SALLES, 2016). O empenho resulta em momentos de conexões poéticas, como o perspicaz trecho em que Leonilson narra um sonho em que passava por uma tempestade de dentro de um avião. A voz é acompanhada de um plano do ponto de vista da janela da aeronave, de onde se vê uma paisagem noturna nebulosa com relâmpagos. A voz do personagem demonstra calma na situação, e é possível ver, ao longe, a Lua na fase minguante. Em seguida vem um plano próximo da mesma Lua e alguns segundos de silêncio. O já conhecido som da tecla do gravador sendo acionado é ouvido e a voz de Leó conta então sobre o teste positivo para o vírus HIV que havia recebido. O tom contraditoriamente firme da voz segue o relato de que ele ainda não tinha sintomas da doença. Neste momento, a imagem da Lua branca sobre o céu preto ganha uma exposição negativa, e o que vemos é uma forma circular preta imperfeita sobre o fundo branco. Enquanto a narração do personagem avança, a imagem ganha a característica de um glóbulo sanguíneo registrado em preto e branco. O plano é sucedido por um desenho do artista formado justamente por um círculo preto sobre papel branco, acompanhado da inscrição “o perigoso”.<sup>30</sup>



Figuras 18 e 19: transbordamentos (*frames* de *A paixão de JL*)

Logo após Leonilson contar que havia revelado aos pais que estava doente, vemos uma sequência de suas obras, que culmina em uma escultura formada por duas peças representando a chama da figura do coração sagrado de Jesus.<sup>31</sup> Há uma lenta fusão para a já familiar imagem do gravador, que permanece por alguns segundos e dá

<sup>30</sup> Em 37:43 do filme.

<sup>31</sup> A simbologia cristã frequentemente vista em trabalhos de Leonilson inspirou a escolha do título de *A paixão de JL*.

lugar a um plano rápido de um grande cardume nadando em espiral. Em seguida, novamente o gravador, agora com duração mais curta que na aparição anterior, e então a continuação do plano subaquático, de onde se vê um conjunto de bolhas atravessar o quadro, do fundo em direção à superfície, enquanto os peixes seguem no ballet circular. A montagem das imagens em sequência faz com que o giro da fita no gravador acompanhe o movimento do cardume e vice-versa. Em observação atenta, é possível notar que o sentido original do giro da fita foi revertido na montagem para acompanhar o sentido anti-horário da coreografia marinha. Há algo de melancólico no contraste entre a voz singular de Leonilson na fita que gira no gravador e a multiplicidade do cardume, este remetendo aos modos de expansão e propagação observados por Deleuze e Guattari no devir-animal:

O que é um grito, independentemente da população que ele chama ou que ele convoca como testemunha? Virgínia Woolf não se deixa viver como um macaco ou um peixe, mas como uma penca de macacos, um cardume de peixes, segundo uma relação de devir variável com as pessoas das quais ela se aproxima. (DELEUZE; GUATTARI, 2015, s.p.)



Figuras 20 e 21 - A voz que transborda no oceano (*frames de A paixão de JL*)

Ao mergulhar no mar de possibilidades de caminhos do diário oral de Leonilson, Carlos Nader, em gesto afetivo, faz conviver delicadamente uma miscelânea de fragmentos. Valendo-se de um procedimento que dá atenção aos pormenores contidos nos vestígios de uma voz acusmática, abre frestas para tentar produzir, no lugar de uma verdade definitiva sobre o personagem, experiências de diálogo com esses sinais. A respiração, as pausas, os diferentes tons e ritmos da voz de Leó fazem parte das pistas que aos poucos dão forma ao recorte do artista construído pelo filme.

Bailly rememora o *paradigma indiciário*, um conceito elaborado por Carlo Ginzbourg para definir o procedimento de leitura dos rastros e interpretação dos indícios que guiaram os *Homo Sapiens* por milhares de anos. Tais ferramentas acabaram por ser encontradas muito posteriormente, no século XIX, em ciências como a medicina, a psicanálise e a literatura de romance policial, que inferem causas a partir de efeitos, trabalhando com pormenores de experiências individuais. Bailly então associa a noção de indício à ideia de engate, que, no ensaio

assinala o começo, o ponto de partida, a irrupção, e indica também a retomada, a conexão: não aquilo que acontece quando duas peças de um quebra-cabeça se unem, mas o que ocorre se saltamos de um ponto a outro, como quando seguimos o que é chamado de passo japonês, que se diz em inglês, acredito, *stepping stone*. Um percurso que não seria, por consequência, nem uma pura consecução lógica, nem um movimento errático, e muito menos um tipo de via média com propriedades de ambos, mas sim um livre desdobramento e uma travessia atenta movida por uma espécie de avidez. (BAILLY, 2017, p. 14)

*A paixão de JL* é todo permeado por um engate: um aparelho, que é ao mesmo tempo gravador e reproduzidor da voz do personagem, é engatado desde o início do filme, e sua imagem recorrente dá forma à voz de Leonilson, que é o engate/indício primordial na construção do filme. O longa-metragem de Nader é movido pelo desejo ávido de um olhar sobre a travessia de Leonilson e, longe de investigar e reproduzir a biografia do artista em normas convencionais, produz conexões poéticas engatadas pela voz do artista. Em seu percurso tateante, *A paixão de JL* segue o rastro desse homem-peixe José Leonilson pelo azul infinito de seu oceano, formando um cardume com as muitas vozes que compõem o artista e o diretor em sua experiência diante do mundo. Ainda segundo Bailly, a partir do engate, algo se ensaia, sendo o ensaio “extensível porque se estende, porque se verte. Vertendo-se assim, ele se ilimita, transbordando sobre os outros gêneros e transbordando também de si mesmo. Às vezes sabe para onde vai; outras vezes se perde no caminho” (BAILLY, 2017, p. 23).

### 1.1.7.

#### **Anacronismo de uma voz**

O jogo com arquivos de diferentes temporalidades e espacialidades produz uma síncope, que remete ao conceito de anacronismo próprio das imagens segundo Didi-Huberman. O autor desenvolveu a ideia a partir de uma situação por ele experienciada no Convento de São Marcos, em Florença. Ao deter-se sobre um afresco de Fra Angelico, um tecido pintado no século XV, sua memória relacionou a imagem aos traços de Jackson Pollock. Para o autor, o olhar (“*parar diante do pano*”) deve considerar não apenas o tempo da imagem, mas sua sobrevivência. O anacronismo da imagem não seria uma negação do tempo histórico, mas a tensão entre múltiplas temporalidades sobrepostas por uma operação de montagem:

o anacronismo parece emergir na *dobra exata da relação entre imagem e história*: as imagens, certamente, *têm* uma história; mas o que elas *são*, o movimento que lhes é próprio, seu poder específico, tudo isso aparece somente como um sintoma — um mal-estar, um desmentido mais ou menos violento, uma suspensão — na história. Sobretudo, não quero dizer que a imagem é “intemporal”, “absoluta”, “eterna”, que ela escapa por essência à historicidade. Ao contrário, sua temporalidade só será reconhecida como tal quando o elemento de história que a carrega não for dialetizado pelo elemento de anacronismo que a atravessa. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 31)

Em *A paixão de JL*, há o ritmo constante de associar materiais de arquivos distintos em diálogo. Ao filme, não interessa tanto cada material em si, mas o que eles fazem na sua relação dialógica (talvez por isso as obras de Leonilson não sejam identificadas pelos respectivos títulos quando aparecem, sendo frequentemente reveladas em detalhes recortados antes de aparecer por inteiro). O recurso contumaz de fusões lentas e sobreposições potencializa a ideia do atravessamento no espaço-tempo. As imagens e sons atuam como astros em constelação que, “na contradança das cronologias e dos anacronismos” (Ibidem, p. 42), convivem na mesma galáxia, alguns com anos-luz de distância entre si, outros que já se transformaram em poeira estelar e que, do ponto de vista da Terra, parecem estar todos no mesmo plano da abóbada celeste.

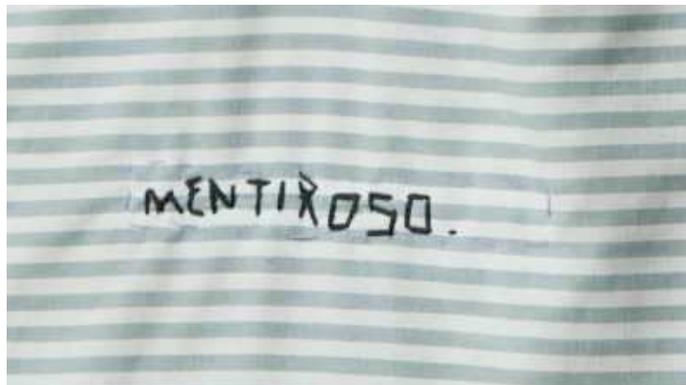


Figura 22 - Detalhe da escrita bordada de Leonilson (*frame de A Paixão de JL*)

Os arquivos variados do filme configuram vestígios de um passado e, quando agenciados de maneira rizomática na montagem, geram novas significações em contato com o tempo em que o filme é acessado. Há um trecho em que Leonilson conta sobre uma revista abusiva que sofreu pela polícia de imigração no aeroporto de Nova York, em que diz ter sido tratado como um terrorista. O fato o faz se indagar sobre sua própria identidade:

Aqui em Nova York não me identifico com nada, porque não sou hispano, não sou preto, mas não sou branco também. Eu não sou uma bicha, tenho certeza da minha masculinidade. É bobo, mas parece aquela história de ‘quem eu sou?’, mas eu não tenho ideia.<sup>32</sup>

O som é acompanhado do registro de uma obra sua com os dizeres “O que você quiser, eu quero. O que você mandar, eu faço”, seguida de outra com a inscrição “o ingênuo”. Três décadas depois, quando a discussão sobre questões identitárias está cada vez mais amadurecida e ainda ardente, a fala ganha inevitavelmente mais uma camada. “Entrar em ressonância é deixar-se arrebatado pela identificação de que a frequência de um corpo externo corresponde à sua própria, presente em latência. Sejam elas frequências acústicas, elétricas, objetivas e mensuráveis, ou então subjetivas” (TABORDA, 2021, p. 125). Na forma sincopada do filme, as questões que Leonilson levantava em seu diário nos anos 1990 entram em ressonância com questões similares do tempo presente. E a indagação do artista sobre sua própria identidade acaba por

---

<sup>32</sup> Em 40:11 do filme.

ressoar num dos aspectos do tema desta tese: a voz como identidade e subjetividade. Soa até mesmo contraditório ouvir Leonilson se angustiar por não saber exatamente quem é, enquanto no filme somos expostos a uma enorme quantidade de trabalhos seus e à sua voz, que carregam uma marca patente de sua identidade artística e pessoal.

Desde o início do filme, imagens de acontecimentos emblemáticos da história recente, consideradas clichês pela superexposição midiática que já receberam, ganham novos efeitos quando incluídas na costura de Nader. Mais um desses momentos consiste na montagem de um trecho do discurso televisivo de 1991 do então presidente estadunidense George Bush, comunicando sobre o bombardeio contra o Iraque, seguido de registros de telejornal da Guerra do Golfo (que, como toda guerra, transforma um coletivo de subjetividades em um alvo homogêneo, uma só voz abafada). A fala em inglês do locutor de tv é inserida visualmente, uma palavra por vez, sobre a imagem difusa do bombardeio noturno. Além de inscrever uma modificação no arquivo jornalístico original, o gesto dá mais um extrato de materialidade ao arquivo sonoro. Desta vez, há legendas em português do conteúdo da narração, talvez porque as imagens noturnas das explosões em Bagdá, captadas por câmeras posicionadas à distância, não consigam mostrar quase nada. Essa circunstância reforça a atenção à voz de Leonilson, que conta que havia chorado quando soube do ataque, e admite que seu pranto era por um acúmulo de motivos. E então o ouvimos chorar copiosamente e expressar compaixão pelas vítimas. O choro e as palavras de desamparo se embolam numa massa sonora indistinta por alguns instantes, que intensificam o impacto subjetivo do acontecimento em oposição ao registro televisionado de maneira fria e distante. Como observou o pesquisador Gabriel Malinowski:

Constrói-se um jogo entre a singularidade do discurso de Leonilson com as imagens amplamente divulgadas da Guerra do Iraque onde, efetivamente, não se vê nada. É a dor em primeira pessoa que confere uma outra dimensão às imagens montadas por Nader, dando a ver a morte que as imagens obliteram. Essa relação diante da dor dos outros possibilita ao espectador uma experiência singular na percepção dessas imagens midiáticas. Nos atravessamentos subjetivos do espectador com a fala de Leonilson e com as imagens, ocorre uma concorrência acerca daquilo que se vê. (MALINOWSKI, 2017, p. 249)



Figura 23 - Escrita de Nader sobre arquivo (*frame de A Paixão de JL*)

Em momento seguinte, os apresentadores do Jornal Nacional, Cid Moreira<sup>33</sup> e Sergio Chapelin, com suas imponentes vozes masculinas,<sup>34</sup> dão a notícia de um suposto dia histórico para o Brasil, quando da abertura de um processo de *impeachment* contra o presidente Collor. As imagens dos jovens caras-pintadas a tomar as ruas são intercaladas pelo registro de uma obra de Leonilson com as palavras “perversos” e “inocentes” escritas em tom pouco visível sobre as cores verde e amarelo. Em seguida ouvimos um trecho do diário em que ele relata o alívio sentido com o fim do uso da medicação antiviral (“cada vez que eu tomava, parecia que eu estava envenenando meu corpo”<sup>35</sup>) sobre novas imagens dos manifestantes eufóricos. A associação das cores da bandeira brasileira com a ideia de toxidade faz um comentário político em um filme que foi lançado nos cinemas em 2016, ano marcado pelo golpe que depôs a presidenta Dilma Rousseff, empurrando o país em um abismo institucional. Depois de termos atravessado quatro longos anos sob as agruras de um governo de extrema direita, a resignificação das imagens no filme ativa ainda mais forças passadas no presente, dando a cada arquivo o caráter de “cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 215).

<sup>33</sup> Dono de uma das vozes mais conhecidas do Brasil, Cid Moreira, depois de se aposentar dos telejornais, realizou diversos trabalhos emprestando sua voz em dublagens de filmes e narrações de propagandas. O mais célebre desses trabalhos foi a narração da Bíblia Sagrada, comercializada em CDs e hoje disponível no YouTube.

<sup>34</sup> É curioso notar como a ausência feminina em uma bancada de telejornal salta aos olhos de hoje.

<sup>35</sup> Em 46:02 do filme.

Conforme o filme avança, e especialmente após a revelação do exame positivo para o HIV, a voz de Leó, que antes apresentava uma certa musicalidade levemente eufórica, vai ganhando contornos mais densos.

Estamos por inteiro em nossa voz. As informações essenciais entre as pessoas vêm resumidas na textura, no timbre e na intensidade da voz, são mensagens “subliminares” que todos entendem. Nossas emoções transparecem de tal forma através da voz, que um psicoterapeuta consegue avaliar o que se passa com seu paciente escutando sua voz, suas modulações, tornando-se este aspecto, muitas vezes, mais importante do que o que está sendo dito. (FLÔRES, 2013, p. 122)

Com a piora da doença, experienciamos alguns momentos de delírio na voz de Leonilson, e a distinção entre a realidade e o plano dos sonhos fica turva. Numa dessas alucinações, o artista se imagina como um monte de energia circulando” (o que vai conversar muito com o filme *Vaga carne*, tratado no ensaio final desta tese). Descreve a visão de espirais enormes envoltas a seu corpo. Sente entrar e sair de túneis que se misturavam a sua coluna vertebral. O esforço para emitir a fala no estado de saúde debilitado em que se encontrava provoca um certo desfazimento da palavra e a voz é tornada um ingrediente sonoro sem o componente semântico que lhe é naturalmente atribuído. Ele ainda emite sons não articulados, como um silvo ou assobio. A montagem de imagens deste trecho é composta por diversas referências já mostradas anteriormente no filme, sobrepondo-se umas às outras. A sensação é aquela de um filme da vida a passar diante dos olhos na iminência da morte — uma montagem definitiva da vida, como sugeria Pasolini. Para ir mais além, esta passagem criada no filme faz todas as vozes que as imagens públicas evocam se fundir com a voz oculta do diretor e a voz da presença ausente do personagem Leonilson, como se todas elas pudessem se encontrar no sonho delirante do artista ao sair de si.

Após a vida humana individual e coletiva ter sido atravessada por uma pandemia mundial, a melancolia da voz Leonilson retida nas fitas parece carregar uma dor anacrônica. No Brasil, vivemos a agonia particular de um país que vem recalçando o padecimento de um passado ditatorial há mais de três décadas, com (necro)políticas de Estado que seguem torturando e matando pobres, pretos e indígenas, que não por acaso foram as maiores vítimas fatais da pandemia de COVID-19. Um governo

militarizado, enquanto vigente, tratou os campos da arte e do conhecimento como inimigos e seus seguidores ainda insistem em disseminar o ódio. Enquanto o vírus da ira, da angústia e da perplexidade pairarem sobre nossas cabeças, “[o] que pode a arte é lançar o vírus do poético no ar” (ROLNIK, 2009, p. 102). Ouvir a fala repleta de sentimentos e reflexões de um artista brasileiro, gravada durante o processo de redemocratização do país, cria um movimento potente de sobreposição de temporalidades. O ato de gravar sua voz em um diário confessional deve ter ajudado Leonilson a atravessar os momentos mais dolorosos da doença, e o que Nader faz dessa voz em seu filme funciona como uma espécie de antídoto contra um mundo ainda doente.

Queremos ser escutados porque queremos nos curar de nós mesmos e, ao ouvir nossa própria voz, sentimos – ou deveríamos, como única obrigação vital, sentir – o prazer que essa operação põe na nossa própria existência; queremos ainda falar de volta, dizer, atender, responder, porque também queremos curar os outros. (BEBER, 2021, p. 101)

O compartilhamento de uma voz que sonha opera no sentido de uma cura. *A paixão de JL*, em gesto de costura afetuosa, age no campo da micropolítica e injeta um ar de delicadeza oportuno quando vislumbramos no horizonte futuros menos sufocantes.

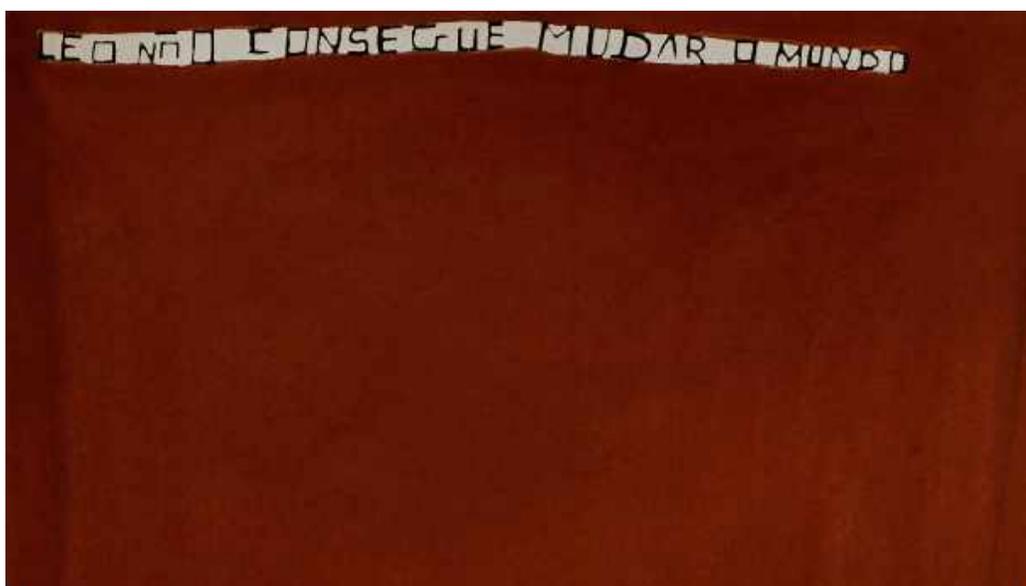


Figura 24 - Detalhe de obra de Leonilson (*frame de A paixão de JL*)

### 1.1.8.

#### Parar diante de JL<sup>36</sup>

Tive a oportunidade de visitar uma grande retrospectiva de Leonilson no Museu de Arte de Serralves na cidade do Porto em março de 2022. Os trabalhos ocupavam uma parte considerável do estabelecimento, e a combinação da delicadeza das obras com o espaço expositivo austero de Álvaro Siza Vieira resultava em um contraste harmônico. Me emocionei demais ao estar presencialmente diante daqueles trabalhos todos. Senti que a dor de JL ressoava em mim. Entendi que o conceito de ressonância acontece quando um corpo desperta num outro algo já latente nesse corpo, esperando para ser ativado (TABORDA, 2021, p. 125). A melancolia contida nas obras de Leonilson ativou a minha própria melancolia adormecida e latente. Estava vivendo o período de estágio doutoral em Lisboa, pelo privilégio de contar com o benefício de uma política de Estado que o governo vigente ainda não havia conseguido destruir: desde outubro de 2021, uma bolsa sanduíche me permitia estar ali, temporariamente exilada da asfixia que o Brasil provocava naquele momento. Pude sentir o distensionar do corpo logo que pisei no país que é a terra da melancolia. Um país estrangeiro que compartilha a mesma língua de modos tão diferentes (a maioria dos portugueses julga que foram bons colonizadores). A vigência da obrigatoriedade do uso de máscaras em locais fechados dificultava a compreensão do sentido das palavras faladas em ritmo ligeiro do sotaque local, que quase subtrai as vogais das sílabas não tônicas. Até meus ouvidos se adaptarem, muitas vezes deixava-me levar apenas pela sonoridade da matéria fônica. E estar diante dos trabalhos tão sensíveis de Leonilson desencavou emoções profundas. Chorei diante das obras como Leo chorou ao ver as notícias da guerra do Golfo (um conflito que eu mesma não conseguia compreender aos meus 12 anos de idade, vendo as mesmas imagens televisionadas).





Figura 25 - Retrospectiva de Leonilson no Museu de Serralves

Em certo ponto no filme de Nader, Leó diz que tinha resolvido começar a gravação do dia (um excepcional 30 de fevereiro) numa fita virgem, apesar de haver uma outra com o lado B livre. A fita era de número 13, e ele queria começar pelo lado A. O efeito de ressonância me conduz à nossa história contemporânea, onde o número 13 tem significado tanto (sorte para alguns e o oposto para outros). O que a voz de Leonilson diria agora se aqui ele ainda estivesse?

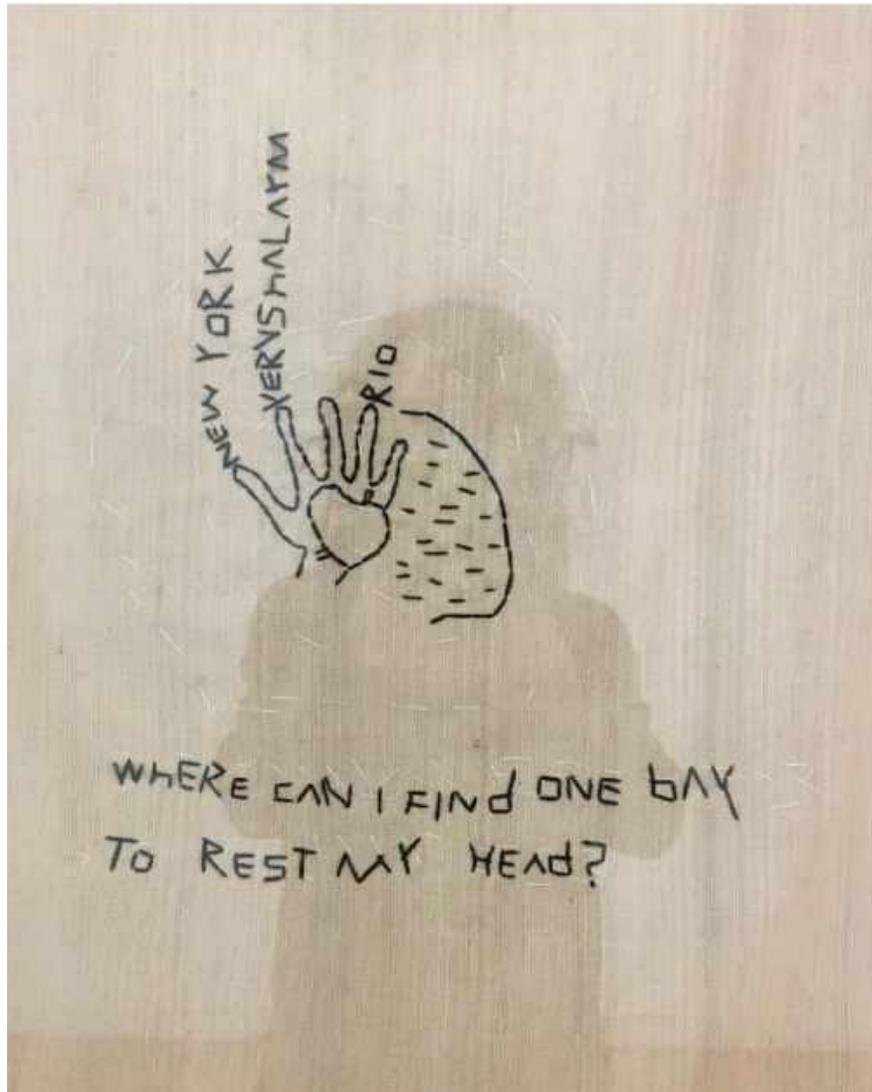


Figura 26 - Parando diante de JL

## 1.2.

### **Voz como ponte para outra dimensão: *Hilda Hilst pede contato***

Entre 1974 e 1979, a escritora Hilda Hilst (1930-2004) realizou experimentos com um gravador sonoro, na tentativa de captar vozes de pessoas mortas através de frequências de rádio. A ideia surgiu sob influência do livro *Telefone para o além*,<sup>37</sup> do pintor sueco Friedrich Jürgenson, onde o autor narrava que, ao ouvir o registro do canto dos pássaros captado em sua propriedade no campo, teria notado a interferência de vozes nas fitas (inclusive a de sua falecida mãe). Hilda procurou reproduzir a experiência em sua residência na Casa do Sol, onde diariamente passava horas na tarefa de gravar as tentativas de contato com *amigos de outra dimensão* (como ela dizia) e posteriormente avaliar o que ficava registrado. A autora buscava comprovar a imortalidade da alma e enxergava uma relação entre a experiência sonora e sua própria literatura, como afirma em entrevista a estudantes de Letras em 1981:

se de repente aparece dentro do gravador, nós estarmos em um, dois, três, quatro... cinco, se aparece uma sexta voz, ela não pertence mais ao domínio do sobrenatural. Ela pertence a uma lei da física que ainda não foi descoberta. Ela passa para o domínio da física. Os físicos tinham que se interessar por uma voz que de repente aparece em um gravador, num lugar onde não tenha essa sexta pessoa. Então, é isso que na literatura eu também proponho: fotografar a pessoa de todos os lados e, principalmente, na essencialidade dela. (HILST; DINIZ, 2013, p. 72)

A cineasta Gabriela Greeb havia realizado *A mochila do mascate* (2005), um documentário inspirado no livro homônimo de Gianni Ratto, personalidade crucial na construção do teatro moderno brasileiro. O filme levou o escritor Mora Fuentes, herdeiro da Casa do Sol e responsável por transformá-la em instituto cultural após a morte de Hilda Hilst, a convidar Gabriela a dirigir um filme poético sobre a escritora. A diretora, que na época não era grande conhecedora da obra de Hilda, visitou a Casa em 2008 para entrar em contato com o universo a ser abordado. No quarto de Hilda, deparou-se com uma caixa de papelão com rolos de fitas magnéticas embolados. A

---

<sup>37</sup> Hilda não gostava da tradução do título do livro Jürgenson para o português. O título original era *Rádio contato com os mortos*. (HILDA; DINIZ, 2013, p.71).

imagem a levou a questionar o conteúdo do material e, tomando conhecimento do experimento sonoro, perguntou se a voz de Hilda estaria ali. A resposta positiva fez a linha narrativa do filme *Hilda Hilst pede contato* (2018) ser logo esboçada:

Hilda, já morta, tenta se comunicar com os vivos. Ela fala desde o outro lado da ponte, comprovando sua imortalidade. Ela mesma será a prova final de sua experiência. (...) Hilda nos contará sua história por meio dos registros contidos nessas fitas magnéticas. Mas será de uma forma sensorial: a aproximação se dará pelo som da voz; as palavras virão depois. A voz como frequência; a Casa do Sol como campo eletromagnético. Hilda, a grande engrenagem. (...) Temos, então, três realidades temporais distintas: Hilda morta, os amigos vivos, os personagens de sua obra (nem vivos nem mortos). Todos eles circunscritos no espaço da casa, a grande nau onde tudo acontece, o teatro. (GREEB, 2018, p. 175)



Figura 27 - *Hilda Hilst pede contato* (foto de divulgação)

### 1.2.1.

#### **Voz - corpo - casa**

O filme tem como locação a casa que abriga hoje a sede do Instituto Hilda Hilst – Centro de estudos da Casa do Sol. Idealizada por Hilda e construída na fazenda de sua família nos arredores de Campinas - SP, a casa foi residência da escritora de 1966 até sua morte em 2004. Hilda tinha resolvido abandonar a capital paulista, onde tinha uma rotina social agitada. Segundo Mladen Dolar, “habitamos constantemente um universo de vozes, somos constantemente bombardeados por vozes, temos de

atravessar uma selva de vozes todos os dias, e precisamos de todo o tipo de facões e bússolas para não nos perdermos” (DOLAR, 2007, p. 25).<sup>38</sup> Hilda buscou um refúgio silencioso que favorecesse a concentração necessária para escrever. Na Casa do Sol ela criou a parte mais considerável de sua obra em poesia, prosa e teatro. A casa abrigava uma enorme quantidade de cães que, antes em situação de abandono, eram recolhidos pela escritora. Era frequentada por cientistas, como Cesar Lattes e Mário Schenberg; artistas e escritores, alguns tendo vivido por lá, como Caio Fernando Abreu. Paradoxalmente, foi no silêncio da Casa do Sol que Hilda buscava outras vozes. Ainda segundo Dolar, no isolamento, “não nos livramos da voz sem mais nem menos. Pode ser que apareça então outro tipo de voz, mais intrusiva e convincente do que o ruído habitual: a voz interior, uma voz que não pode ser silenciada”<sup>39</sup> (Ibidem, p. 26). Derrida (2014, pp. 48-49) sugere a multiplicação da unicidade dessa voz interior ao se referir a “um polílogo interno interminável (supondo que um polílogo possa ainda ser interno)”, no qual não se “renuncia à cultura que carrega essas vozes”.

Foi na Casa do Sol que a ideia de Gabriela Greeb surgiu e é onde a voz de Hilda contida nas fitas vai ressoar ao longo do filme. Usada durante as filmagens para guiar a atriz Luciana Domschke, que incorpora a fala de Hilda, a voz gravada da autora passou a se espalhar no ambiente, impregnando o espaço que havia sido dela por tanto tempo. “O som é energia libertada, mas também a eterna emergência e desvanecimento, crescimento e decadência da vida e da morte – a metáfora perfeita para um fantasma” (TOOP, 2010, p. 14)<sup>40</sup>. A voz é uma extensão do corpo e, ao mesmo tempo, se dissipa no ar tão logo é emitida. É um instante, como o atributo que Hilda buscava para sua escrita:

O que eu quero é ‘agarrar’ o instante e não ficar naquele estado de morbidez da alma (...). O meu trabalho é aquele instante, um segundo antes da flecha ser lançada, a tensão

---

<sup>38</sup> Da tradução ao espanhol: “Habitamos en forma constante un universo de voces, somos bombardeados de continuo por voces, tenemos que abrirnos paso cada día através de una jungla de voces, y precisamos de toda clase de machetes y brújulas para no perdernos”.

<sup>39</sup> Da tradução ao espanhol: “En el aislamiento, en la soledad, a solas por completo, lejos del mundanal ruido, no nos libramos de la voz sin más. Puede ser que entonces aparezca otra clase de voz, más intrusiva y apremiante que la usual algarabía: la voz interna, una voz que no se puede acallar”.

<sup>40</sup> “Sound is energy unleashed, yet also the perpetual emerging and vanishing, growth and decay of life and death — the perfect metaphor for a ghost”.

do arco, a extrema tensão, o sol incidindo no instante do corte, é a rapidez de uma navalha que com um golpe lancinante, fulminante, corta teu pescoço. (HILST; DINIZ, 2013, p. 62)

A Casa do Sol era também uma extensão do corpo de Hilda Hilst. Casa e voz se reencontram no filme, onde a voz da escritora desempenha o papel de fio condutor. A voz sem corpo contida nas fitas, ao ecoar pela Casa do Sol, adquire o caráter ameaçador que vimos Chion atribuir ao *acousmètre*:

Aquele que você não vê está na melhor posição para ver você — pelo menos este é o poder que você lhe atribui. Pode virar-se para tentar surpreendê-lo, uma vez que ele pode estar sempre atrás de si. Esta é a fantasia panóptica paranoica e muitas vezes obsessiva, que é a fantasia do domínio total do espaço pela visão. (CHION, 1999, p. 24)<sup>41</sup>

A narrativa do filme é atravessada por várias camadas: algumas imagens de arquivo, filmes domésticos, cenas dramatizadas da atriz performando em *playback* a ação de Hilda no experimento sonoro. Há ainda intervenções poéticas que conversam com a obra da autora e depoimentos de amigos e estudiosos de sua obra.

### 1.2.2.

#### Voz como guia

O filme tem início no vazio de imagens, há apenas a camada sonora: a voz de Hilda anunciando que vai apagar a luz. Em seguida, ruídos de passos e do botão do aparelho sonoro sendo acionado. Ouvimos o primeiro apelo:

Eu queria continuar pedindo, hoje por ser uma noite especial, que fizessem o possível para contatar hoje, pra vir perto do gravador, do transmissor do espaço, que houvesse um esforço da parte de vocês da outra dimensão pra contatar hoje no meu gravador. Com uma palavra apenas, uma palavra que pode ser pequena, mas significativa. Eu

---

<sup>41</sup> Da tradução ao inglês: “The one who is not in the visual field is in the best position to see everything that's happening. The one you don't see is in the best position to see you—at least this is the power you attribute to him. You might turn around to try to surprise him, since he could always be behind you. This is the paranoid and often obsessional *panoptic fantasy*, which is the fantasy of total mastery of space by vision”.

peço isso com muito fervor nessa noite. Então, eu gostaria que hoje desse certo. (GREEB, 2018, p. 31)<sup>42</sup>

Surge a cartela com o título e, em seguida, o primeiro plano visual do filme: um close nas patas dianteiras de um cavalo a galope. Na religião da Umbanda, os médiuns que emprestam seus corpos e suas vozes para que as entidades surjam são chamados de *cavalos*. No experimento sonoro de Hilda, o chamado *ruído branco* (um esteio material para algo imaterial) das frequências de rádio era o cavalo que ela colocava à disposição para que as vozes do além surgissem. Partindo desse contato entre dimensões, o filme abre espaço para que haja um transbordamento entre a realidade e o fantástico. Na estrutura do filme pensada por Gabriela, é como se Hilda voltasse da morte para sua própria casa para fazer contato com os espectadores.

Ao se inventar um universo visual a partir da voz que não possui sua respectiva imagem sincronizada, implode-se o limite entre o que é da ordem do real e o que é fabular. Esse cruzamento do real com a ficção é visto como uma característica da escrita e da própria existência de Hilda:

A literatura, para Hilda Hilst, é a sua religião; a poesia, uma forma de renunciar ao mundano, às frivolidades. O confinamento da escritora reforça o caráter autoficcional de sua obra (...) eivada de silêncios e ausências; de rupturas e saltos. Em suma: a vida que se inscreve nas páginas é a mesma existência tensionada de uma escritora que ressignifica a si mesma e às suas experiências transmutando-as em matéria literária. (BEZERRA, 2015, p. 29)

Já em relação à prática com o gravador, a escritora argumentava que a própria Ciência se aproximava de um conceito de ficção diferente daquele do dicionário:

Eles [cientistas] falam em física matemática como um *ponto de ficção* que pode levar a efeitos físicos reais, palpáveis. A partir dessas ficções você passa a ter experiências concretas, pragmáticas. Então nada justifica a dissimulação dessa palavra ficções, tomada abusivamente apenas no seu sentido de dicionário literário e não rigorosamente científico. Para mim, (...) as ficções deixaram de ser o imaginário apenas, para fazerem

---

<sup>42</sup> Esta citação e todas as próximas de excertos da voz de Hilda Hilst contidos no filme *Hilda Hilst pede contato* referem-se ao livro homônimo lançado junto com o filme. A publicação traz parte do processo de criação do filme, reunindo anotações da diretora, o *storyboard* (esboço ilustrado), o que a autora chama de “partitura do filme” (uma espécie de pós-roteiro que descreve a construção), e a transcrição inédita de trechos selecionados das fitas com a voz da autora. Uma parte do conteúdo pode ser ouvida por meio de um leitor de código QR (música, entrevistas e a voz de Hilda).

parte do real tangível, de um comportamento que pode ser medido. É como se você, entrando num plano de passionalidade total, várias coisas pudessem brotar, acordarem você. (HILST; DINIZ, 2013, p. 64)

Voltemos à sequência inicial de *Hilda Hilst pede contato*: a voz que acabara de demandar comunicação com espíritos no gravador parece colocar o espectador montado ao cavalo cujas patas configuram a primeira imagem do filme. Hilda quer convocar os mortos e o filme nos convoca à Casa do Sol: os portões se abrem e alguns cães saem de dentro do terreno. A câmera perambula pelo jardim, enquadrando troncos e copas de árvores. O som é marcante: além da trilha musical de tom fantástico, ouvem-se os ruídos do vento e das fitas magnéticas, que aparecem esticadas em plano fechado, balançando com o vento. O elemento visual dos fios, numa composição quase abstrata, alude a um elemento sonoro: podemos enxergar as linhas de uma partitura musical ou cordas de um instrumento harmônico. O barulho vai se misturando ao chiado da gravação antiga com a voz de Hilda dando prosseguimento ao experimento: “Alô, alô povo cósmico, rede telefonia, Hilda procurando contato. Hilda procurando contato. Dia 24 de setembro de 1978. Hilda procura contato com o absurdo” (GREEB, 2018, p. 31). Então aparecem as mãos da atriz, o corpo/cavalo que interpreta Hilda, mexendo nas fitas estendidas no exterior. A cena toda reforça o aspecto material do som.



Figura 28 - Fios-cordas-linhas (frame de *Hilda Hilst pede contato*)

A câmera passeia pelo interior da casa vazia e silenciosa. Posicionada de costas para a câmera, a personagem se veste com uma túnica azul. Em planos fechados e com iluminação do tipo *chiaroscuro*, encaixa os rolos de fita no aparelho gravador, posiciona os fones de ouvido e segue:

Hilda pedindo contato com o povo cósmico, Hilda pedindo contato com o povo cósmico. Gostaria tanto de ouvir a fala de um de vocês, vocês que já são meus amigos, muitos que eu não conheço, essa voz tão linda que fala “querido”, umas três vezes, outra que disse meu nome, “Hilda”. (Ibidem, p. 33)



Figura 29 - Pedindo contato com o povo cósmico (*frame de Hilda Hilst pede contato*)

Vasco Pimentel (2018, s.p.), que assina o desenho sonoro do filme ao lado de Nicholas Becker (que, por sua vez, também compôs a música), participou de uma conferência na FLIP – Festa Literária Internacional de Paraty em 2018, ano em que Hilda Hilst foi a homenageada do evento. Um tanto irônico, ele justifica que a junção de diferentes frequências de rádio criava um ruído que fazia com que a escritora tivesse tido a impressão de ouvir seu nome como transcrito acima, corroborando a ideia de que

[a] forma mais padronizada ou ordenada de som que encontramos é a voz humana, ou porque os seres humanos obtêm mais informação valiosa das vozes de outros seres humanos do que de qualquer outro som, ou simplesmente porque os seres humanos estão mais interessados nas vozes humanas do que em outros sons, que por isso lhes parecem, por essa mesma razão, mais cheios de intenção e de importância. Uma vez que nós, ou a nossa audição, tendemos a fazer a pergunta padrão 'existe uma voz a ser ouvida neste som?', tal como fazemos a pergunta padrão 'existe um rosto a ser feito neste arranjo visual?', estamos, pode-se pensar, fortemente predispostos a detectar

vozes no som, uma vez que estamos preparados para detectar rostos em um ruído visual. (CONNOR, 2012, s.p.)<sup>43</sup>

Steven Connor discorre sobre duas correntes distintas (porém relacionadas) das vozes dissociadas do corpo. Uma delas é a voz ausente por uma dissimulação ou reprodução, mas cuja fonte é conhecida mesmo que não revelada aos olhos. A voz de Hilda Hilst contida nas fitas que Gabriela Greeb encontrou na Casa do Sol e usou como elemento principal de seu filme se encaixa nessa categoria — a mesma que no cinema, como temos visto, Michel Chion cunhou de voz acusmática (*acousmètre*). A outra tradição seria a de se convencer de que se ouvem vozes onde não há nenhuma.

A diferença está entre a dissimulação e a alucinação. No primeiro caso, um simulacro de uma voz existente é produzido por artifício ou tecnologia. No segundo caso, a voz é evocada por quem a ouve. No primeiro caso, a fonte da voz é escondida, no segundo, essa fonte é produzida. No primeiro caso, há mais do que uma voz; no segundo, há menos do que uma. É claro que é difícil discriminar estas duas vozes absolutamente. (CONNOR, 2012, s.p.)<sup>44</sup>

O gesto de Hilda em abrir-se para ouvir vozes de outra esfera se relaciona com seu próprio processo de escrita, marcado por rompantes de criação:

eu não sou uma pessoa que senta e diz: eu agora vou escrever esse texto... entende? Que eu me preparo, e pego os papéis, nada, então, eu sento e começo a tentar uma ligação com qualquer coisa que eu não sei denominar, entende? Mas [é] uma coisa invisível pra mim, que eu não vi, não toquei, não sei o que é, e, de repente, começa a vir, a aparecer”. (HILST; DINIZ, 2013, p. 77)

Pode-se relacionar o ruído pouco identificável que Hilda tentava decifrar nas

---

<sup>43</sup> “The most patterned or ordered form of sound we encounter is the human voice, either because human beings derive more valuable information from the voices of other human beings than from any other sounds, or just because human beings are more interested in human voices than in other sounds, which therefore seem to them for that very reason to be fuller of intention and import. Since we, or our hearing, tend to ask the default question ‘is there a voice to be heard in this sound?’ just as we ask the default question ‘is there a face to be made out in this visual arrangement’, we are, it might be thought, strongly predisposed to detect voices in sound as we are primed to detect faces in visual noise”.

<sup>44</sup> “The difference is between dissimulation and hallucination. In the first case, a simulacrum of an existing voice is produced by artifice or technology. In the second case, the voice is conjured by the one who hears it. In the first case, the source of the voice is hidden, in the second that source is produced. In the first case, there is more than one voice; in the second, there is less than one. Of course it is difficult to discriminate these two absolutely”.

gravações, e que a fazia acreditar se tratar de vozes, ao tipo de crítica que ela mais rejeitava, a de que sua literatura era hermética. Tal atribuição externa poderia advir da dificuldade de enquadrar sua obra pulsante em um gênero preciso. A personalidade considerada misteriosa e excêntrica da autora, dona de “uma biografia alicerçada na literatura como *modus vivendi*” (BEZERRA, 2015, p. 16), só fez reforçar esse mito. Já para Gabriela Greeb, “Hilda tem uma escrita diferente, as palavras parecem vir de um lugar escuro, central e oco. Um poço, uma fenda, um buraco. Um lugar que só ela conhece” (GREEB, 2018, p. 172). A diretora sabia que adentrar o universo criativo que Hilda chamava de “uma grande abertura de intensidade” (HILST; DINIZ, 2013, p. 57), para traduzi-lo criativamente em filme, seria um processo longo. Foram 10 anos entre a primeira visita à Casa do Sol e a primeira exibição pública de *Hilda Hilst pede contato*.

A montagem do filme é assinada por Karen Harley, a mesma que em 1997 dirigiu o curta-metragem *Com o oceano inteiro pra nadar*, idealizado a partir dos diários sonoros de Leonilson, de onde também partiu o longa-metragem de Carlos Nader tratado anteriormente neste ensaio. O processo de montagem desenvolve uma reescritura da memória inerente aos arquivos, ao articular essa memória com uma visão particular da diretora Gabriela Greeb sobre os materiais trabalhados. Assim como no filme de Nader, a enorme quantidade de trabalhos de Hilda Hilst citada não aparece aqui de maneira direta ou informativa. Os textos de Hilda se entrecruzam, ora mencionados por pessoas entrevistadas, ora representados livremente em imagens e sons. No lugar de investigar jornalisticamente a trajetória da autora ou procurar uma conclusão a respeito de seu trabalho, o filme investe em lacunas de compreensão, marca do experimento sonoro hilstiano que deu origem ao filme. Como afirmam Andréa França e Patricia Furtado, numa leitura sobre discussão levantada por Didi-Huberman, um filme se beneficia de certo tipo de montagem

enquanto gesto que implica novas associações, composições, colagens de diferentes campos artísticos e temporais, de modo a produzir uma memória que possa também ser tecida pelas imprecisões e pelo esquecimento enquanto potências significativas. (FRANÇA, FURTADO, 2010, p. 135)

Os elementos que compõem *Hilda Hilst pede contato* são dispostos através de uma operação de montagem sutil, que procura traduzir traços da escrita imiscuída na própria vida da personagem. Em uma passagem do filme, Gutemberg Medeiros, jornalista e amigo de Hilda, fala sobre sua primeira impressão ao ler o romance *A obscena Senhora D*: “era literatura, era metaliteratura, era uma grande viagem de vertigem no mais humano”.<sup>45</sup> Há um corte para uma imagem de arquivo em película cinematográfica, onde Hilda, com o braço enfiado numa gaiola, acaricia um pássaro e parece conversar com ele. O plano seguinte mostra Hilda se preparando para o experimento sonoro: veste os fones de ouvido e aciona o aparelho de som, fazendo girar os rolos magnéticos. Em seguida, há três imagens similares, produzidas para o filme, de rolos de fita girando em close. O enquadramento bem fechado e o movimento de rotação dão um quê de abstração às imagens. A camada sonora traz o ruído monocórdio dos rolos a girar misturado a uma música enigmática, como se preparasse o ambiente para o desejado encontro entre o mundo dos vivos e o dos espíritos. A associação desses materiais (entrevista, imagens de arquivo caseiras e imagens plásticas) em sequência traduz poeticamente a inquietação de Hilda a respeito da finitude da vida e seu desejo de conhecer outras formas de existência.



Figura 30 - Engate (*frame* de *Hilda Hilst pede contato*)

---

<sup>45</sup> Em 27:20 do filme.

### 1.2.3.

#### Desejo de outras vozes

Desde que era ainda um projeto, *Hilda Hilst pede contato* teve seu processo criativo marcado por um desejo de escuta. Gabriela Greeb ouviu mais de cem horas de gravação dos apelos de Hilda por alguma comunicação com figuras como Cacilda Becker, Clarice Lispector, Albert Camus e Franz Kafka.

O processo de tentar encontrar o além era também um processo de escuta — além da hora que ela gravava, ela escutava mil vezes a mesma coisa. Hilda se isolou em busca do silêncio, necessário para escrever, para “ouvir” suas próprias palavras. Este é também um filme sobre a “escuta”. Um de seus primeiros poemas, que escreveu antes de isolar-se, intitula-se “Roteiro do silêncio”. Ela sabia que tinha que escrever sua obra, e isolou-se em busca deste silêncio absoluto, onde repousam as palavras à espera do poeta. (GREEB, 2018, s.p)

A cineasta conta que, no início, conhecia apenas alguns poemas de Hilda e que, ao ler sua prosa, foi tomada por um grande sentimento de incômodo. O desafio de imprimir esse estranhamento no filme pode ser observado em alguns elementos que o compõem. A fotografia de Rui Poças<sup>46</sup>, com cores frias e densas, pinta um universo fantástico que beira o suspense. A diretora procurava um diretor de fotografia que fosse leitor, e teria pedido a Poças para tentar filmar o invisível. O desenho sonoro de Vasco Pimentel e Nicolas Becker ajuda a intensificar a experiência imersiva: música, som ambiente, ruídos, vozes que leem textos de Hilda e a voz da personagem condutora seguem um tom que flerta com o transcendental. Hilst tinha um timbre de voz bem marcante, num tom grave (provavelmente intensificado pelo tabagismo) que, no contexto do filme, contribui para o clima fantasmagórico. Diz-se que a autora gostava de cantar, e no filme há um vídeo caseiro em que ela entoa com satisfação a canção “You’ll never know” ao microfone em uma festa familiar, acompanhada de um primo ao teclado.

---

<sup>46</sup> Diretor de fotografia português que desenvolveu parceria com alguns cineastas autorias, como Miguel Gomes (em *Tabu*) e Lucrecia Martel (em *Zama*).



Figura 31 - Momento de desacusmatização da voz (*frame* de *Hilda Hilst pede contato*)

Mesmo que as vozes ouvidas em *Hilda Hilst pede contato* tenham uma carga semântica, em alguns momentos o vococentrismo (CHION, 1999) dá lugar a uma desestabilização da linguagem e a voz se torna mais um elemento de um ambiente sonoro sem hierarquias. Tal situação é criada numa passagem em que versos do poema “Araras versáteis” são recitados em sussuro: “Araras versáteis. Prato de anêmonas / O efebo passou entre as meninas trêfegas / Ela abriu as coxas de esmalte, louça e umedecida laca / Ela gritava um êxtase de gosmas e de lírios / Das araras versáteis e das meninas trêfegas”.<sup>47</sup> A imagem mostra um par de pernas infantis vestidas com meias calças vermelhas, se movimentando tal qual o andar de um pássaro. O plano é aos poucos sobreposto em si mesmo em diferentes tempos e a voz sussurrada também é colocada em sobreposição, ganhando um aspecto de objeto sonoro quase desligado de significado. Como na ideia de Cavarero de que, na relação entre som e palavra, a esfera da voz não remetida à função da palavra constituiria não um resto, mas um “*excedente originário*”:

Se o registro da palavra se torna absoluto, talvez identificado com um sistema de linguagem do qual a voz seria uma função, é inevitável, de fato, que a emissão vocálica não endereçada à palavra não seja nada além de um resto. Trata-se, pelo contrário, de um excedente originário. Em outras palavras, o âmbito da voz é constitutivamente mais amplo que o da palavra: ele o excede. (CAVARERO, 2011, p. 29)

---

<sup>47</sup> Em 19:09 do filme.



Fig 32 - “Araras versáteis” (frame de *Hilda Hilst pede contato*)

Em outra cena, a atriz que interpreta Hilda aciona um metrônomo (instrumento que marca o compasso musical) e declama versos de um dos poemas da série *Da morte. Odes mínimas*: “Demora-te sobre a minha hora. / Antes de me tomar, demora. / Que tu me percorras cuidadosa, etérea / Que eu te conheça lícita, terrena”.<sup>48</sup> A mistura da voz da atriz com o ruído sincopado do metrônomo também retira um pouco do peso do significado da palavra conduzida pela voz, desfazendo a tal hierarquia que a audição humana naturaliza e que Hilda repetia em sua busca por vozes nas frequências de rádio.

O texto de Hilda pede, para muitos, uma leitura em voz alta, em uma necessidade de materializar o som de suas palavras. No registro de sua voz nas fitas, frequentemente ela repete a palavra “contacto” (sic) para tentar se comunicar, numa entonação que se assemelha a um mantra. No depoimento de Jorge da Cunha para o filme, ele comenta sobre como Hilda parecia esculpir as palavras com sua voz, como que materializando o que é considerado imaterial:

Quando ela fala a palavra “contacto”, contacto é um objeto também, o vento é um objeto, a distância é um objeto, tudo é um objeto, que a gente, que o poeta chama de palavra, entende? (...) E o tom da voz dela não é tom de voz, é de cinzel, ela está cinzelando o que ela está falando, entende? Ela não está apenas expressando uma etimologia, uma palavra, nada. É um cinzel esculpindo. E ela esculpe e, neste caso, me dá a impressão que ela está esculpindo além da morte, né. (GREEB, 2018, p. 40)

---

<sup>48</sup> Em 01:04:25 do filme.

É como se, ao cinzelar o contorno das palavras criadas por Hilda, a voz atingisse algo além do que um papel intermediário de significante, com se a voz fosse ela mesma um objeto de fruição por si. Em conversa com Léo Gilson Ribeiro, ela mostra fascínio pela palavra russa *um*, que significa intelecto:

O ummm russo, com essas reverberações ameaçadoras do *m* depois do *u* profundo, abissal, eu sinto como demais verdade, sensorial, é um barulho que vem de dentro, perigosíssimo, talvez o homem tenha extrapolado a utilidade do intelecto, talvez se ele tivesse tido noção da periculosidade implícita desse som, sei lá, mântrico, aterrador, seria outra coisa o intelecto e não esse *ummm* apavorante! (HILST; DINIZ, 2013, p. 63)

Na tentativa de comunicação com o além, a escritora buscava domar a própria angústia em relação à finitude da vida. Acompanhamos seus sentimentos e aos poucos compartilhamos sua agonia através das variações de tonalidades de sua voz. A angustiante sensação de incerteza se intensifica no desenrolar do experimento, chegando mesmo a demonstrar impaciência e frustração:

Será que nenhum amigo meu pode dizer claramente o nome e dizer que está vivo? Porque é só uma coisa dessas, entende, é que pode animar, entende, e me animar a falar mais da experiência. Porque eu já estou ficando completamente brocha com a experiência. (GREEB, 2018, p. 65)

Assim como no filme dos diários de Leonilson, aqui o tema do vazio também é sugerido: tanto o vazio atordoante da falta de respostas sobre o grande mistério da vida após a morte, como o vazio característico de um filme que não procura oferecer verdades conclusivas sobre sua personagem. No lugar de fazer um documentário que apresentasse ao público uma biografia totalizante de Hilda Hilst, Gabriela Greeb procurou oferecer um espaço filmico para que a escritora surgisse: “Um documentário biográfico, mais do que falar sobre uma pessoa, é trazê-la para a tela, para o presente. O filme não deve estar entre o personagem e o público, mas ser um canal entre eles” (GREEB, 2018, s.p.).

A poeta Ana Cristina Cesar defendia a incorporação de uma camada ficcional em documentários que fossem feitos sobre escritores, pois desta maneira se conseguiria atingir uma aproximação maior com a literatura do que aquela alcançada sob outra

forma que ela considerava didática: “desbiografizar, como que desfazendo a complementaridade sadia entre vida e obra: há tensões neste jogo, e tensões que não “limpam” a função documental, com todo o seu poder de registro verdadeiro, mas se fazem no seu interior” (CESAR, 1980, p. 47). Ao lidar com o desafio de reverberar a obra de Hilda Hilst a partir do registro de sua voz, extraindo do personagem algo como o orixá de que fala Carlos Nader, Gabriela Greeb opta por um caminho que convida o espectador a uma experiência sensorial de contato com o universo de criação e com as inquietações da escritora, em que sua voz é presença e ausência latentes.

Através de procedimentos inventivos de filmagem e montagem, que entrelaçam signos heterogêneos sem hierarquia em uma forma ensaística, o filme atinge a atmosfera fantástica que rondava a escritora. São recorrentes os planos de rolos de fitas penduradas entre galhos, composição que remete a teias de aranha. Como a diretora afirma, a construção desse quadro denota o aspecto rizomático próprio da escrita de Hilda, em que são frequentes os cruzamentos de personagens entre diferentes contos. Para Bezerra,

a teia da qual se “tece” o corpo textual hilstiano origina-se basicamente de uma mesma ideia: a necessidade de compreender a si mesma e ao outro, num universo instigante e absurdo. Assim, funda-se a compreensão de que a autora não criou um projeto literário cujas obras independem completamente entre si. O conjunto literário hilstiano é fundamentado numa ideia pré-concebida pela autora em que conceitos sobre vida e morte e existência da alma pós-morte entram em confronto todo o tempo. (BEZERRA, 2015 p. 14)

O filme atinge um caráter híbrido entre cinema, artes visuais e performance, como na cena em que uma atriz nua faz movimentos ao pé de uma árvore, enquanto a própria imagem da cena é projetada sobre o tronco da mesma árvore, colocando diferentes temporalidades e espacialidades em um embate desconcertante. A sequência ganha ainda mais expressividade e mistério com o jogo de luzes e sombras da fotografia.

Algumas pessoas que conviveram com Hilda Hilst são reunidas em volta da mesa de jantar na Casa do Sol. Foram filmadas cinco refeições em dias diferentes, cada uma com um grupo de participantes, mas, da maneira como é realizada a montagem, a

impressão é de acompanharmos uma única e longa reunião, que começa à luz do dia e termina à noite. A sequência entremeia pedaços do bate-papo dos convidados com uma imagem de arquivo em super 8 de Hilda num jantar à luz de velas acompanhada da amiga Olga Bilenky. A imagem é silenciosa: Hilda articula palavras para a câmera, mas não há o som de sua voz. É como se nesse momento o filme indicasse que ela estivesse falando através dos amigos. Há um corte para o depoimento de Bilenky à mesa, dizendo que Hilda dividia as pessoas entre quem lia e quem não lia. O almoço/jantar segue com vozes se sobrepondo na conversa animada e intercalam-se planos da atriz Luciana Domschke com os fones de ouvidos escutando com atenção às fitas no gravador e, pela sequência dos cortes, ela parece tentar ouvir o palavrório dos amigos, à maneira de uma espiã. Aos poucos, vai reagindo à escuta, demonstrando impaciência. A cena culmina numa forte e ruidosa chuva.



Fig 33 - Fim do jantar na Casa do Sol (frame de *Hilda Hilst pede contato*)

Outra sequência marcante é quando Luciana Domschke, incorporando Hilda ou Hillé (personagem de *A obscena Senhora D*) encontra-se dentro de um chiqueiro. Ela verte uma mistura pastosa que serve de alimento aos porcos e se acomoda entre eles, tentando alguma interação enquanto os animais comem vorazmente. Da voz *over* da atriz Martha Nowill, ouve-se um trecho do romance que questiona a materialidade de Deus, relacionando a divindade a porcos e seres humanos:

Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco? Escondido atrás, mas quantas vezes pensado, escondido atrás, todo espremido, humilde mas demolidor de vaidades, impossível ao homem se pensar espirro do divino tendo esse luxo atrás, discurseiras, senado, o colete lustroso dos políticos, o cravo na lapela, o cetim nas mulheres, o olhar envesgado, trejeitos, cabeleiras, mas o buraco ali, pensaste nisso?<sup>49</sup>

A cena, apesar de forte, não chega a adquirir um aspecto bizarro. A sequência funciona como um poema visual e vocal, que incorpora temas caros à escritora, como o erotismo ou a ideia de metamorfose corpo/natureza (é comum o anagrama corpo/porco em seus textos), presentes em sua obra,

uma literatura áspera, porém profundamente poética; rígida, entretanto atravessada de beleza. Uma beleza selvagem, obscura, brutalizada pelo sarcasmo e ironia. Ou seja, um retrato da escritora feito de palavras. A mistura fascinante entre o belo e o feio. A grosseria estúrdia da beleza que arrebatada aliada ao natural do grotesco quando este não é tão somente patético. (BEZERRA, 2015, p. 12)

Ao se deixar atravessar pelo viés incômodo da obra de Hilda Hilst e seguir uma via errática na abordagem de seu personagem, o filme de Gabriela Greeb permite uma experiência de sobressaltos positivos e surpresas artísticas. Em passagem muito citada, Sontag (1987, p. 20), afirma: “Talvez a maneira de se perceber quão viva é uma determinada forma de arte seja pela liberdade que ela concede de se errar, e não obstante continuar boa”. Esse caminho fora da normalidade é próprio da escrita (que pode ser filmica) de ensaio:

Ensaio é experimentar. O ensaio é mais tateante que certo, mais investigativo que conclusivo, mais reflexivo que determinante, mais sugestivo que assertivo, mais experimental que coercitivo. É um espaço para a dúvida curiosa que procura, sem saber bem como: sem se fiar nem em um eu subjetivo nem em uma disciplina objetiva. (DUARTE, 2016, s.p.)

*Hilda Hilst pede contato* passa do terreno do fabular para o documentário ao convocar pessoas a falar sobre a personagem tema. Porém, faz isso num trânsito fluido que não quebra sua construção experimental. Os amigos da escritora e os estudiosos de sua obra são entrevistados dentro de um grande automóvel em movimento, que, como

---

<sup>49</sup> Em 44:13 do filme.

bem observou Ignácio Araújo (2018, s.p.), parece atravessar dimensões. Essas entrevistas não assumem o papel clássico de “voz do especialista”: os depoentes não são identificados por letreiros no momento em que falam. Uma das entrevistadas conta que Hilda gostava do trânsito entre pessoas de diferentes origens, se interessava por histórias de vozes variadas. A aproximação que o filme faz do universo de Hilda Hilst não procura traduzir uma verdade única sobre a autora ou falar em nome dela, e sim falar *com* ela, em um jogo de constante diálogo que faz expandir o percurso do trabalho.

#### 1.2.4.

##### **Estou aqui**

A solidão da diretora em seu processo criativo era povoada pelo universo de elementos a conviver no corpo do filme (toda a obra de Hilda, os depoimentos de amigos e conhecedores de sua obra, os arquivos de voz). E a própria Hilda, por sua vez, também vivia uma solidão povoada, tanto real (da flora e da fauna de sua chácara, dos amigos que por lá passavam) quanto imaginária, que ela criava em sua literatura ou na tentativa de acessar a dimensão dos mortos através do experimento em ondas sonoras.

Há quem enxergue mais um estrato na busca de Hilda Hilst por contato com o mundo de lá: a metáfora pessoal da escritora em seu apelo por diálogo com o público leitor e com a crítica renomada. Mesmo morando um tanto isolada, a escritora costumava receber visitas de amigos, porém sentia-se frustrada e incompreendida pelo pouco alcance de sua literatura à época privilegiada pelo filme. Somente três anos antes de sua morte em 2004, Hilda vendeu os direitos de sua obra para uma editora de alcance popular que a tornou mais conhecida. No período da experiência com o gravador, ouvir as vozes de outra dimensão e ter sua própria voz ouvida são simbolicamente uma mesma súplica. Hilda, como todo artista, tinha necessidade de se comunicar, de fazer contato. Inconscientemente (ou não), ela vai atrás de outras vozes, já que a sua própria não recebia a escuta por ela desejada. Como afirma Sarah Wright a respeito da unicidade das vozes, “sua materialidade sonora é particular a cada pessoa, mas também são sempre relacionais, sempre ‘alcançando para trás’ o corpo que as produziu, mas

também alcançando para frente outro corpo. Elas são interiorizadas assim como exteriorizadas” (WRIGHT, 2012, p. 244).<sup>50</sup>

Questão premente do contemporâneo, a inserção na comunidade não deixa de permear também o filme. Interpretando a demanda de Hilda Hilst por contato com vozes de outro plano como um desejo de fazer sua própria escrita chegar ao leitor, pode-se dizer que a autora quer produzir relações, criar vínculos, no desejo de pertencimento a um comum. Mantendo sua veia poética complexa, a literatura de Hilda quer, no entanto, pertencer por diferença, já que

pensar a coletividade como um encontro de singularidades não significa recuperar qualquer tipo de ideia romântica de subjetividade homogênea. O sujeito singular tampouco deve ser visto como uma entidade apriorística que transcende a dinâmica sociocultural. A relação com a exterioridade e com a heterogeneidade de formações discursivas é fundamental para a compreensão do sujeito contemporâneo. (ANDRADE et al., 2018, p. 79)

No filme, alguns dos amigos de Hilda, depois de reunidos no mencionado jantar na Casa do Sol, leem trechos de sua obra em voz alta, enquanto caminham pelo jardim da casa. As vozes, que fazem as palavras da escritora ressoar, se sobrepõem, assim como as imagens de seus corpos em lentas fusões. Há uma polifonia que por vezes dificulta a compreensão sonora. É como se a autora, que demanda uma escuta aberta e atenta, tivesse sua voz enfim multiplicada. Aos poucos, vozes e corpos se dissipam, como rastros espectrais.

*Hilda Hilst pede contato*, de perfil experimental e subjetivo, vai se fazendo penetrar nas dobras. Valendo-se do mesmo paradigma indiciário (GINZBURG, 1989) observado no filme de Carlos Nader em seção anterior deste ensaio, persegue vestígios de sua personagem, trabalhando seus pormenores e criando aberturas para produzir não uma verdade absoluta, mas experiências de encontro e escuta. O filme trabalha numa chave ensaística de elementos, como em uma “lógica coral”:

---

<sup>50</sup> “Voices are unique, their sonorous materiality particular to one person, but they are also always already relational, always ‘reaching back’ to the body that produced them, but also reaching forward to another body. They are internalized as well as externalized”.

as formas corais, muitas delas propositadamente desfocadas, muitas envolvendo múltiplas formas de refiguração material (não adaptações) ou uma suspensão propositada da formalização, criam um problema para esforços de encaixe crítico imediatos e sem ajuizamento (pois a alocação das obras só prescinde de análise se as “gavetas” de armazenamento se mostrarem inalteráveis), para compreensões restritivas de literatura que parecem não ir além de oposições binárias sistêmicas como as que opõem ficção e testemunho, sequencialidade e fragmentação, construtivo e expressivo, e assim por diante. (SÜSSEKIND, 2013, s.p.)

O filme rejeita certezas e elege a suspensão como virtude, tecendo-se de fragmentos poéticos, mais *com* do que sobre a personagem de quem fala. Guiados pela voz de Hilda, seguimos o desafiador percurso da dúvida, em que a angústia e o incômodo pelo vazio de respostas do mundo de lá nos convidam a ver/ouvir a beleza do deserto povoado por vozes de nosso universo interior.

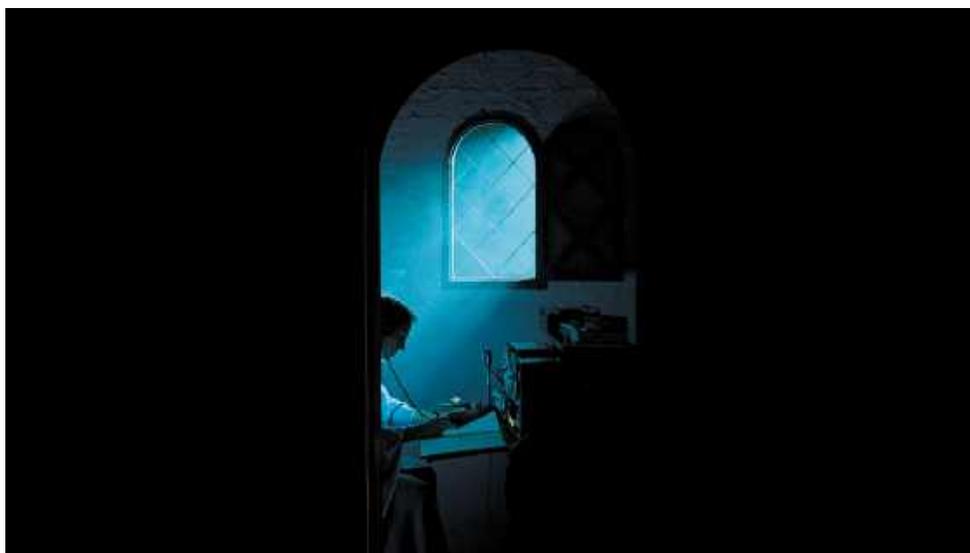


Figura 34 - *Hilda Hilst pede contato* (foto de divulgação)

## Toada 2

### Vozerio tátil

Tudo  
será difícil de dizer:  
a palavra real  
nunca é suave.

Tudo será duro:  
luz impiedosa  
excessiva vivência  
consciência demais do ser.

Tudo será  
capaz de ferir. Será  
agressivamente real.  
Tão real que nos despedaça.

Não há piedade nos signos  
e nem no amor: o ser  
é excessivamente lúcido  
e a palavra é densa e nos fere.

(Toda palavra é crueldade.)

- Orides Fontela

É possível pensar que a figura da mão que escreve sempre esteve presente no cinema de Jean-Luc Godard (1930-2022). O início de sua carreira foi influenciado pelo ensaio-manifesto de Alexandre Astruc, “Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-caneta”,<sup>51</sup> publicado na revista *L'Écran Français* em 1948.<sup>52</sup> O texto propunha pensar o cinema como uma linguagem complexa e amadurecida, e o conceito de câmera-caneta sugeria que o ato de filmar deveria adquirir a mesma fluidez da escrita manual. Pouco mais de um mês após a morte de Godard, um manuscrito do roteiro de seu filme *O desprezo* (1963) foi leiloado pela tradicional casa inglesa Christie's por

<sup>51</sup> “Naissance d'une Nouvelle Avant-Garde: la Caméra-stylo”.

<sup>52</sup> Astruc (apud Oricchio, 2010, s.p.) escreve: “Depois de ter sido sucessivamente uma atração de feira, um divertimento análogo ao teatro de boulevard, ou meio de preservar as imagens da época, ele (o cinema) se torna pouco a pouco uma linguagem. Uma linguagem, quer dizer, uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais abstrato que ele seja, ou traduzir suas obsessões exatamente como acontece hoje no ensaio e no romance. É por isso que chamo essa nova época do cinema a era da câmera-caneta.”

302 mil euros.<sup>53</sup> O documento, composto de 59 páginas escritas à caneta pelo cineasta, trazia outras páginas datilografadas com anotações feitas à (sua) mão.

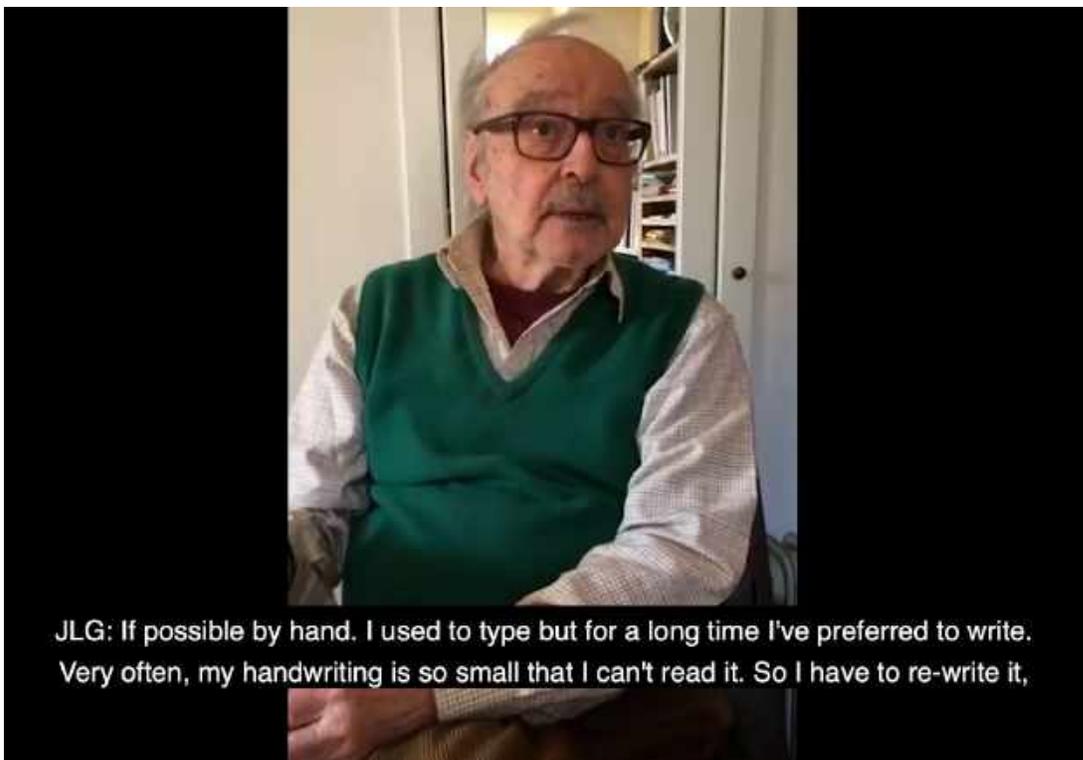


Figura 35 - Jean-Luc Godard em entrevista via Instagram em 2020

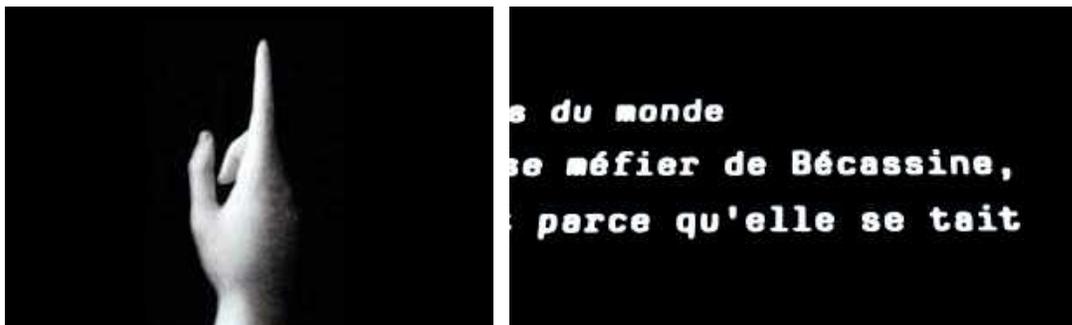
## 2.1.

### Mais imagens e gestos, menos palavras

Logo na introdução de *Imagem e palavra* (2018), seu último filme, o então já quase nonagenário Godard deixa clara a radicalização da ideia de experimentação e manipulação das imagens e sons no cinema, desde sempre presente em sua profícua obra, e que se apresentará elevada a uma alta potência ao longo dos 84 minutos de duração do longa-metragem. No plano de abertura, há um detalhe da tela *São João Batista* de Leonardo da Vinci, o recorte isolado da mão da santa figura retratada com o

<sup>53</sup> O documento havia pertencido à atriz Brigitte Bardot (protagonista do filme ao lado de Michel Piccoli), que o ofertou a um amigo, o artista e fotógrafo Ghislain "Jicky" Dussart.

dedo indicador apontado para cima. A imagem é apresentada em preto e branco, sem as cores da pintura original. Em seguida, um letreiro ampliado mostra os dizeres: “Os mestres do mundo deveriam desconfiar de Bécassine, porque ela é silenciosa”.<sup>54</sup>



Figuras 36 e 37 - Intervenção de Godard em *Imagem e palavra*

O enunciado refere-se à personagem-título desenhada por Joseph Pinchon, uma criada bretã geralmente retratada com a boca invisível. Considerada a primeira protagonista feminina das histórias em quadrinhos, de nome que em francês já costumou significar algo como “bobinha” ou “desajeitada”, a camponesa por vezes aparece retratada também com o dedo indicador levantado.



Figuras 38 e 39 - Bécassine e *São João Batista* de Da Vinci

---

<sup>54</sup> Em 00:27 do filme.

David Toop considera haver uma camada sonora sugerida nas representações pictóricas na História da Arte, assim como na literatura. Ao observar as primeiras pinturas holandesas de artistas do período moderno, percebeu que

muitos destes pintores representavam sons, ruídos, silêncios e momentos de escuta através de meios visuais. Em outras palavras, eles utilizavam um dos únicos meios de que dispunham para conseguir gravar eventos auditivos para que os séculos futuros os decodificassem. (TOOP, 2010, p. 13)<sup>55</sup>

As imagens a que Godard faz referência, que no filme aparecem de maneira recortada e manipulada em relação à forma original, são, como toda pintura e desenho, silenciosas. Contudo, podemos considerar que o gesto dos personagens por meio das mãos convocam o som, mais especificamente a voz. O dedo ereto de São João Batista, o primeiro mártir da Igreja católica, aponta para o reino dos céus e remete ao ato de pregar — o profeta usava sua voz para pregar a conversão e o arrependimento dos pecados através do batismo (daí o nome Batista, aquele que batiza). Fernão Pessoa Ramos interpreta que o dedo em riste da babá Bécassine “nos recomenda silêncio como estratégia de ignorância neste mundo que fala demais – e aparentemente nada quer dizer” (RAMOS, 2020, s.p.). Acredito que a figura com o dedo levantado sugere mesmo alguém que pede a palavra. Ela é uma personagem feminina, sem boca, que demanda por emitir sua voz, ter sua palavra validada.

Na continuação do preâmbulo do filme, há um plano de um par de mãos manipulando rolos de película em uma moviola enquanto se ouve a voz do próprio Godard. O plano seguinte mostra outro par de mãos, uma delas escrevendo a lápis em um papel e, no final da sequência, a voz segue com a citação do escritor e ambientalista suíço Denis de Rougemont: “Há os cinco dedos, os cinco sentidos, as cinco partes do mundo, sim, os cinco dedos da fada. Mas todos juntos, eles compõem a mão. E a verdadeira condição do homem é pensar com as mãos”.<sup>56</sup> A referência, assim como toda a enorme quantidade de citações de que o filme é composto, é informada somente

---

<sup>55</sup> “many of these painters were representing sounds, noise, silences and moments of listening through visual means. In other words, they were using one of the only means available to record auditory events for future centuries to decode”.

<sup>56</sup> Aos 00:39 do filme.

numa listagem de créditos finais. Em seguida vem um trecho que mostra a escultura *A mão*, de Giacometti, em composição com um letreiro onde se lê: “L’image”. É possível identificar este último fragmento como pertencente a *Histórias(s) do Cinema* (1988-1998), série antológica de Godard, considerada a síntese de seu pensamento cinematográfico. Dividida em quatro partes, cada uma composta de dois episódios, totalizando 264 minutos, a série configura um ensaio pessoal e grandioso sobre o cinema. A imersão que Godard propôs aos espectadores com a compilação, segundo Philippe Dubois, “não é apenas algo que ele faz, pois se tornou aquilo mesmo que ele é: um corpo de imagens. Um ser-imagem de todas as coisas” (DUBOIS, 2004, p. 312).



Figuras 40 e 41 - O trabalho manual da moviola / a escrita de Godard sobre *A mão* de Giacometti  
(frames de *Imagem e palavra*)

Logo após sua *première* na seleção oficial do prestigiado Festival de Cannes de 2018 (em que Godard recebeu um troféu Palma de Ouro especial pelo conjunto da obra), *Imagem e palavra* foi considerado pelos críticos como sendo da mesma família de *Histórias(s) do Cinema*. Tal correspondência se dá possivelmente pelo uso criativo e intensivo de citações, nem sempre reconhecíveis. Retomemos a proposição que abre o filme aqui analisado: a sequência de mãos ligadas à reflexão. Jean Starobinski associa a ideia pensar com as mãos, sugerida por Rougemont, e citada por Godard, à prática da escrita de ensaios inaugurada por Montaigne no início da época moderna:

uma ponderação a mãos nuas, uma moldagem, um manejo. “Pensar com as mãos”, nisto se aplicava Montaigne, ele cujas mãos estavam sempre em movimento, mesmo que tenha se declarado inapto para qualquer trabalho manual; é preciso saber ao mesmo tempo *meditar* e *manejar* a vida. (...) Montaigne faz o ensaio do *mundo*, com suas mãos, com seus sentidos. Mas o mundo lhe resiste, e essa resistência ele deve

inapelavelmente percebê-la em seu *corpo*, no ato da “apreensão”. (STAROBINSKI, 2011, p. 18)

## 2.2.

### Intervenção corporal

Godard aplica no filme um pensamento atento às materialidades. Assim como ele parece manejar as imagens e os sons, desmontando blocos existentes para moldar novas cenas, o elemento da voz, que carrega um traço do corpo do cineasta e das fontes dos arquivos sonoros, também toca os ouvidos e participa do jogo de engajamento corporal. Pensar com as mãos pode ser também pensar com os ouvidos e a garganta, usar a voz. O pensamento que Godard experimenta tem algo de performático com o corpo, fora da ordem conceitual. Tal envolvimento corporal também estaria presente, segundo Meschonic, na experiência da leitura, quando, mesmo sem o contato com a matéria fônica, haveria oralidade. Essa oralidade do texto escrito se configuraria como um movimento de voz na linguagem, em que a ordenação do discurso regido pelo ritmo dá corpo e subjetividade ao texto. Ao invés da dualidade entre o oral e o escrito, o autor sugere que uma tripla divisão entre escrita, fala e oralidade permitiria “reconhecer o oral como um primado do ritmo e da prosódia, com sua semântica própria, organização subjetiva e cultural de um discurso, que pode se realizar tanto no escrito como no falado” (MESCHONIC, 2006, p. 8).

Bruna Beber (2021), ao se referir ao pensamento de Paul Zumthor, lembra que a vocalidade, etapa anterior à oralidade, é o que fica de certas produções literárias, aquilo que constitui o corpo vivo e emana para ressoar no espaço e também em outros corpos animados. Segundo Zumthor, em sua investigação da relação entre o texto literário e a performance como expressão da corporeidade, a retórica da Antiguidade

ensinava, à sua maneira, que para ir ao sentido de um discurso, sentido cuja intenção suponho naquele que me fala, era preciso atravessar as palavras; mas que as palavras resistem, elas têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal: seja aquela da voz percebida, pronunciada e ouvida ou de uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada. E nesse sentido que se diz, de maneira paradoxal, que se

pensa sempre com o corpo: o discurso que alguém me faz sobre o mundo (qualquer que seja o aspecto do mundo de que ele me fala) constitui para mim um *corpo-a-corpo* com o mundo. O mundo me toca, eu sou tocado por ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos. (ZUMTHOR, 2007, pp.76-77)

O pensamento tátil — conceito que Bailly (2017, p. 16) relaciona à ideia condutora do ensaio literário – move o radical ensaio filmico de Godard que é *Imagem e palavra*. O corpo do cineasta participa ativamente, manipulando sem cerimônia os sons e as imagens em vertiginosas citações, empregando sua voz na condução da frenética travessia. Mas sua voz não aparece de maneira fluente e clara, como costuma ser a voz do narrador-autor do filme ensaio, e sim misturada a um amontoado de outras vozes, um enorme vozerio. Já na concepção de Fernão Pessoa Ramos (2020, s.p.), “[p]ensar com as mãos, no modo que o filme se propõe explicitamente, não significa abandonar o pensamento pela expressão corporal, mas pensar na imagem e pela imagem”. A questão que se insinua aqui é então: como o interesse por pensar na imagem e pela imagem se imbrica com um *pensar na voz e pela voz*? Em uma *live* no Instagram em abril de 2020, Godard diz algo que pode nos dar algum caminho fértil de reflexão aqui: “o que está errado é o alfabeto. Há letras demais. Deveríamos eliminar um tanto e passar para outra coisa, como os pintores” (GODARD, 2020, s.p.). A letra excessiva aqui não é, naturalmente, a letra poética, capaz de, mesmo em silêncio, como vimos com Meschonic e Zumthor, imbricar o corpo no ritmo e na prosódia; não é tampouco, para Godard, uma fôrma absoluta e inevitável para a voz percebida ou inaudível cuja articulação, exteriorizada ou interiorizada, faz do pensar um corpo-a-corpo com o mundo. As letras do alfabeto são aqui o índice de uma forma de vida sufocada pela hipertrofia do conhecimento — de um tipo “imperial” de conhecimento, caracterizado entre outras coisas por dificultar a escuta. E dificulta a visão na mesma medida: “não é o animal que é cego, mas o homem, cego pela consciência, incapaz de olhar o mundo”, ouviremos em *Adeus à linguagem* (seu filme imediatamente anterior). Diante da incapacidade de ver e de ouvir, Godard parece colocar a voz também como matéria plástica em *Imagem e palavra*, musical talvez, e menos refém da letra articulada. É uma voz-vozerio *tátil*: tanto no sentido de *tatear* quanto no de *tocar*. As forças que tateiam e tocam, tipicamente suprimidas quando a voz é pensada e vivida

como mero invólucro para sentidos objetivos e desencarnados, são por Godard aqui convocadas.

As diferentes vozes exploradas em citação no filme acentuam a força de sua materialidade sonora. Para Compagnon, o ato da citação é resultado de uma força pelo deslocamento, um fenômeno que por si é mais importante que o sentido que a citação possa gerar.

Trabalho a citação como uma matéria que existe dentro de mim; e, ocupando-me, ela me trabalha; não que eu esteja cheio de citações ou seja atormentado por elas, mas elas me perturbam e me provocam, deslocam uma força, pelo menos a do meu punho, colocam em jogo uma energia — são as definições do trabalho em física ou do trabalho físico. (...) Os ingleses chamam alguns textos de *working papers*; a expressão, infelizmente, não tem equivalente em francês, pois ela evidencia a cumplicidade do transitivo e do intransitivo no trabalho - seria melhor dizer ‘na ação de trabalhar’: O *working paper* é o trabalho em processo. (COMPAGNON, 1996, p. 45)

### 2.3.

#### Tocar o cinema

A atuação de Godard na história do cinema sempre foi atravessada pela inventividade. De cinéfilo, foi a crítico da revista *Cahiers du Cinéma* na década de 50, e tornou-se o expoente mais longevo da celebrada *Nouvelle Vague*. Funda o coletivo documentarista Dziga Vertov, de viés maoísta, no fim da década de 60, e retoma o experimentalismo formal nos anos 80 e 90. A série *História(s) do cinema* permanece como seu mais ambicioso projeto, um ensaio épico e pessoal sobre a arte cinematográfica. No século XXI, seguiu na experimentação das possibilidades da linguagem em títulos como *Elogio ao amor* (2001), *Nossa música* (2004), *Filme socialismo* (2010) e *Adeus à linguagem* (2014).

*Imagem e palavra* radicaliza o formato de citação em fragmentos de *História(s) do cinema*, atualizando o trabalho de colagem de materiais e os temas. O título original em francês é *Le livre d’image* — sendo *Image et parole* seu subtítulo. Ao ser questionado em entrevista sobre por que optou por “image” no singular, alterando a expressão francesa mais comum, “livre d’images”, que em português traduz-se por

“livro ilustrado”, Godard responde: “É a imagem que faz o livro. A potência do texto é dominada pela imagem. É matéria de imagem, como na pintura” (GODARD, 2019, s.p.). Seu álbum de imagens é dividido em cinco capítulos (acrescidos de um segmento final), que partem, segundo o cineasta, da ideia dos cinco dedos da mão:

o primeiro dedo é *remakes*, cópias; o segundo dedo é guerra, e depois encontrei este texto antigo em francês, *Soirées de Saint-Petersbourg* (Joseph de Maistre, 1821); e então o terceiro foi um verso de Rilke (“aquelas flores entre os trilhos, no vento confuso das viagens”); o quarto dedo estava — bem, os dedos vieram quase ao mesmo tempo — era o livro de Montesquieu, *O Espírito das Leis* (1748); e a quinta foi *La région centrale*, que é de um americano, Michael Snow, que encurtei: não vemos mais tudo isso [Ele faz um gesto imitando uma panorâmica circular]. E então eu tive a ideia de que a região central era o amor entre um homem e uma mulher, que é tirado de *Terra*, de Dovzhenko. (GODARD, 2018, s.p.)

A região central é então a mão de onde saem os dedos e é também o amor. Na cartografia desenhada por Godard, há uma força não romântica, não limitada a este ou àquele casal, uma força em certo sentido impessoal e até mesmo violenta, capaz de dar a ver as imagens e escutar sons nos interstícios.

O capítulo extra, não citado no trecho da entrevista acima, chama-se “Feliz Arábia”. Na sequência da mesma entrevista, ele faz alusão à voz que o guiou nesta partição do filme: “o mundo árabe, sem conhecê-lo muito bem, sempre falou muito comigo desde minha infância” (GODARD, 2018, s.p.). Com suas mãos, o realizador constrói uma miscelânea audiovisual a partir de pedaços de filmes diversos da história do cinema (alguns de sua autoria), imagens amadoras de câmeras de segurança e de telefones celulares, e ainda fotografias, pinturas e textos, percorrendo um labirinto vertiginoso de temas. “Citare, em latim, é pôr em movimento, fazer passar do repouso à ação” (COMPAGNON, 1996, p. 60), e é no dinamismo das citações que cinema, política, guerras e religiões aparecem em forma de sequências disruptivas, com saturações e contrastes na imagem (algumas quase no estado de abstração), superposições e supressões de elementos em operações de montagem que lançam o espectador numa experiência arrebatadora.

## 2.4.

### Rastros e restos

As opções estéticas e os procedimentos de montagem adotados proporcionam uma experiência de suspensão dos sentidos. Entramos em contato com uma linguagem que, livre de um *télos* – notadamente por representar divisões supostamente inexoráveis do mundo – funde-se com a própria experiência de vida. “A língua jamais será a linguagem”,<sup>57</sup> nos diz a voz cansada de Godard ao fim do filme. O realizador ilustra seu filme-livro com uma cascata de imagens no intuito de libertar a linguagem do peso sufocante das palavras. Vale lembrar que “parole” (que originalmente compõe o subtítulo *Image et parole*) também é usada para designar o ato de falar, e Godard fala bastante ao longo do filme. Entretanto, a voz que ouvimos não é clara e impositiva como a do sistema de comunicação humano – a *língua* da hipertrofia da consciência e do conhecimento, a língua que, como uma espécie de câimbra, rarefaz as possibilidades da linguagem e das formas de vida. Rarefaz, mas não elimina: a língua jamais será a linguagem.

A voz deste Godard não se posiciona de maneira hierarquizada na figura do realizador ensaístico, mas serpenteando por uma polifonia de vozes, ruídos e músicas de tantas citações no ato de pensar e manusear o filme, no filme. A expressão “escavar o espaço sonoro” foi dita pelo cineasta em conferência de imprensa no Festival de Cinema de Veneza, por ocasião do lançamento de *Carmen de Godard* (1983). A manipulação do som é fulcral em *Imagem e palavra*, e por isso o diretor pretendia que fosse exibido em pequenas salas que permitissem tecnicamente uma experiência de profundidade sonora, com a distribuição de caixas de som que fizessem a oscilação correta pelo ambiente. O mesmo cuidado já era notado em *Adeus à linguagem* (2014), sobre cuja característica da pós-produção de som Juliano Gomes observou haver uma “traição sonora” em curso. “À medida em que vemos o filme numa sala “melhor”, “pior” o som fica. Aumentam as diferenças, as variações. Quanto menos comprimidos forem os falantes, mais ampla é a diferença, seus efeitos e defeitos” (GOMES, 2015,

---

<sup>57</sup> Em 01:19:56 do filme.

s.p.). Pelo caminho do defeito sonoro, Godard procura tornar falha também a excepcionalidade da voz humana (o que inclui sua própria voz), talvez sinalizando de modo oblíquo possibilidades de vida em que, para usar uma imagem de Anne Carson (1997), os “fatos do mundo” se misturam de maneira mais democrática e não personalizada.

Os elementos visuais e sonoros usados na tapeçaria artística e política godardiana participam desse modo democrático de exercitar a linguagem em forma de citações que modificam a singularidade mesma das fontes originais, na medida em que estas são extremamente manipuladas. O jogo de que Godard nos convida a participar corrobora que há uma energia da citação que independe do sentido, “pois se a citação abre um potencial sem dúvida semântico, ou linguageiro, ela abre, antes, um potencial: ela é manobra da linguagem pela linguagem, une o gesto à palavra e, como gesto, ultrapassa o sentido” (COMPAGNON, 1996, p. 59). Ao ensaio que aqui se escreve, não interessa tanto identificar e esmiuçar o sentido das incontáveis referências trazidas no filme, pois “[b]uscar imediatamente o sentido da citação (ou de qualquer outra coisa) é seguir um movimento que Nietzsche qualificava de ‘reativo’ porque desconhece a ação, julga-a segundo sua função e não como fenômeno” (Ibidem, p. 47). O desejo é observar esta rica operação de citação na forma ensaística do filme como um todo. Por vezes, no ato de descrever alguma passagem, cedo à tentação de levantar e nomear alguns títulos que reconheço nesta vasta reunião de fragmentos de signos do cinema mundial, que “[s]urgem enunciadas numa constelação de nuvens que se esboçam em picos e logo se desfazem. Os picos, no entanto, estão lá e às vezes se elevam como grandes Himalaias, para quem quiser ver” (RAMOS, 2019, s.p.).

Reconhecendo alguns picos que tocam as nuvens e por onde soam trovões, vou no intento de abrir a escuta interna para reflexões que a obra acaba por disparar, para outras vozes de teóricos e artistas que subjetivamente me são despertadas. No desvio da tarefa frustrante de traduzir a experiência que o filme proporciona numa habitual descrição de cenas, a tentativa aqui será, pois, buscar apontar alguns procedimentos que o filme realiza e associar alguns pensamentos e manifestações artísticas exteriores ao filme a sensações que essa obra gera, numa reunião particular de ideias. *Imagem e palavra* promove um encontro de imagens e sons de fontes e tempos distintos para uma

dança de embates, porém na tela não há mesmo uma ordem de importância entre as partes. Pesquisadores e cinéfilos aplicados podem reconhecer muitos dos títulos que aparecem embaralhados, como *A General* (1926), de Buster Keaton, *Alemanha ano zero* (1948), de Roberto Rossellini, *Elefante* (2003), de Gus Van Sant, *A estrada da vida* (1954), de Federico Fellini, ou *Gente da Sicília* (1999), de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, para citar uma ínfima porção do repertório apresentado. Porém, as aparições são como rastros, já que praticamente nenhuma imagem e nenhum som são apresentados em seu estado original, mas alterados na forma ou no contexto. “O cinema é um meio que é assombrado pelo que ainda está por chegar, perturbando as distinções entre visível e invisível, vida e morte, e passado, presente e futuro” (WRIGHT, 2017, p. 249)<sup>58</sup>, e a feição de rastro e resto é uma característica também da voz, como o “excedente originário” que vimos com Cavarero (2011). O percurso deste ensaio portanto não pretende ser, como já se pode notar, linear e objetivo, já que seguiremos a voz de um velho Godard, uma voz que falha, que oscila, desaparece e reaparece em saltos e lampejos.

## 2.5.

### O inesperável

As sensações de confusão e arrebatamento que o filme causa remetem-me à descoberta das inscrições rupestres pré-históricas nas cavernas francesas de Lascaux (em 1940) e Chauvet (em 1994, consideradas mais antigas em quinze mil anos que as primeiras). Tal revelação fez emergir no século XX discursos fortes acerca de um marco inicial do que conhecemos como arte. O desvelamento das pinturas de figuras do cotidiano de nossos ancestrais, em sua maioria de grandes animais de caça, segue a instigar teóricos e artistas. George Bataille escreveu, sob o impacto da visita que fez à gruta de Lascaux em 1955:

---

<sup>58</sup> “Cinema is a medium which is haunted by that which is yet to arrive, troubling the distinctions between visible and invisible, life and death, and past, present, and future”.

O que sabemos dos homens que de si deixaram apenas estas sombras inapreensíveis, isoladas de qualquer pano de fundo? Quase nada. Apenas que estas sombras são belas, tão belas aos olhos como as mais belas pinturas dos nossos museus. Mas das pinturas dos nossos museus sabemos a data, o nome do autor, o tema, o destino. (...) As pinturas que temos à nossa frente são miraculosas, transmitem-nos uma forte e íntima emoção. Mas são por isto tanto mais ininteligíveis. (...) E esta beleza incomparável e a simpatia que ela desperta deixam-nos, por causa disto, penosamente em suspenso. (BATAILLE, 2015, pp. 18-19)

Na construção cacofônica de *Imagem e palavra*, ao não informar as fontes de suas citações audiovisuais no momento em que as mesmas surgem, Godard parece nos deixar em um estado de êxtase e alerta semelhante ao provocado pelas pinturas dos homens de Lascaux e Chauvet. Se “o que parece digno de ser amado é sempre o que nos transtorna, o inesperado, o inesperável” (BATAILLE, 2015, p. 21), a ausência de dados informativos sobre aquilo que nos é apresentado aos olhos e ouvidos, da mesma maneira que nos desorienta, nos lança na experiência libertadora da surpresa pelo que é da ordem do indizível (para além do dito) ou insonhável (para além do sonhado). Voltaremos a essa imagem da caverna mais adiante.

O interesse de Godard pela sensação de um *pré* — um tempo anterior ao sistema normativo da língua, uma linguagem para além da língua — é paradoxalmente colocado em prática na exploração de recursos tecnológicos contemporâneos, como o uso de material audiovisual captado por câmeras de *smartphones*. Este aspecto está presente desde *Adeus à linguagem*, filme em que o cineasta explora ainda o uso do 3D na gravação e posterior exibição. Como nos aprendizados básicos de uma criança (comparação feita por Godard), a experiência do 3D seria uma técnica que, por pouco explorada, “estaria ainda relativamente invulnerável a esses gestos reguladores, e favorável, portanto, à experimentação e à invenção” (MARTINS, 2019, p. 177). Em *Imagem e palavra*, a busca por uma imersão fílmica que transmitisse a sensação de uma vivência anterior à linguagem se dá na manipulação dos próprios meios da linguagem midiática da qual o cinema faz parte.

Godard demonstra querer explorar os limites do filme enquanto mídia, escrutinando-o de trás para frente para aproximá-lo a outras linguagens. Ali, ele encontra a escrita e o desenho, a literatura e o som. Suas buscas artísticas também permitem enxergar outras disciplinas tais como a linguística, a política, a filosofia, a história, a matemática. Circunscrever historicamente as mídias não significa esgotar suas possibilidades.

Trata-se, pelo contrário, de buscar em algumas de suas discontinuidades e potencialidades ainda não exploradas. (MARTINS; BERTOL; CARDOSO FILHO, 2020, p. 6)

A presença/ausência de Godard na entrevista coletiva do Festival de Cannes de 2018 causou *frisson* entre os jornalistas: o cineasta, como já era esperado, não compareceu pessoalmente ao evento, mas participou da sabatina via câmera de telefone celular. Durante mais de 40 minutos, conversou por FaceTime de um iPhone suspenso pela mão do diretor Fabrice Aragno, que era também assistente de Godard. O fundo da mesa onde deveria estar a equipe do filme exibia uma versão ampliada do cartaz da mostra, que naquele ano comemorava o cinquentenário de maio de 1968. O evento também prestou homenagem a Godard com uma cena emblemática de *O demônio das onze horas* (*Pierrot le fou*, 1965) estampada no cartaz.

O diretor reconhece os limites da linguagem e agora não é mais tão somente um cineasta: torna-se artista performático. A entrevista coletiva de Godard pelo celular apresenta-se como um ato performativo que, inserido nas redes discursivas contemporâneas, reconfigura em seu próprio gesto artístico as relações entre as diferentes mídias e linguagens. (Ibidem, pp. 15-16)



Figuras 42 e 43 - Presença ausente de Godard no Festival de Cannes de 2018

De volta à travessia por *Imagem e palavra*: outro jogo de que Godard lança mão no filme é a escolha por inserir legendas do que é dito somente em alguns pontos do longa-metragem. O diretor se diz declaradamente contra a legendagem nos filmes.

Porque você não tem tempo para olhar a imagem se ela for interessante. Portanto,

todo filme é legendado porque as imagens não são interessantes. E é preciso seguir uma história. É sempre uma história sobre um homem que conhece uma mulher e depois há problemas, etc. Então, você precisa de legendas. E então, você lê o texto, mas se o texto e a imagem são interessantes ao mesmo tempo, isso é desinteressante. (GODARD, 2018, s.p.)

Com falas provenientes de idiomas diversos, o espectador pode ora sentir um desconforto ou se deixar levar pela ideia de que “[a] massa rumorosa de uma língua desconhecida constitui uma proteção deliciosa, envolve o estrangeiro (desde que o país não lhe seja hostil) numa película sonora que bloqueia, a seus ouvidos, todas as alienações da língua materna” (BARTHES, 2007, p. 17).

Os sons utilizados no filme, em especial as vozes, pertencentes originalmente a outras obras, ganham o caráter acusmático na nova disposição feita por Godard em sua montagem inventiva, já que nem sempre, ou quase nunca, a voz que ouvimos no filme é emitida pela figura que a imagem revela naquele momento. A força ameaçadora do personagem do *acousmètre* reside, como se disse, na sua invisibilidade corporal, uma presença ainda não vista que potencializa o efeito da voz. Além da onipresença ou ubiquidade, onisciência e onipotência são demais poderes que vimos atribuídos ao *acousmètre*. A figura desse ser acusmático, o mestre que fala atrás de uma cortina é vista, por exemplo, em *O mágico de Oz* (1939), de Victor Fleming, com o personagem que opera uma poderosa máquina. Ao se descortinar a voz e revelar sua fonte (*desacusmatização*, segundo Chion), a voz tem seu poder instantaneamente diminuído. Um *frame* estilizado de *O mágico de Oz* é inserido por alguns momentos em *Imagem e palavra*. No filme de Godard, sua voz permanece *atrás da cortina*, em posição privilegiada de arregimentar a aparentemente desordenada reunião de peças audiovisuais. Se imaginarmos a hipótese de alguém ver o filme sem ter conhecimento prévio algum, tal voz acusmática seria o índice de um ser humano desconhecido. Evidentemente, é muito mais provável que os espectadores de *Imagem e palavra* identifiquem logo a voz do autor. A voz de Godard, ao se apresentar de forma não hierárquica em meio a uma polifonia, se distancia da figura impalpável da “voz de Deus” clássica da narração documental, e o efeito do *acousmètre* se mantém. O fator de desequilíbrio inerente ao ser acusmático, aqui representado por Godard, se

intensifica na medida em que sua imagem correspondente nunca aparece. Sua voz intermitente perambula nos interstícios da montagem sem jamais se acomodar na imagem, e o que nos resta é a atenção à materialidade desta voz singular e serpenteante em meio ao vozerio do filme.



Figura 44 - Fragmento de *O mágico de Oz* (frame de *Imagem e palavra*)

Não há mesmo plena ordem de importância entre as vozes do filme e, em muitas passagens, entre as vozes em relação aos outros elementos sonoros, como música e ruídos. O som que antecede o capítulo “Remakes”, por exemplo, é o cocoricar de um galo sobre a imagem de Laurence Olivier trajado do personagem que dá título a seu *Hamlet* (1948), estocando uma espada em seu rival. O som original do filme citado é ocultado nesta passagem.

Também não há uma relação de soberania da imagem em relação ao som e à palavra: há vários momentos pontuados por *blacks*; por vezes o som permanece, por outras o silêncio predomina. A determinada altura, é mostrado um plano geral de uma grande cavalaria com muita fumaça em primeiro plano. Nossos ouvidos esperam pelo som correspondente de artefatos explosivos, mas a opção de Godard é pelo silêncio. Já num outro trecho, o diálogo de vozes de dois personagens de *Gente da Sicília* é abruptamente interrompido, e a imagem silenciosa segue por mais alguns segundos. Uma cena de *A estrada da vida* mostra Giulietta Masina e Anthony Quinn. A cena felliniana<sup>59</sup> é claramente alterada em sua velocidade, que fica bastante ralentada.

<sup>59</sup> A respeito do trabalho com as vozes nos filmes de Fellini, Chion aponta: “quando nos deparamos com o caso extremo de Fellini em que todas as vozes (pós-sincronizadas, recordemos) flutuam mais ou menos

Giulietta tem a boca aberta e a expressão excitada, que sugere a emissão de uma voz forte, um grito — mas, depois de um curto rufar de tambores que vem de um plano anterior e desemboca na cena, não há mais som algum nesta passagem. O jogo de surpresas que Godard propõe desordena as convenções do “ser humano sincrônico” (CHION, 2004) do cinema: não há voz onde protocolarmente deveria haver, e há voz onde não se espera — a voz de Godard e outras não identificáveis, um vozerio que vagueia ao longo do filme. Tais procedimentos dão conta de um efeito quase tátil da voz para a qual demanda-se uma escuta ativa.

Mesmo para o espectador fluente na língua francesa, em muitos momentos a voz de Godard, que já carrega um intrínseco tom grave, é alterada por distorções e sobreposições em *loop*. A voz, quando sem tradução, acaba por ganhar um lugar de objeto sonoro, para além do papel coadjuvante de roupagem das palavras. Isso pode ser notado em diferentes pontos do filme, não só com a voz de Godard — como no uso dos tradicionais gritos de guerra das constantes manifestações francesas (“Grève général! Tous ensembles, tous ensembles!”) que, em repetição insistente, configuram um mantra sonoro. Ou ainda no segmento final, “Feliz Arábia”, em que uma voz masculina narra trechos do livro *Une ambition dans le désert*, de Albert Cossery. A enunciação aos poucos se duplica em coro dissonante, o que faz com que a atenção se desvie da história de uma personagem de nome Samantar para a materialidade das vozes sobrepostas. A certa altura da narração, a voz mais jovem é substituída pela voz quase sussurrante de Godard, o que intensifica a experiência auditiva. Como aponta Rey Chow, no cinema falado

[a] voz é, por um lado, sempre um efeito sonoro, cuja materialidade está inevitavelmente enredada com os aspectos técnicos do filme como meio; por outro lado, a voz é inerentemente imaginária, carregando sempre um excesso de significado que desafia o seu confinamento ao aparelho cinematográfico. (CHOW, 2017, p. 18)<sup>60</sup>

---

em torno dos corpos, atingimos um nível em que estas vozes, embora continuemos a relacioná-las com os corpos que as assumem, começam a adquirir uma espécie de autonomia, numa expansão barroca e descentralizada.” (CHION, 2004, p. 135)

<sup>60</sup> “The voice is, on the one hand, always a sound effect, the materiality of which is inevitably entangled with the technicalities of film as a medium; on the other hand, the voice is inherently imaginary, always carrying a surplus of significance that defies its confinement to the cinematic apparatus.”

Isto porque, como vimos, a voz tem um aspecto corpóreo, sonoramente material, e ao mesmo tempo dissipante. É um índice de cada corpo singular que se esvai no momento em que é emitida. Uma marca que se descola, um gesto que busca “acentuar as faltas para fazer dançar as palavras, dar-lhes consistência de corpos em movimento” (DIDI-HUBERMAN, 2005 apud ERBER, 2012, p. 236).

No filme de Godard, a voz e outros elementos sonoros são abruptamente suprimidos enquanto se tenta assimilar determinadas passagens, o que contribui para uma sensação de perturbação dos sentidos. Tomemos uma dessas passagens: na primeira parte do filme, há uma cena de *Johnny Guitar* (1954), *western* dirigido por Nicholas Ray. A imagem, carregada de saturação e contraste em relação à obra original, realça o azul dos olhos de Joan Crawford. A cena mostra um diálogo entre Crawford e Sterling Hayden, em que o personagem masculino pede juras de amor, ainda que mentirosas, à mulher. A imagem é subitamente cortada, enquanto o som continua com algumas falas. A imagem retorna, o diálogo segue por alguns segundos e a cena toda é interrompida drasticamente enquanto a atriz está pronunciando uma das mentiras. A tela preta que segue é acompanhada do som de um filme do próprio Godard, *O pequeno soldado* (1963), em que o personagem de Michel Subor também demanda, a alguém que ainda não vemos, falsas palavras de amor. A imagem que surge em seguida revela Anna Karina em cena com Subor no filme, mas o som não está em sincronia com a imagem.

A opção pela montagem fragmentada acentua o aspecto de excesso de vestígios. Ressignificadas em conjunto, as imagens e os sons arregimentados em *Imagem e palavra* parecem emergir através da tela. O vozerio e os demais sons humanos e não humanos aparentam flutuar no espaço filmico criado por Godard, coexistindo em trajetórias múltiplas e fluidas sem hierarquia temporal e espacial, como se rompendo a moldura da tela — talvez como John Berger tenha enxergado nos traços nos calcários de Chauvet:

Seu espaço não tem absolutamente nada em comum com o de um palco. Quando entendidos pretendem poder ver ali “os começos da perspectiva”, caem numa funda armadilha anacrônica. (...) A “perspectiva” nômade é sobre coexistência, não distância. No fundo da caverna, o que significava no fundo da terra, havia de tudo: vento, água,

fogo, lugares distantes, os mortos, trovão, dor, trilhas, animais, luz, o não nascido... Estava tudo ali na rocha para ser convocado. As famosas impressões de mãos em tamanho natural (se as olhamos dizemos que são nossas) – essas mãos estão lá, impressas em ocre, para tocar e marcar o estar-presente de todas as coisas e a fronteira última do espaço que essa presença habita. (BERGER, 2004, p. 39)

Logo após sua descoberta em 1994, a caverna de Chauvet foi fechada ao público para que se preservassem suas pinturas. O cineasta Werner Herzog obteve permissão para entrar com uma equipe mínima e realizar o filme *A caverna dos sonhos esquecidos* (2010). A partir de registros em 3D das inscrições e poucas entrevistas com cientistas, Herzog chama a atenção para um traço comum nas repetidas mãos gravadas nas paredes de pedra: uma imperfeição no dedo mindinho. A assinatura recorrente indicaria que um mesmo artista de dedo torto teria se ocupado dos desenhos entre os homens da comunidade.



Figura 45 - “Assinatura do artista” na caverna de Chauvet

Podemos pensar numa analogia entre a caverna habitada pelos homens pré-históricos e o ambiente de onde nasce a voz humana. A produção da voz envolve uma complexa rede de órgãos e musculaturas: os aparelhos respiratório (pulmões, costelas e musculatura intercostal, diafragma, traqueia, canal da faringe, fossas nasais), fonatório (laringe – com suas glote, epiglote e pregas vocais) e articulatório (faringe, língua, lábios, dentes, palato, úvula, seios paranasais). Nossas vozes vêm de uma caverna corporal repleta de reentrâncias, de um lugar protegido do interior do corpo humano. Das paredes das cavernas, nossos ancestrais projetavam seus sonhos e seu imaginário, imbuídos de pensamento ficcional necessário à vida humana. Das paredes

da nossa caverna-garganta, projetamos nossas vozes e nossas individualidades que se relacionam coletivamente. A voz cavernosa de Godard e tantas outras vozes em bando se encontram e são projetadas no seu filme livro, embaralhando convenções e perspectivas, causando arrebatamento similar ao do desvelamento das pinturas das cavernas primevas.

## 2.6.

### Imaginação e montagem

Em determinado ponto do filme, Godard diz: “Quando um século se dissolve lentamente no século seguinte, algumas pessoas transformam meios de sobrevivência em novos meios. É o que finalmente chamamos de arte. A única coisa que sobrevive de uma época é a forma de arte que ela cria”.<sup>61</sup> Por falar em sobrevivência, o resultado da manipulação arqueológica dos arquivos em *Imagem e palavra* evidencia o caráter que Georges Didi-Huberman atribui a certas imagens:

Frequentemente, nos encontramos portanto diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis. Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome *imaginação e montagem*. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 212)

O processo de imaginação e montagem godardiano em *Imagem e palavra* faz uma releitura da memória intrínseca aos arquivos, adicionando múltiplas camadas ao índice original das imagens. Cezar Migliorin e Elianne Ivo Barroso, ao comparar a montagem cinematográfica a uma pedagogia, enquanto mediadora de uma construção de sentido das imagens do mundo, lembram que, ainda para Didi-Huberman, em Godard “a montagem é um método de investigação e produção de conhecimento. (...) é a montagem que introduzirá hesitações, aproximações dialéticas ou paralogismos que

---

<sup>61</sup> Em 22:28 do filme.

devolverão seu cinema à busca e à investigação” (MIGLIORIN, BARROSO, 2016, p. 21).

No filme, há uma rápida citação de “Montage interdit” (Montagem proibida), célebre texto de André Bazin publicado na *Cahiers du Cinéma* em 1956, que Godard coloca na forma de um letreiro sobre uma imagem de desenho animado. Bazin defendia uma construção realista na montagem, que evitasse muitos cortes e optasse por planos-sequências que respeitassem a unidade espacial dos acontecimentos. Godard, por sua vez, escreveu “Montage, mon beau souci” (Montagem, minha bela preocupação), no mesmo dossiê da *Cahiers*, onde defendia a vitalidade da montagem cinematográfica contra uma falsa invisibilidade do procedimento. Desde sempre, é na montagem que Godard desenvolve plenamente o exercício de liberdade criativa, ao apostar na força do fragmento e, mais intensamente desde *História(s) do Cinema*, na força poética do trabalho com arquivos.



Figura 46 - O espectro de Bazin (frame de *Imagem e palavra*)

Após os créditos finais de *Imagem e palavra*, a voz rouca de Godard cita Bertold Brecht: “somente fragmentos carregam a marca da autenticidade”.<sup>62</sup> Em sua artesanaria empregada na ilha de edição, opera a máxima da dialética eisensteiniana, que define os planos como células em constante colisão entre si, sendo a montagem um conflito. “Conflito dentro do plano é montagem potencial, que, no desenvolvimento de sua intensidade, esfacela a prisão quadrilátera da tomada e explode o seu conflito em

<sup>62</sup> Em 01:20:43 do filme.

impulsos de montagem *entre* as peças da montagem” (EISENSTEIN, 1929, p. 159). O livro de imagens de Godard é todo construído a partir de choques entre os elementos visuais e sonoros, que esgarçam o limiar entre os planos. “Toda citação (...) é um embuste e uma força motriz, seu sentido está no acidente ou no choque” (COMPAGNON, 1996, p. 60). O filme ainda exerce colisões dentro de uma mesma tomada, operando decomposições e destruições da imagem (em procedimentos estéticos como o *glitch*<sup>63</sup> e demais efeitos). Pode-se considerar também a montagem que os espectadores de *Imagem e palavra* fazem a partir do trabalho de costura fragmentada, e é nesse aspecto que reside também a ideia de pedagogia.

O cinema, assim como a educação, funciona devolvendo algo do sujeito ao mundo, inventado um receptor para essa devolução. Uma devolução que não é da coisa em si, mas da coisa atravessada por uma mediação estético-política. É nessa mediação que a montagem torna-se uma pedagogia. (...) Com os arquivos, citações, tensões entre imagens, rupturas narrativas, relações dialéticas ou inconclusas, o cinema inventou uma pedagogia. (MIGLIORIN, BARROSO, 2016, pp. 21-22)



---

<sup>63</sup> *Glitch* é uma palavra em iídiche – do alemão *glitschen*, “deslizar”, “escorregar” – e foi introduzida na linguagem da informática para designar um mau funcionamento. A Glitch Art é um movimento artístico que manipula erros eletrônicos em busca de determinados resultados estéticos em imagens, numa linguagem que procura se aproximar do mundo digital.



Figuras 47 e 48 - Imagens retorcidas pelas mãos de Godard (*frames* de *Imagem e palavra*)

## 2.7.

### “A língua jamais será a linguagem”

Eisenstein defendia, como se sabe, que a base do ideograma japonês marcava uma forma de vida cinematográfica. A reunião de símbolos na formação dessa escrita assemelhava-se, segundo o cineasta russo, ao processo de montagem, com suas faíscas e disputas internas. Quem também se interessou com entusiasmo pela escrita ideogramática foi Ernest Fenollosa, que enxergava um aspecto extremamente poético e metafórico na composição dos caracteres da China:

Quanto mais concreta e vividamente expressamos as interações das coisas, melhor é a poesia. (...) Não podemos exibir a opulência da Natureza por simples adição, amontoando sentenças. O pensamento poético trabalha por sugestão, acumulando o máximo de significado numa única frase repleta, carregada, luminosa de brilho interior. (FENOLLOSA, 1977, p. 132)

Fenollosa via, na relação entre os elementos da escrita poética chinesa, a sugestão de um movimento constante. Esta escrita estaria mais próxima da ideia de linguagem como forma de vida sugerida por Wittgenstein, uma língua constituída da experiência do viver e não (apenas) um sistema de representação. A linguagem deve ser aquela que está em toda parte e em lugar nenhum – sem jamais se deixar abstrair da vida: “[i]maginar uma linguagem é imaginar uma forma de vida”, diz Wittgenstein

(1984, p. 32). Godard afirma que fazia cinema lendo trechos de filósofos de que gostava, Wittgenstein aí incluído, acrescentando: “[a]lgumas vezes leio em inglês para não compreender tudo e ter apenas uma ideia” (GODARD, 2019, s.p.). Essa observação bem poderia ser levada ao encontro de uma outra, do próprio Wittgenstein, sobre poemas de Georg Trakl, que um amigo lhe havia enviado: “Não os compreendo, mas o tom deles me deixa feliz. É o tom do verdadeiro gênio” (Wittgenstein, apud Martins 2011, p. 114). Nos dois casos, sobressai o interesse por aquilo que na linguagem não é representação ou abstração racional, mas antes materialidade, afecção.

Em *Imagem e palavra*, a voz de Godard diz “o ato de representação quase sempre envolve violência junto ao sujeito da representação”.<sup>64</sup> Sua busca é, novamente, por essa linguagem em estado *pré*, antes da língua que reduz a vida ao âmbito da inteligência. Voltemos à frase que é dita durante os créditos finais do filme: “a língua jamais será a linguagem”.<sup>65</sup> A declaração liga-se, creio, ao seu pensar com as mãos, com o corpo, com a voz que está na porosidade entre o verbal e o não-verbal, um ato fora da racionalidade e do conhecimento organizado, junção entre o corpo e a alma, o dentro e o fora. Godard recusa esses limites e procura constantemente transgredi-los, tateando na direção de uma forma de vida que destitua o reinado verbal da linguagem como representação: “estou interessado em ver as coisas, não antes delas existirem, mas antes que se lhes dê um nome; em falar de mim antes de me chamarem Jean-Luc; em falar... do mar, da liberdade. Antes que isso se chame mar, onda ou liberdade” (GODARD, 1983, s.p.). O processo artístico exposto em *Imagem e palavra* confunde os sentidos, “faz gaguejar a língua corrente” (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 228), produz vibrações no contato com um universo em que dúvida e saber têm pesos equivalentes, em uma construção diegética que parece negar a própria ideia de narrativa. Para Godard, assim como para Wittgenstein, há a crença numa esfera da vida que corre à parte das convicções intelectuais, uma esfera de vida e linguagem que ao mesmo tempo independe do crivo da cognição e responde por sua contingência, dando a pressentir a impermanência dos limites que estamos habituados a experimentar como

---

<sup>64</sup> Em 53:24 do filme.

<sup>65</sup> Em 01:19:58 do filme.

inflexíveis.

Lembremos novamente de seu filme anterior, *Adeus à linguagem*, cuja epígrafe diz: “resta saber se o não-pensamento contamina o pensamento”. Ao fim do filme, ouvem-se simultaneamente um choro de criança e um uivo de cachorro, duas manifestações não verbais, porém carregadas de expressividade. Nesse filme, que investiga o encontro do humano com o animal (o protagonista do filme é o canino Roxy), Godard contribui para a permeabilidade da fronteira da linguagem entre esses mundos — como na proposição de Deleuze, quando diz que

[e]screver é, necessariamente, forçar a linguagem, (...) até um certo limite, limite que se pode exprimir de várias maneiras. É tanto o limite que separa a linguagem do silêncio, quanto o limite que separa a linguagem da música, que separa a linguagem de algo que seria... o piar, o piar doloroso. (...) Deve-se estar sempre no limite que o separa da animalidade, mas de modo que não se fique separado dela. Há uma inumanidade própria ao corpo humano, e ao espírito humano, há relações animais com o animal. (DELEUZE, 1996, s.p.)

## 2.8.

### Em bando

Em entrevista na *Cahiers du Cinéma*, Godard fala da importância da reunião de pessoas e de vozes se comunicando conjuntamente:

Há um momento em que a força das pessoas acontece quando elas formam um pequeno grupo. (...) E a força da Nouvelle Vague era três ou quatro pessoas falando sobre cinema entre si, e isso fazia tudo explodir: os outros não queriam isso! E toda vez que havia uma “escola” ou um “renascimento” na história, era a mesma coisa, na pintura, na música também... E no cinema, bastava olhar para ver que todos os movimentos que eram descritos como momentos-chave, que eram como um resumo da história, eram sempre quando havia três ou quatro pessoas conversando entre si e depois desapareciam quando não se viam mais. (GODARD, 1978, p. 66)<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> “Il y a un moment où la force des gens, c’est quand ils font une petite bande. (...) Et la force de la Nouvelle Vague, c’était trois ou quatre personnes qui parlaient de cinéma entre elles et ça a tout fait exploser: les autres n’en voulaient pas ! Et chaque fois qu’il y a eu dans l’histoire une « école » ou un « renouveau », c’était pareil, dans la peinture, dans la musique aussi... Et dans le cinéma, il suffisait de regarder et on s’apercevait que tous les mouvements qui ont été décrits comme des moments-clés, qui étaient comme un résumé de l’histoire, c’était toujours quand il y avait trois ou quatre personnes qui parlaient entre elles et puis qu’après, ça avait disparu quand elles ne se voyaient plus”.

Godard convoca um bando de vozes em *Imagem e palavra*, realizando uma pilhagem audiovisual com fragmentos da memória do cinema e da contemporaneidade, uma torrente de associações própria das formas ensaísticas em toda sua potência de experimentação. Seu exercício intertextual prescinde, como se disse, da revelação das fontes das citações, já que a obra se faz no próprio ato de manejar o que é aludido. Sequências elaboradas no filme podem fazer ressoar livremente nos espectadores a memória de outras obras, como me acontece em uma paragem específica no capítulo “Remakes”, uma sequência de distintos planos na água. As cenas de afogamentos e perseguições com os cenários de rio e mar me conectam com a voz no filme *O botão de pérola* (2016), do chileno Patricio Guzmán. O interesse aqui não é tanto pela forma como se apresenta a voz desse diretor, que em seus últimos filmes tem o papel de comentadora, na posição mais clássica da voz no filme ensaio — diferentemente do caráter mais ousado da voz de Godard que, amalgamada a outros elementos, chega a configurar uma materialidade sonora em *Imagem e palavra*. A atenção em *O botão de pérola* é pela maneira como uma ideia de voz que, atribuída ao elemento da água, é sugerida constantemente no filme, e pelo uso de outras vozes, estas sim mostradas com tal efeito material e menos semântico.

Em sua investigação ensaística, o cineasta costura uma relação entre a geografia insular chilena, o passado colonial do país e a ditadura militar. Logo no início, sua voz suave conta que na fronteira mais extensa do Chile, a Patagônia Ocidental, a Cordilheira dos Andes afunda e reaparece constantemente, formando milhares de ilhas. Na paisagem dominada pela água, os habitantes ancestrais indígenas viviam em canoas sobre o mar, deslocando-se entre as ilhas, e assim permaneceram por milênios antes da chegada dos homens brancos. Ao falar sobre um desses clãs, os Selk’nam, que desenhavam em seus corpos formas que se assemelhavam a constelações (pois eles acreditavam se transformar em estrelas depois da morte), uma voz entoou um canto misterioso e grave sobre a imagem de fotografias que retratam corpos com essas pinturas. O canto vai se transformando em sussurro e assobio, numa toada que parece o som de água corrente ou de um pássaro, numa instigante modulação sonora. No prosseguimento de sua explanação, Guzmán menciona o conhecido destino desses clãs

com a colonização, o da quase dizimação total. Os poucos descendentes desses grupos permaneceram na invisibilidade e no silêncio, até que vieram a ter suas vozes finalmente ouvidas com a chegada do governo de Salvador Allende. Nesta curta revolução social, terras usurpadas foram devolvidas aos indígenas. Mais uma vez, o curso da história é conhecido: o golpe militar financiado pelos Estados Unidos depôs um governo popular, aniquilando as conquistas sociais, além de prender, torturar e assassinar opositores ao regime. O filme revela que muitos dos corpos eram amarrados a trilhos de ferro, embarcados em aviões oficiais e lançados ao mar durante o voo. Assim, a voz de Guzmán sugere: “Disseram que a água tem memória. Eu creio que também tem voz. Se chegarmos bem perto, podemos ouvir as vozes de cada um dos indígenas e dos desaparecidos”.<sup>67</sup>



Figura 49 - “Metáforas pequenas de coisas concretas”, segundo Patricio Guzmán  
(frame de *O botão de pérola*)

Um antropólogo entrevistado no filme afirma que “tudo que se move faz som”.<sup>68</sup> O universo, que está em movimento constante, estaria assim continuamente soando. Ele diz escutar o som dos rios como um canto e, de olhos fechados, tenta reproduzi-lo com sua própria voz. Esse canto ressoa nas cenas seguintes, fluindo como o movimento da água na montagem de Guzmán.

<sup>67</sup> Em 01:17:00 do filme.

<sup>68</sup> Em 27:10 do filme.

O poeta Raúl Zurita também tem voz no filme. Opositor à ditadura de Pinochet, cujo regime o encarcerou e torturou, ele afirma sobre as contradições de seu país:

Esta terra é tão maravilhosa quanto ensanguentada. Abraça o pior de nós mesmos. Finalmente, em um mundo de vítimas e assassinos, ambos coexistem. Somos todos responsáveis por tudo, pelas vítimas e pelos assassinos. Cada ser humano, ninguém em particular. Então, quando acontecem coisas terríveis como ocorrem ao longo da história, mesmo não participando, somos todos responsáveis, como em uma família em que um filho comete um crime e toda a família é afetada. Então, essa parte da história associada a água, gelo, vulcões, também se associa com a morte, massacres, abuso, genocídio. Se a água tem memória, vai se lembrar disso.<sup>69</sup>

Um plano do oceano é mostrado por alguns segundos, com o som das ondas que ao mesmo tempo acalma e agora aterroriza. A edição retorna a Zurita, que conclui: “Todas as coisas conversam com todas as coisas: água, rios, plantas, recifes, desertos, pedras, estrelas. É uma longa conversa, um respeito mútuo”. Nos créditos finais, ouvimos uma música instrumental e a voz de uma mulher indígena exprimindo-se em seu idioma, que o filme não traduz em legendas.

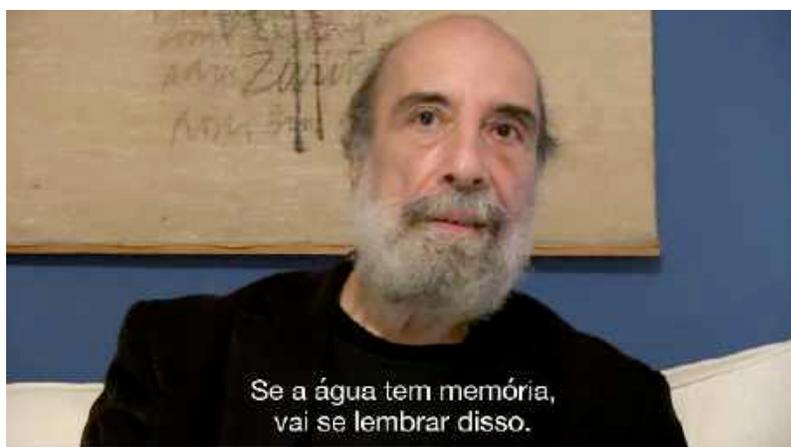


Figura 50 - Raúl Zurita (frame de *O botão de pérola*)

A conversa entre todas as coisas e seres a que Zurita se refere assemelha-se à coexistência indivisível, apontada por Berger, das gravações nas rochas das cavernas do homem paleolítico. Godard também explora a relação homem-animal de forma

---

<sup>69</sup> Em 01:14:02 do filme.

horizontalizada em *Adeus à linguagem*, ao colocar em cena o personagem canino Roxy, na beira de um rio, em conversa silenciosa com a água. Na cena, uma voz *over* cita um texto de Clifford D. Simak (1983):

A água falou com ela em uma voz grave e profunda. Então, Roxy começou a pensar. Ela está tentando falar comigo. Como ela sempre tentou falar com as pessoas ao longo dos tempos. Falando consigo mesma quando não há ninguém para ouvir. Mas tentando. Sempre tentando contar às pessoas as notícias que ela tem para lhes dar. Algumas delas tiraram alguma verdade do rio.<sup>70</sup>

À integração dos elementos em movimento constante, Bruna Beber relaciona as vozes que habitam a memória e se movimentam em bando:

A memória é soberbamente vozeada. E as vozes, assim como os peixes, os animais de pasto e os ladrões, andam em bando. À revelia de arquivagem possível, detida, acotovelam-se em nossa caixa acústico-afetiva e ensejam informação genética, comportamental e remetem-se às circunstancialidades de nosso curso sobre a terra. Às vezes, nos saltam moduladas, editadas, e demanda certo esforço reconstituí-las – encorpá-las na lembrança, dar-lhes sopro –, vigorá-las, para que vençam a tortuosidade inerente à natureza do som, que escapa. (BEBER, 2021, p. 107)

## 2.9.

### Procedimento experimental

Voltemos ao filme que norteia este ensaio. A montagem citacionista de Godard em *Imagem e palavra* dá a ver, mais que uma apropriação que simplifica obras alheias, uma releitura de vozes da sua memória artística, uma prática transformadora de si pela resistência de uma forma de arte que se pensa no fazer, que maneja o pensamento. Já na parte final do filme, uma voz feminina entoada, sobre a tela preta sem imagens: “quando falo comigo mesmo, falo as palavras de outra pessoa que falo comigo

---

<sup>70</sup> Em 50:08 do filme. Godard cita em francês a tradução do original: “The water was warm against his body and it talked to him with a deep, important voice and Sutton thought, it is trying to tell me something, as it has tried to tell the people something all down through the ages. [...] Some of them, perhaps, have grasped a certain truth and a certain philosophy from the river, but none of them have ever reached the meaning of the river's language, for it is an unknown language”.

mesmo”.<sup>71</sup>

É na voz alheia que germina a voz individual – por isso falamos, por isso cantamos, por isso vozeamos e contamos histórias – para que a memória se estabeleça continuamente em voz viva, e se perpetue como um bem de que não se suspeita, encarnado nos corpos. (BEBER, 2021, p. 107)

Através do procedimento de citação deste seu último filme, é possível reconhecer dimensões políticas constantes na filmografia de Godard, como a crítica às religiões dogmáticas ou às reincidentes guerras no mundo árabe geradas pela cobiça por petróleo – o segmento final faz referência a Doffa, um fictício reino do Golfo, o único onde não haveria o valioso combustível fóssil e onde, portanto, a paz reinaria. Contudo, compreendemos tais posturas não porque expressas em um tratado linear e objetivo (por mais que o filme se estruture em capítulos), mas porque diluídas pelo domínio de uma linguagem capaz de concatenar elementos em fluxo vibrante, mesmo que numa tapeçaria aparentemente irregular e caótica, criando esboços de pensamentos que logo se esvaem para dar lugar a outros, como constelações. Godard experimenta o movimento do pensamento tátil do ensaio na voz, em fricção com as imagens e sons convocados no filme. Sua voz, índice de seu corpo (voz de dicção levemente alterada por anquiloglossia<sup>72</sup>), cria contornos e expõe lacunas, ao constantemente se manifestar, desaparecer e reaparecer — ora firme, ora mais cansada e sussurrante. A condução que guia sua construção ensaística é ágil e revela o eco de seu vozerio.

## 2.10.

### Entre o clichê e a catástrofe

O eco de Godard percorre um caminho que rejeita uma linguagem presa a definições objetivas e faz lembrar o norte da vida/obra/dança do mestre do butô Kazuo Ohno (não presente no filme), que falava em “voz secreta do corpo”. Em *Treino e(m) poema*, uma tentativa de tradução poética de seus treinamentos em forma de livro, ele

---

<sup>71</sup> Em 01:22:18 do filme.

<sup>72</sup> Termo científico para a popularmente conhecida “língua presa”.

afirma:

Um festim não deve se moldar a nada; ao contrário, o sentido de um festim está em fugir aos moldes. O som adquire vida na dissonância, não na sintonia. Destoando, pode ser que eu perca o equilíbrio e caia. Mas é nesse limite que escolho destoar, fugir aos moldes. A primeira vez que vi a palavra *festim* foi logo depois da Guerra, em Kanda, no livro *Uma temporada no inferno*, de Rimbaud. Uma única palavra, *festim*, contida em um poema — e ela se entranhou em meu espírito, até hoje não sai de minha cabeça. Se não nos arriscamos a desviar do percurso estabelecido, se não saímos do que é chamado normalidade, não se torna dança. (OHNO, 2016, p. 52)



Figura 51 - “O butô ele mesmo se move de maneira sinuosa, como uma serpente. As mãos são feitas para falar com eloquência, como se quisessem expressar nossos sentimentos.”<sup>73</sup>

A permanente mudança de curso que Ohno propõe, e que a montagem vertiginosa de Godard proporciona, nos transporta à escuridão atordoante do abismo — à escuridão da caverna de onde emerge o bando de inscrições rupestres — penetrando em nosso inconsciente. “Conversar com um louco é um privilégio incalculável”,<sup>74</sup> diz Godard em *Imagem e palavra*. Na década posterior à criação do butô, o cineasta e poeta Pier Paolo Pasolini escreveu, numa espécie de argumento-manifesto do filme *A raiva* (1963):

<sup>73</sup> OHNO, 2016, p. 39.

<sup>74</sup> Em 01:18:01 do filme.

O que aconteceu no mundo depois da guerra e do pós-guerra?

A normalidade.

Já, a normalidade.

No estado de normalidade não se olha ao redor, tudo ao redor se apresenta como “normal”, sem a excitação e emoção dos anos de emergência. O homem tende a se adormecer na própria normalidade, se esquece de refletir, perde o hábito de se julgar, não sabe mais se perguntar quem é.

É então que se cria artificialmente o estado de emergência. E quem o faz são os poetas. Os poetas, estes eternos indignados, estes modelos da raiva intelectual e da fúria filosófica. (PASOLINI, 1962, s.p.)

Pasolini é um dos signos da constelação de *Imagem e palavra* em trecho do polêmico *Salò ou os 120 dias de Sodoma* (1975). Godard usa uma cena emblemática do filme, em que adolescentes nus caminham agachados e presos a coleiras guiadas pelos policiais a mando dos libertinos da fascista República de Salò durante a Segunda Guerra Mundial. Este foi o último longa-metragem de Pasolini, tendo sido lançado semanas após sua morte aos 53 anos – de um bárbaro assassinato que interrompeu uma vida e uma carreira artística movidas pela indignação criadora. Kazuo Ohno faleceu três anos após ultrapassar um século de existência (dançando até os 91) e Jean-Luc Godard, quase até sua morte aos 91, seguiu investindo o que Anne Carson (2008) chamaria de uma “fúria contra o clichê”.

A ensaísta, tradutora e escritora canadense faz uma relação entre o trabalho de tradução de Hölderlin, o processo criativo na pintura de Francis Bacon e a postura de Joana D’Arc em seu julgamento: teriam em comum uma autoconsciência nas respectivas manipulações da *catástrofe*, que ela entende como uma resposta furiosa ao clichê da linguagem – uma resposta que pode tomar forma na tradução e na criação artística. Fiquemos com o caso de Joana D’Arc, que afirmava ouvir vozes que a orientavam moralmente e militarmente. Carson relata que, ao ser insistentemente questionada sobre a natureza dessas vozes no tribunal da Inquisição, Joana fornecia respostas nada convencionais. As vozes consistiam em algo tão sensivelmente real para ela, que simplesmente se recusava a traduzi-las em palavras existentes, em clichês concretos que saciassem os julgadores. Essa fúria contra o clichê, cuja resposta é a catástrofe, seria vivenciada por todos nós em algum nível.

Quase todos nós, podendo escolher entre o caos e a denominação, entre a catástrofe e

o clichê, escolheriam o nome. Quase todos nós vemos essa situação como um jogo de soma zero — como se não houvesse um terceiro lugar possível onde pudéssemos estar: algo que não tem nome normalmente é considerado inexistente. (...) Na presença de uma palavra que se interrompe, naquele silêncio, temos a sensação de que algo passou por nós e seguiu adiante, de que alguma possibilidade foi libertada. (CARSON, 2008, p. 11)

Tal ideia vai ao encontro da inclinação de Godard (1983) quando diz: “eu gosto muito de me ocupar das coisas que não existirão mais, ou das coisas que ainda não existem”. Em *Imagem e palavra*, a ira de Godard é também, como vimos, contra a língua como um crivo provisório na desordem do mundo, no desejo de uma outra escrita que se imiscua na própria vida. O movimento é o de criar mundos dentro deste mundo saturado de tantas palavras – como se diz no filme: “A terra abandonada. A terra abandonada, sobrecarregada de letras do alfabeto e sufocada sob o peso do conhecimento”.<sup>75</sup>

Em mais uma passagem mordaz, uma voz feminina situada fora de quadro diz: “rien n'est aussi commun qu'un text”,<sup>76</sup> sobre a imagem de uma mulher desacordada à beira d'água, ao lado de um homem de costas com um fuzil em repouso. O arquivo do filme a que tive acesso traz a legenda em inglês embutida, com a frase: “nothing is as handy as a text”, e a legenda em português adicionada traduz por “nada é tão útil quanto um texto”. O termo “handy” remete à mão que Godard aplica ao pensamento. Mais adiante, o mesmo plano retorna, agora com o brilho quase estourado. A voz de mulher diz: “ela se foi, está morta”, ao que outra voz, masculina, repete a frase enquanto a voz feminina continua, e assim as duas vozes se sobrepõem em eco, criando mais uma textura sonora que confunde o entendimento. A suposta utilidade do texto e do discurso verbal é constantemente desconstruída no filme, com o amálgama de vozes em turbilhão, desviando o uso habitual da voz como portadora de significado. Como nos lembra Mladen Dolar, “as palavras falham quando confrontadas com as infinitas tonalidades de voz, que excedem infinitamente o significado. Não é que o nosso vocabulário seja escasso e a sua deficiência deva ser remediada: face à voz, a palavra

---

<sup>75</sup> Em 01:18:30 do filme.

<sup>76</sup> Em 12:31 do filme.

falha estruturalmente”. (DOLAR, 2007, pp. 25-26)<sup>77</sup>



Figura 52 - *Frame de Imagem e palavra*

“O que podemos fazer com este mundo em mutação?”<sup>78</sup> indaga Godard em seu livro de imagens. Sua resposta está no próprio processo de tecitura (e concomitante destruição dos elementos) do filme, colocando em disputa e em contágio uma quantidade enorme de temporalidades e espacialidades. No universo estético e político godardiano, conhecimento e ação se igualam, “porque as histórias já foram contadas e são mais lentas que as ações”,<sup>79</sup> diz a voz de Godard sobre a imagem de Bécassine, que reaparece com o dedo erguido no fim do filme. Sobre a mesma imagem, a voz de uma mulher diz: “nunca nos entristecemos o suficiente para que o mundo melhore”.<sup>80</sup> Ao desnaturalizar a linha evolutiva da humanidade como única forma de organização possível e ao se desontologizar a linguagem, duvidando do primado do caráter verbal, poderemos sempre voltar à escuridão indivisível da caverna, “descobrir nosso caminho para dentro do espaço daquelas primeiras pinturas” (BERGER, 2004, p. 38).

A sequência final do filme dura pouco mais de quatro minutos e acontece depois

<sup>77</sup> Da tradução ao espanhol: “El vocabulario bien puede distinguir entre matices del significado, pero las palabras nos fallan cuando nos enfrentamos a las tonalidades infinitas de la voz, que exceden infinitamente al significado. No es que nuestro vocabulario sea escaso y se deba remediar su deficiencia: ante la voz, la palabra falla de manera estructural”.

<sup>78</sup> Em 01:13:14 do filme.

<sup>79</sup> Em 49:15 do filme.

<sup>80</sup> Em 01:18:15 do filme.

das cartelas de créditos, que mostram referências na mesma ordem embaralhada em que são citadas ao longo do filme — as cartelas misturam títulos de filmes, textos, pinturas e músicas sem separação por categorias. A voz de Godard ressurge ao mesmo tempo ofegante e enérgica, como se investisse um fôlego final (saberia ele ser essa sua última obra?). Quase convulsionante, a voz ecoa acompanhando os cortes, cada vez mais rápidos, entre imagens que haviam sido exibidas em momentos anteriores do filme.





Figuras 53 a 56 - Trânsito de fragmentos (créditos finais de *Imagem e palavra*)

Depois de alguns segundos de silêncio (talvez a maior duração sem som no filme), a voz, agora extremamente ofegante, volta sobre a tela preta sem imagens dizendo: “E mesmo que nada saísse como esperávamos, isso não mudaria em nada as

nossas esperanças, elas permaneceriam como uma utopia necessária”.<sup>81</sup> A voz segue já quase desmaterializada, se dissipando (o que lembra os trechos finais do diário vocal de Leonilson em *A paixão de JL*), e as legendas ficam escassas e intervaladas, como se acompanhassem quem se retira de cena. A voz segue: “O domínio das esperanças é mais vasto do que o nosso tempo. E assim como era imutável o passado, as esperanças seriam também imutáveis. E aqueles que, quando éramos jovens, alimentaram...”. A voz engasga, tosse e, num ânimo final, conclui (ou seria melhor dizer: deixa em aberto?): “... nossa esperança ardente...”. Ouvimos mais som de tosse e ficamos com o eco da palavra “esperança”. Então a cena finalíssima: um trecho do episódio “A máscara” do filme *O prazer* (1952), de Max Ophuls. A cena tem a imagem mais contrastada que a original e está sem a banda sonora própria, apenas alguns acordes de piano no início antecedem a ausência de som que segue ao longo do trecho. Em um baile, um homem mascarado dança efusivamente até tombar no chão desacordado. A dançarina que o acompanhava olha surpreendida e, deste último plano em silêncio, corta-se para a tela preta final. A cena silenciosa segue ecoando as vozes de tantas imagens que Godard convocou para dar lugar ao peso das palavras tão carregadas de significados que já não o diziam nada.

Godard escolheu abandonar este mundo em setembro de 2022, recorrendo ao suicídio assistido (permitido legalmente na Suíça). “Ele não estava doente, apenas esgotado”, relataram familiares ao jornal francês *Libération*.<sup>82</sup> Com a irreverência que lhe era característica, Godard deixou registrada uma última aparição em vídeo,<sup>83</sup> divulgada por seu sobrinho dias depois de seu falecimento. Na curta peça de 43 segundos, vemos o realizador olhando para a câmera inicialmente em silêncio, acompanhado de seu tradicional charuto. Depois da primeira baforada, ele emite um som que não dá forma a palavra alguma e que é pura materialidade de sua voz. É como o balbúcio de um bebê antes de aprender a pronunciar o vocabulário, ou um cantarolar

---

<sup>81</sup> Em 01:22:30 do filme.

<sup>82</sup> Disponível em: <[https://www.liberation.fr/culture/jean-luc-godard-est-mort-20220913\\_LLEGXZQSFDC3FBJCP7AWXSYWI/?utm\\_medium=Social&xor=CS7-51-&utm\\_source=Twitter#Echobox=1663070061](https://www.liberation.fr/culture/jean-luc-godard-est-mort-20220913_LLEGXZQSFDC3FBJCP7AWXSYWI/?utm_medium=Social&xor=CS7-51-&utm_source=Twitter#Echobox=1663070061)>. Último acesso em 05 jan 2023.

<sup>83</sup> O vídeo é intitulado *oh! revoir*. Disponível em: <<https://vimeo.com/753584291>>. Último acesso em 05 jan. 2023.

de uma melodia sem letra. Como afirma Dolar, sobre as brincadeiras fônicas do bebê que ainda não conhece o léxico:

O epítome do uso pré-simbólico da voz é, por definição, o balbuciar do bebê. Este termo, no seu sentido técnico, abrange todas as modalidades de experimentação da criança com a sua própria voz antes de aprender a utilizá-la na sua forma normalizada e codificada. Esta é a voz que é relevante para o bebê já do nome: *in fans*, aquele que não sabe falar. (DOLAR, 2007, p. 39)<sup>84</sup>

Godard termina com um “pfff”, uma forte expiração pela boca, atitude trivial dos franceses ao dar de ombros. Esboça um sorriso e repete as baforadas intensamente, a ponto de deixar a imagem opaca com a fumaça densa. Ocorre-me uma aproximação incongruente, mas talvez fértil: as forças de Godard poderiam ser pensadas sob o signo de Exu, percorrendo tempos e abrindo caminhos na história do cinema – pois, com Bruna Beber, aprendemos que Exu

é o corpo em voz alta, em constante acontecimento, atuando e sendo atuado por um tempo espiralado na convergência dos caminhos. Assim, o corpo transforma o espaço em memória, intermitentemente, ao passo que *é* essa memória em transmutação, corporificada e em movimento. (BEBER, 2021, p. 95)



Figura 57 - Sopros final de Jean-Luc Godard em *oh! revoir*

<sup>84</sup> Da tradução para o espanhol: “El epítome del uso presimbólico de la voz es, por definición, el balbuceo del infante. Este término, en su sentido técnico, cubre todas las modalidades de la experimentación del niño con su propia voz antes de que aprenda a usarla en su forma estándar y codificada. Esta es la voz que es pertinente al infante ya desde el nombre: *in fans*, aquel que no sabe hablar.”

Ao fim, ele se levanta e deixa à mostra apenas uma parte de seu braço. Corta. Em sua despedida à frente das câmeras, a agora entidade Godard mantém a marca de desvio de padrões: no lugar de um discurso final, o que recebemos é uma expressão corporal. Embora não semanticamente identificável, tal gesto é profundamente corpóreo,

porque voz é presença e presença é voz. Em suma, a voz é a reafirmação da vida, porque advém do corpóreo, ao passo que é impalpável, apenas vibra no ar, e se finda. A voz se autorrevela e revela a vitalidade de um ser humano, o que está oculto e repousa na nuclearidade de cada indivíduo. (Ibidem, p. 101)

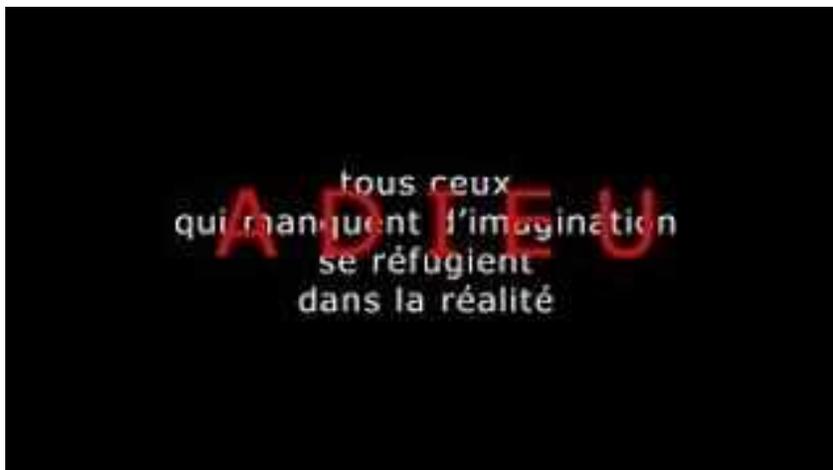


Figura 58 - Frame de *Adeus à linguagem*

Godard se vai, mas sua voz em *Imagem e palavra* permanece como traço de seu corpo envolvido no trabalho artístico, voz que surge e se finda. O filme reúne imagens que reforçam o conceito de pensar com as mãos. Pensar com as mãos implica o corpo no trabalho do pensamento, que não deve ser apenas o intelectual. Pensar com os cinco sentidos e também com a fala, com a voz. Entender a voz como fluxo, movimento do corpo, dança de sentidos corporais. “É bom usar a cabeça, mas na hora de dançar é melhor esquecer-la” (OHNO, 2016, p. 26). A voz que quer se emancipar do papel de traduzir significados em sons. A voz de Godard carrega sentidos e tem muito o que contar, e pode falar ainda enquanto efeito de voz, camada de timbres que dão espessura ao aparato audiovisual e lembram o caráter de princípio de tudo e sopro divino a que a

voz está ligada.

Podemos imaginar mãos que anacronicamente fazem convergir temporalidades: a mão com o mindinho torto do primeiro artista gravada no calcário das grutas de Lascaux e Chauvet; a mão precisa do calígrafo chinês que encantou Ernst Fenollosa; a mão contorcida do butô de Kazuo Ohno; a mão esquelética esculpida por Giacometti; a mão que aciona a bomba atômica que assombrou Pasolini; a mão do mesmo a escrever poesia; as mãos incansáveis de Godard na lida com os fotogramas na moviola. E, junto a seu tocar na imagem, sua voz tátil a serpentear. Uma voz cambaleante, no entanto, insistente no desafio de habitar um terceiro lugar possível entre o clichê e a catástrofe, na utopia de reunir um vozerio a contar histórias que resistam ao(s) tempo(s).

**2.11.****O que escuto na voz de Godard?<sup>85</sup>**

Uma voz grave e soturna. Uma voz cansada. Voz de fumante. A voz do autor, criador. Uma voz que me conduz e me confunde. “Na minha voz, trago a noite e o mar”, escreveu Caetano. Uma voz que traz o peso do mundo. Uma voz de descontentamento, mas que parece dizer que ainda vale manter alguma esperança, que vale por vezes estar junto aos derrotados. Uma voz que se mistura a muitas vozes, a todas as vozes que o cinema sonoro inventou. Voz vozerio que nos conta histórias de perto e de longe, que nos traz notícias de um mundo devastado, mas que ainda parece ter salvação. Uma voz que é quase divina, anunciando recomeços. Toda voz é singular e relacional, o mais profundo índice exteriorizado de um corpo. A voz de Godard ressoa em mim, reverbera muitas batalhas da humanidade em conflito. Me refiro à voz do velho Godard. A do jovem me parece mais esperançosa e estimulada, provocativa e rebelde. A voz da *nouvelle vague*. Ouço a voz de muitas mulheres também, que fizeram parte desse movimento, mas que ficaram relegadas ao posto de musas e não tanto de criadoras. Uma voz que se movimenta no espaço e preenche vazios, dizendo que é preciso ter alguma utopia. Uma voz que intimida um tanto, mas que ainda assim é uma voz à qual quero me juntar e com ela ressoar nos espaços ao redor. Puro sangue, tudo move dentro do corpo de onde vem a voz. Posso dançar com essa voz.



## Toada 3

### Uma voz polimorfa

*Duvidar das palavras mas  
Sem prescindir delas*

- Ricardo Aleixo

*virar sereia  
sem rabo de peixe  
os dois pés na areia  
cantando minhas canções  
de atormentar*

*o ouvido de quem só quer  
o butim dos marinheiros  
barras de ouro  
mármore e estátuas  
moedas fora de circulação*

*mil vezes destruir tímpanos  
e vidraças  
mil vezes afundar navios  
e suas cargas preciosas*

- Angélica Freitas

### 3.1.

#### Uma nova história

No ensaio “A ficção como cesta” (“The carrier bag theory of fiction”), Ursula K. Le Guin defende maneiras de contar histórias que fujam à narrativa heroica, a partir da hipótese de que a primeira ferramenta inventada pela humanidade tenha sido um *recipiente* e não uma arma – ao contrário do que sugerem teorias por muito tempo hegemônicas, teorias que ganham uma imagem mnemônica na clássica cena de um primata descobrindo a potência destruidora de um osso animal em *2001 – Uma odisseia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick. A autora estadunidense recupera a ideia da antropóloga Elizabeth Fischer, que, em *Woman’s Creation* (1980), dá atenção singular

ao fato de que nossos ancestrais eram predominantemente coletores, podendo sobreviver perfeitamente de uma alimentação à base de folhas, frutas, raízes e sementes apanhadas por onde andavam. Ao invés de objetos feitos de ossos, galhos ou pedras, com a função de quebrar e matar, o ser humano na verdade teria necessitado antes de uma bolsa para transportar alimentos coletados e a própria cria em seus deslocamentos. Segundo Le Guin, o que moveria a caça de animais de grande porte seria menos a necessidade vital de ingerir carne e sim a possibilidade de *narrar* batalhas heroicas na volta de uma caçada. A teoria da cesta como ferramenta primordial é retomada por Ursula para propor um outro modo de pensar a ficção. Comumente protagonizado por um indivíduo do gênero masculino, o conto do herói triunfante tratou de dominar nosso olhar ao longo do tempo, nos colocando a serviço de uma narrativa que procura se impor como a única possível:

todos nós já ouvimos tudo sobre todos os paus e lanças e espadas, coisas para esmagar, espancar e perfurar e acertar, coisas longas e rígidas, mas ainda não ouvimos falar sobre a coisa para colocar as coisas, o contentor para a coisa contida. Esta é uma nova história. Isto é novidade. (LE GUIN, 2022, p. 13).

Esse modo diverso de enunciação não excluiria a existência de conflitos e lutas, mas sua resolução não seria o motor central da narrativa, e sim parte de um todo que se desenvolve em um processo contínuo de fabulação. Para Le Guin, a ficção científica vista enquanto mitologia da tecnologia moderna torna-se um mito trágico, por se apoiar na chave do herói. A escritora sugere pensar o gênero como uma escrita não apocalíptica, capaz de alcançar o que denomina um *realismo especulativo*, na medida em que reflete uma realidade singular a partir da redefinição dos dispositivos tecnológicos e discursivos como “um contentor cultural, em vez de uma arma de dominação” (Ibidem, p. 25). Seus romances de ficção científica abordam temas complexos como política, religião, sexualidade e questões de gênero. O ato de contar histórias é visto então como um gesto de tirar ideias de uma sacola e ofertá-las a outras pessoas.

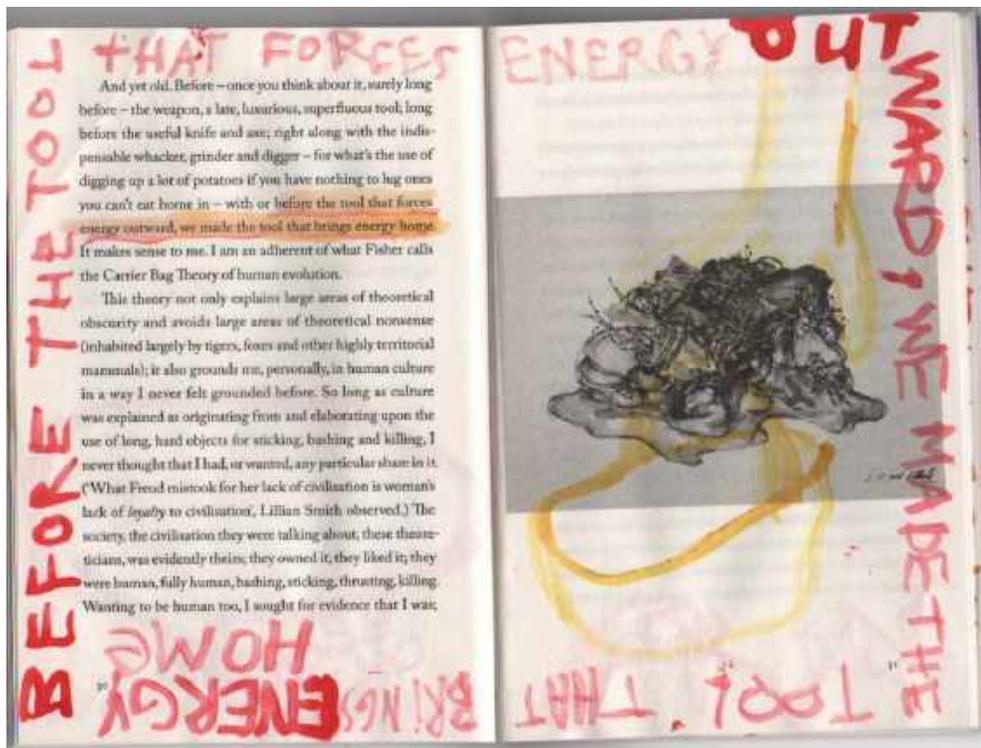


Figura 59 - Intervenção sobre livro de Le Guin<sup>86</sup>

### 3.2.

#### Matula para uma voz

Em conversa com Ricardo Aleixo na série *Janelas Abertas*,<sup>87</sup> a atriz, dramaturga e diretora Grace Passô lança mão de uma imagem que faz ressoar a teoria

<sup>86</sup> Disponível em: < <https://afraeisma.com> >.

<sup>87</sup> O programa *Janelas Abertas* foi criado pelo NEP – Núcleo Experimental de Performance, coordenado pelas professoras Adriana Schneider e Eleonora Fabião, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, da Escola de Comunicação da UFRJ. O projeto promoveu dezessete encontros virtuais entre pensadores e artistas. Com transmissões ao vivo pelo YouTube, a série teve como objetivo principal estimular doações financeiras para as unidades de saúde do Complexo Hospitalar da UFRJ no combate à pandemia da COVID-19. Como informa o texto de divulgação do livro com a transcrição das conversas, publicado em livro: “Seguindo um programa formativo, as conversas aconteciam às quartas-feiras, sempre às 17 horas – “no meio do meio da semana, na hora do lusco-fusco, enquanto o sol se põe e as luzes das telas acendem as casas” (FABIÃO, SCHNEIDER, 2023, p. 8). Embora transmitidos pelo YouTube, os encontros só ficavam posteriormente disponíveis na plataforma por algumas horas, no sentido de “valorizar a imediatidade do acontecimento, o momento do encontro, sua condição efêmera, seus modos de reverberação psicofísicos e desdobramentos narrativos” (Ibidem, p. 10).

da cesta de Le Guin. Ao contar que escreve seus textos teatrais já pensando no corpo que vai vocalizar aquelas palavras, diz sobre o processo: “como se estivesse fabricando um escudo para alguém, alguma coisa. Uma matula, algum objeto estranho, cheio de macumba, para uma pessoa que, em algum momento, vai performar algo” (PASSÔ; FABIÃO; SCHNEIDER, 2023, p. 170).



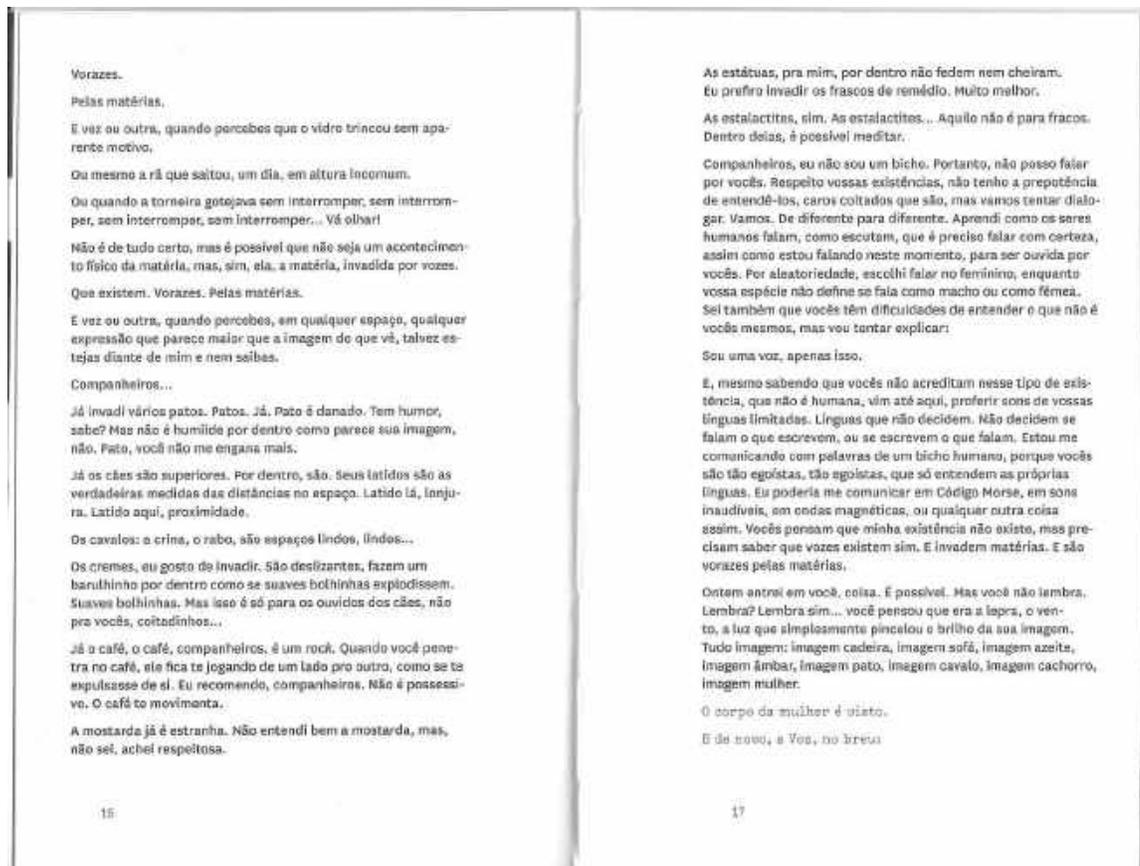
Figura 60 - Ricardo Aleixo e Grace Passô em *Janelas abertas*

O recipiente que Grace preencheu com o texto de *Vaga carne* foi posteriormente ofertado a seu próprio corpo, numa cena em que esse corpo é cenário e a voz é personagem. Escrito e protagonizado por ela, o monólogo estreou em 2016 em Curitiba e no mesmo ano foi laureado com os prêmios Shell e CESGRANRIO. Recebeu o prêmio Leda Maria Martins de artes cênicas negras de Belo Horizonte em 2017. Desde a escrita do texto, a autora enxergava uma identidade porosa no material, que a convidava ao exercício de articular diferentes linguagens. O filme de mesmo título foi exibido pela primeira vez na Mostra de Cinema de Tiradentes em 2019, ano em que Grace Passô foi a homenageada do evento.

Antes da realização do filme, o livro com o texto da peça havia sido publicado pela editora Javali em 2018. Na abertura, há a indicação da cena proposta: “Quem: uma voz. / Onde: um corpo de uma mulher” (PASSÔ, 2018 p. 13). O texto com as rubricas é disposto em uma diagramação que provoca interação com o movimento da voz personagem que tudo é capaz de invadir – páginas completamente preenchidas colocam o leitor em contato com o fluxo sonoro, enquanto uma sucessão de páginas

em branco ou com apenas poucas palavras clamam por pausas e remetem ao vazio do silêncio.





Figuras 61 e 62 - Páginas do livro *Vaga carne*

Apesar de algumas questões que serão aqui tratadas já se apresentarem no texto dramaturgico de *Vaga carne*, este ensaio irá se deter especialmente na versão cinematográfica para discutir pontos relativos ao tratamento dado à voz nesta obra tão original. O filme de média-metragem<sup>88</sup> é dirigido por Grace em parceria com Ricardo Alves Jr.<sup>89</sup> e, como informa a sinopse no *site* da distribuidora Embaúba Filmes, é uma transcrição do espetáculo teatral. Cunhado por Haroldo de Campos (2004)<sup>90</sup>, o termo

<sup>88</sup> *Vaga Carne* tem duração de 45 minutos. Como estratégia de lançamento no circuito comercial de cinema (cujas salas exibem apenas sessões de longa-metragem, com duração a partir de 70 minutos), a distribuidora Embaúba Filmes havia programado sessões combinadas de *Vaga carne* com outro média-metragem, *Sete anos em maio*, de Affonso Uchôa. Os filmes estavam prestes a ser lançados quando os cinemas fecharam por causa da pandemia da COVID-19. Desde então, os títulos podem ser vistos separadamente no *site* da distribuidora.

<sup>89</sup> Ricardo Alves Jr. dirigiu alguns curtas-metragens e o longa *Elon não acredita na morte* (2016). Fez parte da equipe de criação do espetáculo *Vaga carne* desde sua origem.

<sup>90</sup> Nas palavras do autor: “Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim, tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido

*transcrição* designa uma prática crítica e inventiva de tradução que busca recriar, na língua de chegada, efeitos poéticos da língua de origem. Como dito por Guilherme Gontijo Flores,<sup>91</sup> trata-se de recriar uma máquina: desmontar e remontar a materialidade do texto em outra língua. Em relação a fazeres artísticos distintos, como texto, peça teatral e filme aqui tratados, o termo sugere um trânsito criativo que se afasta marcadamente de uma simples adaptação. Apesar de usar uma sala de teatro como locação, os diretores de *Vaga carne* encararam o desafio de explorar uma potencialidade própria do meio audiovisual que vai muito além do que seria um registro da peça. Sobre a imanente tensão que há na transposição das artes teatrais e performáticas para o meio audiovisual, o crítico Juliano Gomes aponta:

A premissa pictórica do cinema cria um dentro e um fora, cria uma dimensão de mostraçãõ ótica onde os dados gráficos e pictóricos organizam um vetor de energia inerente que cinde-se em pelo menos dois planos, aqui e lá. Enquadrar é escolher um ângulo e um conjunto de elementos, enquanto se deixa outros de fora. Um plano é sempre um ato de ênfase, de apontamento de uma concentração de forças – e também um ato criador de um “fora”. (GOMES, 2020, s.p.)

### 3.3.

#### Encontro de diferentes

Elemento constitutivo do cinema tanto quanto a imagem, o som é, como temos visto, menos passível de delimitação de um dentro e um fora. Pode fazer parte do plano mesmo sem ter sua correspondente fonte imagética enquadrada. A fluidez do som é matéria prima essencial na montagem cinematográfica, permitindo que se explorem recursos narrativos de atravessamento entre planos e sequências, de maneira a suavizar cortes e antecipar ou retardar climas. Na gramática audiovisual, “a distinção *in, fora de campo, off*, dá margem a alguma confusão, principalmente

---

por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal.” (CAMPOS, 2004, p. 35).

<sup>91</sup> Em conversa com alunos da disciplina “Estudos da poesia” do professor Paulo Henriques Britto na PUC Rio em 4 de outubro de 2022, sobre o livro *Uma A Outra Tempestade: [tradução-exu]*, de André Capilé e Guilherme Gontijo Flores.

quando se trata de voz” (FLÔRES, 2013, p. 115). Como já apontado, Michel Chion cria o conceito do *acousmètre* para a voz que ronda o ambiente filmico mesmo sem estar presente na imagem: “[e]le deve, mesmo que apenas ligeiramente, ter um pé na imagem, no espaço do filme; ele deve assombrar as fronteiras que não são nem o interior do palco filmico nem o proscênio — um lugar que não tem nome, mas que o cinema sempre coloca em cena” (CHION, 1999, p. 24).<sup>92</sup>

A situação racionalmente impossível que Grace Passô imaginou em *Vaga carne* potencializa em muito o efeito de tensão e desequilíbrio desse ser acusmático, já que se lida com uma voz que afirma prescindir de uma garganta humana para existir. O ato de manipulação da narrativa inerente à montagem audiovisual permite que a transcrição cinematográfica do texto dramático de Passô embaralhe de maneira inventiva as possibilidades de apresentação da voz, que é protagonista, dando-lhes (des)contornos enriquecedores. Enquanto o espetáculo teatral apoiava-se primordialmente no domínio da atriz em performar os desvãos e os encontros entre voz e corpo, o cinema permite intensificar o jogo de desacordo com os meios próprios da linguagem audiovisual.

O filme começa destacando a esfera acústica: assim como no início de *Hilda Hilst pede contato*, não há imagens. Vê-se somente o breu e ouve-se a voz que entoia: “Vozes existem. Vorazes. Pelas matérias” (PASSÔ, 2018, pp. 15-16).<sup>93</sup> As palavras ditas se dirigem à audiência e chamam a atenção para situações que são perturbadas sem uma causa facilmente discernível, como um vidro que trinca sem motivo aparente, uma rã que salta de uma altura atípica ou uma torneira que goteja “sem interromper, sem interromper, sem interromper” (Ibidem, 2018, p. 16). O jogo de repetições vocais que se manifesta neste último caso, no qual a matéria vocal, como uma torneira, começa, por assim dizer, a “pingar” ritmicamente, será recorrente ao longo do filme, como veremos.

---

<sup>92</sup> Da tradução ao inglês: “The acousmetre (...) cannot occupy the removed position of commentator, the voice of the magic lantern show. He must, even if only slightly, have *one foot in the image*, in the space of the film; he must haunt the borderlands that are neither the interior of the filmic stage nor the proscenium - a place that has no name, but which the cinema forever brings into play”.

<sup>93</sup> Apesar de seguir a narrativa do filme *Vaga carne*, esta e quase todas as citações da obra que seguirão referem-se ao texto do livro homônimo (com o intuito de tornar a referência melhor localizável). A exceção se dará quando o diálogo do filme diferir do texto do livro.

Importa agora salientar que o início do filme já estabelece uma experiência de encontro de diferentes que é como um vidro que trinca de súbito, uma circunstância que desorganiza uma ordem anterior. A voz sugere que, nos casos exemplificados, pode ter havido uma invasão de matérias por vozes, acontecimento de que teríamos indícios possíveis sempre que deparássemos com uma “expressão que parece maior que a imagem do que vê” (PASSÔ, 2018, p. 16). A situação remete à ideia de imagens que nos despertam como “novelos de indícios ou como blocos imaginários”, segundo Bailly (2017, p. 18), para quem “toda imagem é antes de tudo um enigma armado, um bloco de sentido que escorregou para fora da linguagem e que interrompe em nós o fluxo do pensamento”.

E então a personagem voz se apresenta, narrando suas aventuras pregressas, quando teria invadido corpos de seres vivos e também inanimados, atribuindo características a cada um: os cães seriam superiores; os cremes são deslizantes; o café, um *rock*, “te movimentava”; a mostarda é estranha e respeitosa; estátuas, indiferentes; as estalactites possibilitam que se medite dentro delas (PASSÔ, 2018, p. 16). A voz enfatiza que escolheu se comunicar com as palavras do bicho-homem, “porque vocês são tão egoístas, tão egoístas, que só entendem as próprias línguas” (Ibidem, 2018, p. 17). Afirmando não ser humana nem animal, a voz diz ainda que poderia se comunicar por outros canais, como código morse ou ondas eletromagnéticas: o que o público experimenta de saída é então o encontro com uma impensável criatura feita de som, capaz de frequentar múltiplas existências e vinda não se sabe de onde – uma criatura que, para se comunicar, traduz-se de uma língua igualmente impensável. Pois que língua seria a língua de origem dessa voz? De onde parte o trabalho de tradução? As perguntas ressoam: favoravelmente sem resposta.

Durante os cinco minutos iniciais, a voz é soberana, sendo o único elemento do filme até o momento em que surgem *flashes* de detalhes de um cão. Ouvimos um ruído de água seguido do que parece ser o som de fogo estalando ao fundo do elemento sonoro principal da voz, que agora lista imagens em que penetrou: “imagem cadeira, imagem sofá, imagem azeite, imagem âmbar, imagem pato, imagem cavalo, imagem cachorro, imagem mulher” (Ibidem, p. 17). Nesse momento, aparece pela primeira vez, iluminada por um feixe de luz de um holofote num cenário vazio e escuro, a imagem

de um corpo humano feminino – que ainda não é o de Passô (e sim da atriz Tássia d’Paula). Em seguida vemos as cadeiras da plateia de uma sala de teatro vazia – que a voz sugere que também pode invadir – luzes desfocadas, e a voz avisa que pode entrar inclusive “dentro desta paisagem” (PASSÔ, 2018, p. 18). O termo paisagem sintomaticamente designa o corpo que vai ser desorganizado pela voz, e anuncia a imagem de Grace Passô que surge finalmente, de perfil e estática. A voz que ouvimos ainda não sai da boca da atriz na imagem, e começa a descrever o interior do corpo invadido: “Nada é oco por aqui. (...) Se virássemos este corpo ao avesso, vocês entenderiam: aqui é um lugar escuro, escuro” (Ibidem, p. 18).

### 3.4.

#### Unicidade x despersonalização

A situação inicialmente dada por Grace Passô faz pensar sobre a tese da *fenomenologia vocálica da unicidade* de Adriana Cavarero (2011). A autora parte do conto “Um rei à escuta”, de Italo Calvino (1995), que traz o personagem de um monarca que passa todo o tempo imóvel em seu trono a controlar o reino exclusivamente através da audição, decifrando possíveis ameaças em diferentes materialidades sonoras despersonalizadas. Qualquer som que chega a seus ouvidos precisa ter algum sentido, ser indício de alguma narrativa ameaçadora. Numa madrugada, percebe uma voz feminina que entoia um canto no parapeito de uma janela no escuro. O rei finalmente experimenta a fruição de ouvir uma voz que vibra de uma garganta humana. Cavarero relaciona essa descoberta a um aspecto fundamental da condição humana: a inscrição da voz. A feição visual também pode conferir unicidade a cada ser humano, porém, para a autora, o dispositivo usado por Calvino de esconder o corpo que canta faz concentrar a atenção no sentido da audição e especialmente na voz, que remete ao corpo interno e traz o tema da relação.

O jogo entre emissão vocálica e percepção acústica envolve necessariamente os órgãos internos: implica a correspondência de cavidades carnosas que aludem ao corpo profundo, o mais corpóreo dos corpos. A impalpabilidade das vibrações

sonoras, mesmo incolores como o ar, sai de uma boca úmida e irrompe do vermelho da carne. (...) Não se trata, porém, de um tesouro inatingível, de uma essência inefável e, muito menos, de uma espécie de núcleo secreto do eu, mas sim de uma vitalidade profunda do ser único que goza da sua autorrevelação por meio da emissão da voz. Tal revelação procede justamente de dentro para fora, avançando no ar em círculos concêntricos na direção do ouvido alheio. Mesmo do simples ponto de vista fisiológico, ela implica uma relação. (...) A emissão é gozo vital, sopro acusticamente perceptível, no qual o *próprio* modela o som revelando-se como *único*. (CAVARERO, 2011, pp. 18-19)

*Vaga carne* opera movimentos entre a unicidade vocal apontada por Cavarero e a despersonalização experimentada pela voz protagonista do filme. A voz que nos conta de seu encontro com um corpo afronta a ideia de origem corporal da emissão da voz. No texto original de Calvino, há o conflito: “Aquela voz certamente vem de uma pessoa única, inimitável como qualquer pessoa, porém uma voz não é uma pessoa, é algo de suspenso no ar, destacado da solidez das coisas” (CALVINO, 1995, p. 27). Como lidar com a fabulação de uma voz sem fundação numa carne? O que pode uma voz que invade o corpo de uma mulher (segundo ela, a voz, por aleatoriedade), que soa como humana, fala nossa língua, mas se diz uma voz independente, que não se origina de cavidades corpóreas que conferem singularidade aos sujeitos segundo a teoria de Cavarero, mas que tem a propriedade de adotar formas variadas e falar por elas, nelas, com elas, contra elas? O conflito é constante: a voz se encanta por um corpo profundo de carne, ossos e sangue, ao mesmo tempo em que não deseja se manter subordinada aos limites que esse corpo impõe. Voltaremos a esse movimento mais adiante; por ora, sigamos o percurso do filme na companhia da personagem para adentrar essa cena impossível.

Em transição sutil, a voz, que pairava ainda não emitida por nenhuma figura humana aparente, passa a sair da boca da mulher em quadro. O ser acusmático é então paradoxalmente visualizado, ancorando-se na figura de Grace Passô. A atuação precisa de Passô e a edição sonora dão conta de tornar concreta a sensação incoerente de ver um corpo estático emitir uma voz que narra e modula um fluxo de movimento constante. Nos primeiros momentos de invasão da voz no corpo de Grace, o que se ouve e o que se vê são estranhamente distintos (mesmo que saibamos tratar-se *na realidade* da voz da atriz). Da garganta de um corpo ainda praticamente imóvel, a voz

nos conta: “é uma textura, estou puro sangue violento, puro sangue veloz, verdade, o sangue é tempestade e tudo move, move, move, freneticamente move, move, vocês percebem?” (PASSÔ, 2018, p. 19).



Figura 63 - Um corpo invadido por uma voz (frame de *Vaga carne*)

### 3.5.

#### Corpo em desacordo

O elemento de tensão causado pelo efeito de (des)sincronia entre corpo e voz, explorada em *Vaga carne*, nota-se, como já foi apontado, presente na linguagem cinematográfica desde que o cinema se tornou sonoro. O fato de som e imagem cinematográficos serem captados separadamente traz muitas possibilidades de combinações no processo de sua junção na montagem para posterior exibição. “Este é o paradigma do cinema sonoro. Um cinema que se beneficia da separação entre o ato técnico do fazer e o sentido estético de união alcançado pelo produto final durante a projeção das duas bandas” (FLÔRES, 2013, p. 50).

Rick Altman compara a banda de som dos filmes de narrativa clássica à figura do ventríloquo, que cria a ilusão de que as palavras saem da boca do boneco que ele manipula. Para Altman, os espectadores de cinema são levados a crer que o som é produzido pela imagem de corpos falantes na tela, quando de fato é transmitido por

caixas de som: “O boneco/imagem é na verdade criado para disfarçar a fonte do som. Longe de ser subserviente à imagem, a faixa sonora utiliza a ilusão da subserviência para servir a seus próprios fins”<sup>94</sup> (ALTMAN, 1980, p. 67). Laura Erber, por sua vez, lembra que, devido à pouca mobilidade dos microfones antigos para acompanhar todos os movimentos dos atores que falavam em cena, recorria-se à posterior dublagem. Além de deixar as vozes distorcidas e artificiais por causa da deficiência técnica, por conta das técnicas de atuação 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” (ERBER, 2012, p. 225). Erber problematiza assim a divisão colocada por Deleuze entre os conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo — atribuídos pelo autor aos cinemas clássico e moderno, respectivamente. Para Deleuze, alguns cineastas que despontaram na década de 60 fizeram ruir o esquema em que se procurava unir imagem e som. Diretores como Jean-Luc Godard e Alain Resnais trabalhavam justamente a não sincronia dos elementos na montagem, inaugurando uma linguagem fílmica disruptiva.<sup>95</sup> Erber aponta que a consideração deleuziana do que seria o período da imagem-movimento se refere mais à utopia desse cinema do que ao resultado prático que ele apresentava:

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. (ERBER, 2012, p. 227)

Seja por defeito técnico ou por opção estética, o jogo entre dissimular e escancarar uma descostura entre corpo e voz atravessa a história do cinema. Como vimos com Chion, ao lidar com a questão do sincronismo, o cinema sonoro reproduz um conflito que se relaciona com a formação do ser humano.

---

<sup>94</sup> “The dummy/image is actually created in order to disguise the source of the sound. Far from being subservient to the image, the sound track uses the illusion of subserviência to serve its own ends.”

<sup>95</sup> Contemporaneamente no cenário brasileiro, nos movimentos do Cinema Novo e do Cinema Marginal, também se observam experiências inventivas na relação entre som e imagem.

A voz, o cheiro, a visão do “outro”: a ideia de que tudo isso formaria um todo, que a criança só teria de reconstruir recorrendo ao seu “princípio de realidade”, está profundamente enraizada. No entanto, trata-se de uma operação mais estrutural (ou seja, ligada à estruturação do sujeito na linguagem) de enxertar a voz não localizada em um corpo específico que é simbolicamente atribuído a ela como uma fonte. Essa operação deve deixar uma cicatriz, e o que faz o cinema falado senão marcar o lugar dessa cicatriz, uma vez que, pelo fato de ocorrer como uma reconstrução de uma totalidade, ele acusa ainda mais a não-coincidência original? Não há dúvida de que ele visa, por meio da operação conhecida como “sincronização”, a reunir corpos e vozes dissociados, tendo suas imagens sido inscritas em suportes diferentes; mas quanto mais nos aproximamos da resincronização, mais percebemos (...) quão arbitrário é esse convencionalismo, que quer dar como unidade o que vemos claramente que não se encaixa na origem. (CHION, 2004, p. 132)<sup>96</sup>

Em *Vaga carne*, os diretores aproveitam o mote do texto teatral para fabular cinematograficamente a proposital colagem imperfeita entre a voz que é protagonista e o corpo da mulher que é ocupado, no próprio ato da encenação – intensificada por recursos disruptivos próprios da montagem e da pós-produção de som (como alternância entre voz diegética e não diegética, distorções, ruídos). Há a constante hesitação entre som, imagem e sentido do que é dito.

*Vaga carne* trabalha sobre a zona de distensão e experimentação dos estados de dessincronia da experiência corporal. A marca da interpretação singular de Passô é justamente essa de separar o tom da intenção, a palavra do sentido, e trabalhar variações outras, que constituem na verdade o centro do enredo: uma voz lidando com um corpo, sob o prazer doloroso do desacordo. Isso produz um ambiente muito fértil para a exploração performática, potencializada pelo mote metadramático que a embasa. A curva principal do enredo é a jornada dessa voz, sua inadequação e seus conflitos. E o problema é justamente quando coincidem. (GOMES, 2020, s.p.)

Ao produzir performaticamente o dissenso entre a singularidade de um dado corpo feminino e a despersonalização de uma voz que se diz livre de contornos, Grace

---

<sup>96</sup> Da tradução ao espanhol: “La voz, el olor, la visión del «otro»: la idea de que todo ello formaría un conjunto, de que el niño no tendría más que reconstruirlo recurriendo a su «principio de realidad», está muy arraigada. Pero se trata más bien de una *operación* de lo más estructural (es decir, vinculada a la estructuración del sujeto en el lenguaje) de injerto de la voz no localizada en un cuerpo particular que se le asigna simbólicamente como fuente. Esta operación ha de dejar una cicatriz y ¿qué hace el cine hablado sino marcar el lugar de la misma puesto que, al darse como reconstrucción de una totalidad, acusa todavía más la no coincidencia original? No cabe duda de que pretende, mediante la operación denominada «sincronización», volver a unir cuerpos y voces disociado!; al haberse inscrito sus imágenes en distintos soportes; pero cuanto más nos acerquemos a la resincronización más percibiremos, como le sucede a Marguerite Duras, lo arbitrario que es este convencionalismo que quiere dar como unidad lo que vemos claramente que en origen *no pega*”.

Passô nos lança em um ambiente de *esquizofonia* instigante. Giuliano Obici relembra o conceito que Murray Schafer usa para caracterizar uma era de profunda mudança da relação do ser humano com o som a partir da invenção do telefone e do fonógrafo no final do século XIX. Dissociando o som de sua fonte emissora original, tais dispositivos sonoros contribuiriam negativamente para uma condição de escuta agonizante. Em um tempo de intensa fragmentação do sensível como a que vivemos hoje, Obici propõe pensarmos o contexto esquizofônico como uma possibilidade de surgimento de uma impulsão criadora:

Esquizofonia como produção de mundos sonoros irrealis, não menos fantásticos, inventivos e terríveis que com delírios, alucinações e desesperos que envolvem a esquizofrenia. Se é verdade que o esquizofrênico carrega em si uma potência de ruptura capaz de criar outros mundos, entendemos que a condição esquizofônica tende ao mesmo caminho. (OBICI, 2008 p. 49)

Em seu trajeto veloz de atravessar mundos, a voz de *Vaga carne* segue na investigação do corpo da mulher. Descreve impressões, que vão do interesse à aversão pela matéria humana ocupada, enquanto experimenta movimentos. Ergue um braço: “Nunca precisei fazer tanto esforço. É como uma embarcação, estou erguendo uma vela gigantesca, é como mover um barco, como se estivesse numa tempestade e é meu som que move o leme” (PASSÔ, 2018, p. 19). Ao balançar a cabeça, diz sobre essa parte do corpo:

Essa espécie de sino, espécie de grande capela. Estou dentro de um ninho, como se numa floresta... O sangue é uma tempestade, epidemia, e aqui há espécies de ramos, eu estou sentindo ramos, é nojento, é como adubo da terra, é essa a consistência, entendem? (Ibidem, 2018, p. 19)

Um corte do plano médio para um *close up* reforça o movimento que os olhos de Grace começam a fazer, quando se abrem totalmente pela primeira vez. A voz continua a narrar sua descoberta: “Olhos são faróis. Ou são facas? Ou moluscos. É um susto. É o diabo. É tudo junto” (Ibidem, p. 19). Na sequência, ao enunciar “coisa de chupar. Olho deve ser coisa de lambar”, a personagem de certa maneira desordena a hierarquia filosófica do olhar. E não apenas isso: a cena de uma voz que imagina chupar

um olho, lambê-lo, perturba de uma só vez os paradigmas do olho como “janela da alma” – como porta de entrada (e, às vezes, meio de expressão) para sensações e informações habitantes de uma espécie de teatro mental interno – e da voz como simples meio de expressão do que se passaria nesse mesmo palco interior, alimentado pelo canal supostamente privilegiado da visão.

O primado da esfera visual sobre a acústica, especialmente a vocal, é o aspecto essencial da metafísica que é tema da crítica de Adriana Cavarero. A autora defende que a tradição do pensamento ocidental instaurada por Platão e Aristóteles tratou de destituir o *logos* de qualquer corporeidade, o que inclui a materialidade da voz. No ato inaugural de diferenciar o significante mental (palavra) do significante acústico (ser que fala), privilegiou-se a voz insonora da consciência. A metafísica sonha com significados puros, e o significante verbal é um estorvo por se radicar persistentemente na esfera acústica. Para Cavarero, o ápice da metafísica se dá no pensamento cartesiano que, negando a própria matéria da existência, faz instaurar uma desvocalização ontológica: “o pensamento não tem voz, não invoca nem fala, *cogita*” (CAVAVERO, 2011, p. 203). Sugere uma fórmula resumida do problema metafísico: “uma subordinação do falar ao pensar em que o último projeta sobre o primeiro a sua marca visual” (Ibidem, p. 60). Ao comparar os órgãos responsáveis pelo sentido da visão a moluscos comestíveis e de consistência peculiar como ostras, Grace atribui outra corporeidade ao olhar que, pela metafísica, teria a função de representar visualmente o plano dos conceitos universais e autônomos.



Figura 64 - Olhos moluscos (*frame de Vaga carne*)

No ato de explorar os olhos, a personagem se dá conta de que é observada e inicia de fato um apelo por diálogo, dizendo “eu estou aqui”, em movimento que faz com o braço. O chamado faz lembrar a invocação das vozes do além por Hilda Hilst vista anteriormente no filme de Gabriela Greeb. Grace pede atenção a outros corpos que são mostrados na plateia – não por acaso, todos de pessoas negras. São personalidades da cena cultural mineira: Aline Vila Real, André Novais Oliveira,<sup>97</sup> Dona Jandira, Hélio Ricardo, Pacotinho, Ronaldo Coisa Nossa, Sabrina Hauta, Tássia d’Paula, Valeria Aissatu Sane, Zora Santos. Tatiana Carvalho Costa e Soraya Martins Patrocínio (2021, s.p.) bem afirmam: “[i]nscrever ‘a cor como texto’ não aponta para um poder limitador e controlador da negrura; antes, encena a cor como discurso plural que, em suas articulações, produz seus efeitos de linguagem”.



Figuras 65 a 70 - Cor-corpos (frames de *Vaga carne*)

<sup>97</sup> Vale destacar que o cineasta mineiro André Novais Oliveira é um dos sócios fundadores da produtora Filmes de Plástico, responsável por dois longas-metragens que têm presença decisiva de Grace Passô no elenco: *Temporada* (2019), dirigido pelo próprio Oliveira, e *No coração do mundo* (2019), com direção de Gabriel Martins e Maurilio Martins. Surgida na periferia de Contagem (região da Grande Belo Horizonte), a produtora despontou no período de democratização da distribuição de recursos financeiros à cadeia produtiva audiovisual brasileira através de editais públicos durante os governos do PT. Seus filmes têm como marca a ambientação em paisagens que fazem parte do cotidiano de seus realizadores.

A expressão “cor-corpo” é dita pela voz encarnada na mulher quando ela convoca a plateia a ocupar seu corpo com palavras: “Esta mulher é só um microfone, coitada, ela não tem nada a dizer!”, demarcando que o corpo que hospeda circunstancialmente aquela voz seria uma mediação que reproduz e amplifica a autonomia da voz protagonista. Ela segue: “Gritem palavras, eu boto aqui dentro!” (PASSÔ, 2018, p. 22). No filme, chegam da plateia no extracampo as palavras “corpo”, “política” e “amor”, que Passô repete alternada e ritmicamente. Na performance de entoar os termos em repetição, seus sentidos acabam por se dissolver em um jogo de respiração, voz e corporeidade. O procedimento formal do texto em fluxo desse momento em particular de *Vaga carne* ameaça a ideia de que a palavra falada serve acusticamente a significados essenciais. A dramaturgia experimental de Grace vai ao encontro da prática que Cavarero reconhece em escritores como Samuel Beckett e Hélène Cixous. Algumas obras desses autores, na medida em que são engajadas na busca de um caminho artístico inverso à urgência de significação, contrariam, segundo Cavarero, uma das bases da filosofia ocidental quando fazem prevalecer o vocal no lugar do semântico.

Correntemente entendido como “linguagem”, o significado da palavra *logos* alterna-se em seu uso filosófico histórico entre “discurso” e “razão”, entre os âmbitos da palavra e do pensamento. Ao compreender o *logos* como *phoné semantiké* (voz dotada de significado), a metafísica teria eliminado da voz qualquer valor independente da significação. Para a tradição, a palavra está mais perto da verdade quanto mais se afastar de sua vertente fônica. A voz torna-se, assim, sua falha, seu obstáculo. A estratégia de desvocalização e consequente despersonalização do *logos* determinou a surdez que a autora identifica na filosofia ao longo de séculos: “não lhe interessa o mundo humano das vozes singulares e plurais que, falando, comunicam-se umas às outras. É substancialmente um *logos* abstrato, anônimo: um código, um sistema” (CAVARERO, 2011, p. 61).

Para refletir sobre projetos artísticos e poéticos que furem a ordem estritamente simbólica da língua, Cavarero evoca o mito de Eco narrado por Ovídio. A fábula trata da ninfa que, de tão eloquente, costumava distrair a deusa Juno com suas conversas, enquanto outras ninfas assediavam Júpiter, esposo de Juno. Ao perceber o truque, a

deusa se vinga da ninfa, punindo-a duplamente: retira de Eco a liberdade de emitir sua própria fala, ao mesmo tempo em que a condena a duplicar os sons finais das falas dos outros, não podendo ficar calada. Eco passa a ser um espelho acústico, um mero efeito de ressonância. Certo dia, escondida atrás dos arbustos de um bosque, a ninfa observa Narciso e dele se enamora. O texto de Ovídio é construído poeticamente de maneira que a repetição involuntária das palavras do belo herói por parte de Eco faz parecer uma resposta a cada frase dele, produzindo um falso diálogo: “Mais que repetir palavras, Eco repete sons. Se esses sons, separados do contexto da frase, recompõem-se em palavras que ainda significam alguma coisa, ou melhor, significam outra coisa, esse é um aspecto que diz respeito a quem ouve, não à ninfa.” (Ibidem, pp. 195-196). A natureza dual do cinema sonoro invoca a ideia de eco e vestígio, como

algo que se perde e se transforma, uma manifestação de algo estranho, uma notícia nova. O trunfo do cinema sonoro é justamente poder utilizar sons, traços acústicos, para refigurar em lugar de copiar, explorando sua dimensão ecoica, criando simpatia ou dissonância entre as bandas de imagem e de som. (FLÔRES, 2013, pp. 34-35)

Cavarero compara ainda a ressonância de Eco às vocalizações miméticas da primeira infância, uma repetição sonora desprovida de sentido. O dueto entre criança e mãe faz ressaltar a unicidade das vozes em relação:

Justamente a repetição, conhecido expediente performativo que é indispensável à língua para estabilizar os significados, torna-se assim um mecanismo que produz o efeito oposto. Carregada de uma potência dissolutiva em relação ao registro do semântico, a repetição de Eco é um balbúcio que recua à cena da infância em que a voz ainda não é palavra. (CAVARERO, 2011, p.198)

A reiteração de Eco, assim como a repetição de palavras que Grace propõe na passagem de *Vaga carne*, dissolve a camada semântica dos termos e convidam à fruição sonora que atinge a memória inconsciente de um estado anterior a uma construção lógica da linguagem — talvez como aquele tempo-espaço *pré* que Godard insiste em exaltar.

### 3.6.

#### **Dar porosidade às palavras**

Numa passagem de *Hilda Hilst pede contato*, vimos que um entrevistado comenta sobre a maneira como a escritora parece usar um cinzel para esculpir as palavras, tornando-as objetos. Assim são as esculturas fônicas de Passô em *Vaga carne*, na iteração das palavras lançadas pelo público. Grace desenvolveu procedimento similar em 2017 em performance apresentada a convite do projeto *Polifônica Negra*. O trabalho consistia em uma repetição programada, durante quinze minutos, da palavra “macaca”. A reiteração exaustiva leva a uma desconstrução do significado da palavra e desvia a atenção para a materialidade da voz e sua ligação com o corpo, produzindo um efeito de porosidade do que é dito. Enfatizando os aspectos corpóreos da palavra vocalizada, seria possível restituir à palavra a vitalidade que, como acusa Cavarero, o logocentrismo tratou de obliterar. Se a palavra é um elemento político do contemporâneo, o gesto de desmontagem de Grace caminha em um sentido de descolonizar seus significados, procurando descolonizar também a escuta. Pode-se pensar ainda numa relação com a “palavra percussiva” que Bernardo Oliveira reconhece na canção “amefricana” brasileira, forjada pela energia das “práticas e dinâmicas das rodas afro-brasileiras litúrgicas e pagãs” (OLIVEIRA, 2020, s.p.). Além da percussividade, seriam ainda categorias estruturantes a comunicatividade — “a função da palavra percussiva, que comunica e faz o chamamento” —, a imprevisibilidade e o improviso.

Em entrevistas sobre a peça e posteriormente sobre o filme, Grace menciona a intenção, em seu dispositivo dramaturgico, de causar um estranhamento de uma possível harmonia entre gesto e fala. A ideia é justamente tensionar essa relação, retirando as palavras de um lugar estável e colocando-as em movimento: “a palavra, quando você a repete muitas vezes, parece que ela vai se expandindo um pouco, você vai tirando certos limites que você criou junto a ela na sua vida” (PASSÔ; FABIÃO; SCHNEIDER, 2023, p. 178). Grace fala ainda sobre como a instauração e a reinauguração da palavra, de frases e sons leva a voos e delírios que ela relaciona à

experiência do ato teatral, que “evoca o outro para alguma consciência sensível” (Ibidem, p. 179).

### 3.7.

#### **Permanente vibração**

Voltemos ao ponto onde havíamos parado no percurso da versão cinematográfica de *Vaga carne*. O momento de repetição performática no filme é subitamente interrompido por uma expressão da vontade da voz em querer deixar o corpo da mulher. Grace sai de quadro e voltamos ao vazio escuro da locação sem cenário. A voz da protagonista, fora de quadro, segue pedindo para abandonar o corpo. Grace surge caminhado com aparente esforço em se movimentar, e a voz paira ameaçando: “Eu vou ficar gritando aqui, até você não me suportar!” (PASSÔ, 2018, p. 22). Na sequência, algumas das pessoas que estavam na plateia também aparecem cruzando o quadro. A voz passa a proferir palavras como “idiota”, “babaca”, “lésbica” e “gorda”, enquanto a câmera enquadra Grace, de costas, executando movimentos corporais incomuns. O corpo da mulher invadido pela voz parece reagir à agitação verbal dessa voz, como se dançasse com ela em descompasso, criando um desalinho também entre o que a voz diz e os sentidos habitualmente atribuídos ao que é dito. A cena construída coloca uma lente de aumento na fala e ironiza os significados conferidos a esses termos ofensivos, convenções e regras em disputa constante.

A voz segue: “Você me quer como um coerente espelho barato, isso sim! Quer que eu te ajude a ser a imagem do que o outro quer ver. Mas não!” (Ibidem, p. 22). A voz, antes dotada de plena autonomia para entrar e sair de matérias, vê-se aprisionada num dado corpo de mulher e passa a perceber, aos poucos, a dimensão da existência de certa identidade na sociedade. A unicidade revelada por uma voz saída de uma garganta de carne, que Cavarero exalta como a característica mais singular dos sujeitos, é paradoxalmente abalada quando se trata de determinados corpos. A voz colada à carne de uma mulher, especialmente uma mulher negra, é estruturalmente suscetível à apreciação social e cultural que procura converter subjetividades comunicantes em uma categoria geral e inferior, bloqueando a escuta para o que sai dessa garganta.



Figuras 71 a 73 - Movimentos do corpo (*frames de Vaga Carne*)

A constatação, trabalhada sensivelmente em *Vaga carne*, de que o som da voz humana dispara juízos a respeito de quem a emite está no cerne do ensaio “O gênero do som”, de Anne Carson. Com igual interesse em deslocar sensibilidades calcificadas, Carson parte da premissa de que o som tem gênero e carrega uma série de atributos cristalizados pela cultura patriarcal desde a Antiguidade: “[s]ua estratégia principal é criar uma associação ideológica do som produzido pelas mulheres com o monstruoso, a desordem e a morte” (CARSON, 2020, p. 117). Ao investigar o porquê de a voz feminina causar tanto desconforto, ela sugere que há nessa voz algo que perturba a descontinuidade entre o dentro e o fora: “é como se o gênero feminino fosse de modo geral um tipo desagradável de memória coletiva das coisas indizíveis” e isso porque “desabafam em uma tradução direta aquilo que deveria ser formulado indiretamente” (Ibidem, p. 134). Carson discorre sobre o termo grego *sophrosyne*, um mecanismo, para ela masculino, de separação justamente entre um sentido da “parte de dentro” do corpo e o ato de sua tradução para a “parte de fora”. Essa comunicação só poderia ocorrer pelo (auto)controle do *logos*, que implica uma prudência verbal que faltaria às mulheres. Segundo Carson, a voz é submetida a uma história de construção em relação ao gênero do corpo a que pertence, e as associações negativas em torno das vozes femininas visariam a manter as mulheres em silêncio, impedi-las de “ter voz”.

Em *Vaga Carne*, a voz tem seu atributo de movimento de livre entrar e sair comprometido ao descobrir o corpo que habita enquanto construção social. Quando a voz entra no corpo de uma mulher negra, não há mais separação possível entre interior e exterior: a voz não consegue mais dominar esse corpo e com ele passa a ser submetida ao “bicho feroz” que ela reconhece no olhar (e nas palavras) dos outros. A voz, antes fluida e intemporal, quando experimenta o interior profundo desse corpo, (apesar de perceber que, por dentro, os corpos são todos escuros) está irremediavelmente atrelada

ao ônus que o exterior desse corpo carrega perante os olhos da sociedade, com seu gênero e sua cor de pele.

A própria Grace, em depoimento para a série documental *Afronta!* (2017), diz que ser mulher negra no Brasil de hoje é um lugar de vibração permanente. Num contexto em que os agrupamentos formados significam “potência de vida, potência máxima. Ao mesmo tempo, a gente continua tendo que ser forte (...) tendo que fazer muita coisa ainda, não dá para parar”.<sup>98</sup> Sigamos então a jornada da voz vibrante no filme, que ainda tenta resistir a se fundir ao corpo da mulher. Contrariada, ela profere:

Não sou uma mulher andando entre corpos humanos. Eu só estou presa aqui. Eu me recuso a entrar nesse sistema, nessa ilusão. Há outras formas de vida e isso precisa ser dito. Tem uma palavra na sua língua que eu adoro gritar, uma palavra que explica muito bem toda essa situação. Eu vou gritá-la pra você, sua carne pequena insuportável, escuta essa palavra com todos os sons. (PASSÔ, 2018, p. 23)

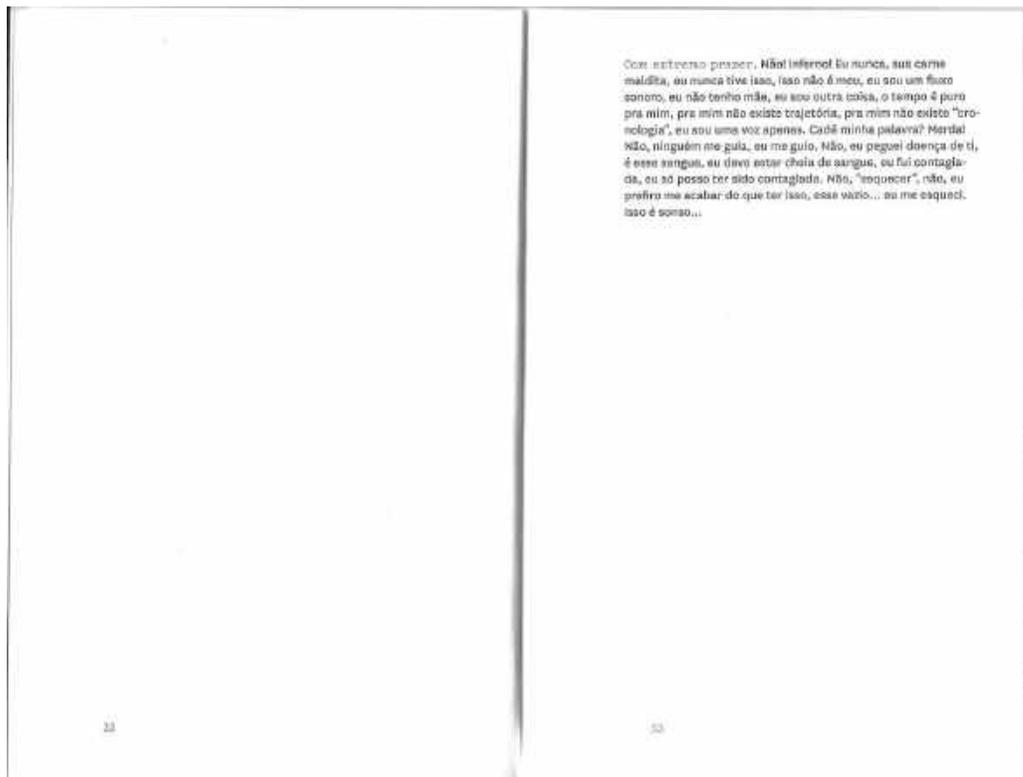
Mas, depois de alguns segundos em silêncio, a voz/mulher admite que esqueceu o que queria dizer. O contato com o esquecimento lhe desperta reações ambíguas: irritação com o fato de absorver inadvertidamente características humanas: “Isso é sonso” (Ibidem, p. 23), e logo algum tipo de satisfação com a novidade: “Que nada absoluto, que vagação sem rumo, esquecer é gostoso demais, esquecer é meditante” (Ibidem, p. 37). Uma mulher negra “esquecer” o que queria dizer alude a um recalçamento de um passado de violência. Pode-se pensar também numa ironia com uma das características negativas que Davi Kopenawa Yanomami (2015, p. 82) enxerga nos homens brancos, “um pensamento cheio de esquecimento”. A escolha pelo silêncio quando se espera um discurso é mais um elemento do complexo do jogo de sentidos que o texto propõe.

A mulher, cujo corpo é ocupado por uma voz, sinaliza para uma existência que se relaciona com uma forma de poder ser escutada a partir do silêncio que se faz, também, linguagem. Ela chama, por escolha, para o diálogo forjado não na dialética da fala/escuta, mas na do silêncio/escuta. [...] E não ter nada a falar representa uma escolha que diz da criação de um espaço, principalmente na linguagem, para a construção de uma subjetividade radical. É tão estratégico quanto libertador. É uma forma de enganar o sistema, certo de que as pessoas negras são/estão sedentas por

---

<sup>98</sup> Em 5:10 do episódio “Grace Passô” da série.

palavras. Nesse silêncio-engano, estabelece-se uma ironia, espécie de vingança não violenta, um saber da ordem da renovação e uma estratégia *sobre viver* e reinventar “memórias da plantação” que resistam e anunciem a partir das velhas e atuais características coloniais. (PATROCÍNIO, COSTA, 2021, s.p.)



34

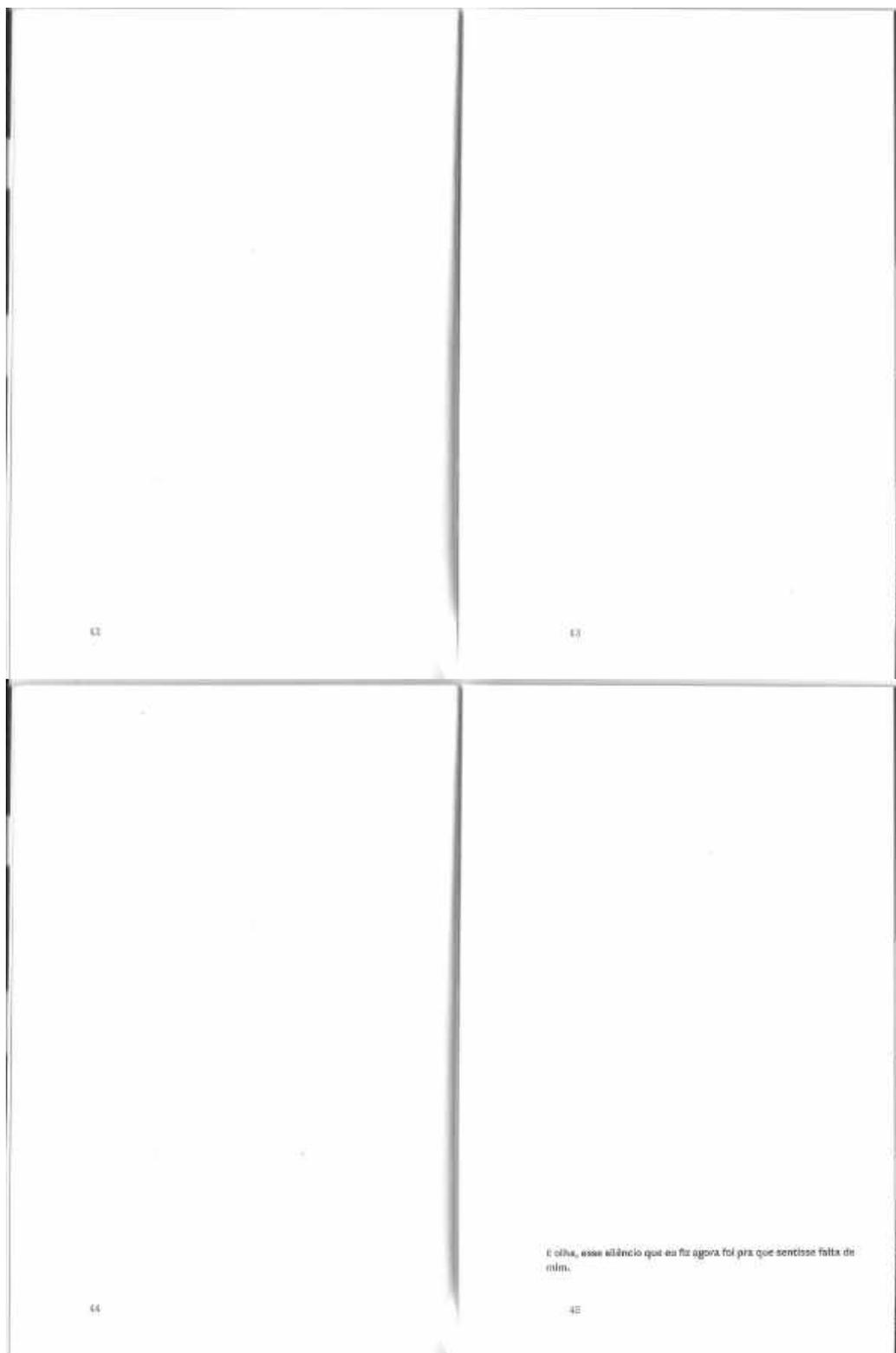
35

36

37

É o vazio. É como a imagem de uma luz num cômodo vazio. É o deserto. Esquecer é o deserto. Sustar a memória, que materializa o amor, esquecimento. É o rio, ou estou apaixonado. Que nada absoluta, que vagação sem rumo, esquecer é gostoso demais, esquecer é meditante. Como não estive antes em ti, esquecimento? Que...

<p>38</p>	<p>39</p>
<p>40</p>	<p>41</p>



Figuras 74 a 80 - Imprimir o silêncio (páginas do livro *Vaga carne*)

O tremor produzido pelo encontro de voz e corpo vivos acentua-se quando a protagonista descobre que o corpo ocupado está grávido. A mulher acende um cigarro e, conduzida pela voz, move-se do centro dos holofotes para uma espécie de entrada de coxia — um lugar que pode remeter ao *pré* do sistema linguístico, um recuo a um tempo-espaço da voz que ainda não é palavra carregada do peso dos significados. “A unicidade plural das vozes não passa pelo filtro metodológico do ouvido linguístico” (CAVARERO, 2011, p. 25).



Figura 81: Voz recuada (*frame de Vaga carne*)

A urgência em sair do corpo da mulher e voltar à condição despersonalizada vai dando lugar à euforia em fazer parte de uma existência singularizada: “Uma criança, reage, mulher! (...) Será que eu tenho que falar mais baixo? Talvez ficar mais calma? Sim, eu tenho que ficar mais calma, porque eles sentem, sabia?” (...) Está decidido: eu vou ficar aqui dentro” (PASSÔ, 2018, p. 48). Zora Santos se aproxima, fala algo, cujo som não nos chega, ao pé do ouvido de Grace e sai. Contrariada, a voz/mulher resiste: “Não vou deixar meu repolhinho viver de qualquer jeito nesse mundo do capeta, com esses bichos ferozes!” (Ibidem, p. 48). A partir deste momento, um alarme atordoante soa, luzes piscam rapidamente, enquanto o nervosismo da mulher/voz se intensifica: “Eu quero ensinar a ela (...) afinal de contas, eu tenho responsabilidade”. E, pela primeira vez: “afinal de contas... eu sou uma mulher!” (Ibidem). A fala, manipulada na edição de som com efeito ecoante, coincide com o corte para a tela preta. No escuro

ficamos por alguns segundos e, depois de *fade* lento, a câmera passeia (em um movimento fluido como o de uma voz que vaga) pelo corpo de Dona Jandira. Ela canta *Juízo final*, célebre samba de Nelson Cavaquinho, cantor e compositor cuja voz carregava um tom melancólico e profundo.<sup>99</sup> Tal momento de suspensão na narrativa é próprio do trânsito da peça para o filme (já que no espetáculo teatral não havia o número musical).

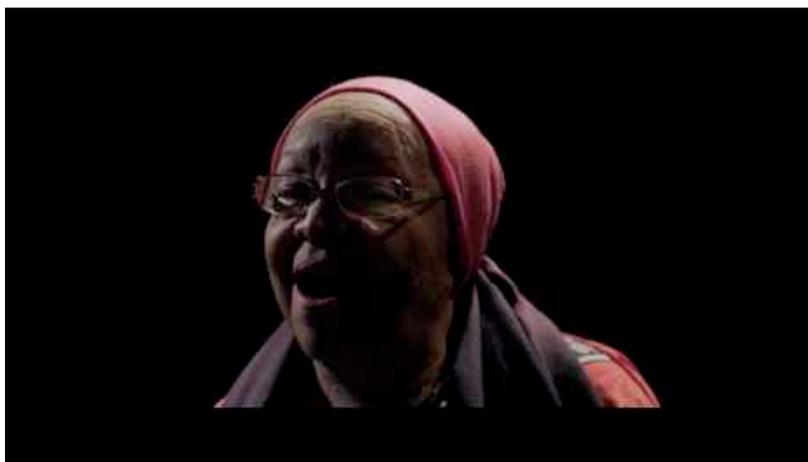


Figura 82 - Voz em canto (*frame* de *Vaga carne*)

Finda a performance da cantora, a protagonista volta à cena e continua expressando preocupação com o destino de sua filha: “Precisamos ensiná-la. (...) que isto são cadeiras, que um dia chegaram aqui carregadas nas costas de alguém. E depois vieram os parafusos. E, um por um, foram colocados para que fosse possível suportar o peso dos corpos. (...) Ensinar que isto é um homem?” (PASSÔ, 2018, p. 48). Neste momento a montagem revela a imagem de uma mulher. Grace prossegue: “Que isto é uma mulher?”, e vemos o rosto de um homem da plateia. Tal jogada dá a ver poeticamente uma crítica a estereótipos estanques de gênero, assim como problematiza

---

<sup>99</sup> Sobre a performance de *Juízo final* no filme, Juliano Gomes escreve: “Nelson Cavaquinho, em especial, se concentrou em constituir um universo poético de “afetos fúnebres” em boa parte de sua obra. Sua estética, já desobediente pela forma do canto e do dedilhar único do violão, violou mais esse tabu: tomar para si a elaboração poética frontal do morrer. À necropolítica, o ex-policial e artista carioca respondeu como uma forma de “necropoética”: um estado de elaboração abundante e íntima do tema da morte, do desaparecimento, acompanhada de estratégias expressivas desobedientes e desestabilizantes (o canto fora do padrão, o violão “dedado”, de cordas soltas, quase oriental), ligado a processos múltiplos de retenção cultural negra. É nesta linhagem que *Vaga carne* se constrói” (GOMES, 2020, s.p.).

o sistema antropocêntrico, condutas já presentes no texto original da peça. Mais adiante, outro comentário incisivo, imbricado na fluência da narrativa: “Que se eu levanto a mão, eu sou responsável. Se nada falo, eu sou responsável, que nada tem o direito de invadir seu corpo e que se alguma coisa invadir seu corpo, que lhe peça licença, que lhe peça licença que lhe peça licença!” (Ibidem, p. 49). O pensamento político contido no filme (e que se arrisque a dizer: em toda a obra dramatúrgica de Grace Passô) é sutilmente conduzido por meio de uma série de procedimentos poéticos, o que faz o trabalho prescindir de um discurso didático sobre as ideias que percorre. Como afirmou Deleuze:

A obra de arte não é um instrumento de comunicação. A obra de arte não tem nada a ver com a comunicação. A obra de arte não contém, estritamente, a mínima informação. Em compensação, existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência. Isto sim. Ela tem algo a ver com a informação e a comunicação a título de ato de resistência. (DELEUZE, 1999, p.13)

Investigando os limites da linguagem nas artes da cena e sua expansão no meio audiovisual, Grace Passô produz contra-informação como ato de resistência ao discurso eurocêntrico colonizador, e o faz prescindindo de certos bordões. “A ideia de que a arte é um ato é muito importante. Ela é um gesto, na realidade. Por isso a arte é política” (PASSÔ; FABIÃO; SCHNEIDER, 2023, p. 184). O pensamento artístico de Grace se afasta de um discurso de palavras de ordem e demanda uma posição menos passiva de quem escuta. Sua escrita, segundo Helena Martins (2020), enseja “perturbar sensivelmente os modos com que nos habituamos a pensar o dentro e o fora do corpo, da língua, da comunidade. O dentro e o fora reciprocam, na carne” (p. 985).



Figura 83 - Voz pregada ao corpo (*frame* de *Vaga carne*)

### 3.8.

#### **Quebra dos diques**

No segmento final do filme, a protagonista adentra um espaço semelhante a uma sala de controle, com ruídos de máquinas ao fundo. O desenho sonoro desta sequência reflete a situação vivida pela personagem neste momento do filme: a voz não está mais em destaque e tem sua soberania destituída pelo som ambiente que com ela concorre. Especialmente um forte ruído de sirene, ritmado, interfere na compreensão da voz, que passa a sair da garganta da mulher em um volume mais alto. Em seu discurso contraditório, a voz agora volta a avisar que precisa sair do corpo da mulher. Queixa-se do fluxo interrompido nesse corpo, um corpo que ameaça a memória de variados contornos até então experimentada pela voz, um corpo que intercepta a dança vertiginosa da voz:

Entrei um dia no corpo de um cachorro e no primeiro latido eu já estava cuspidando no mundo. Mas aqui não, aqui a gente se agarra nas paredes... Já estou imaginando minha pirralhinha crescendo, andando, correndo pelo mundo. Já estou imaginando o futuro e o futuro nem existe ainda, eu já estou aceitando o tempo, que horror! (PASSÔ, 2018, p. 49)

Ela arranca um objeto preso num dos equipamentos, desculpa-se e crava a peça perfurante no ventre — reforçando a cicatriz de que fala Chion (2004), decorrente da

operação do cinema sonoro de incrustar vozes nos corpos. Em plano fechado no rosto de Grace, um líquido escuro escorre de sua boca (imagem que remete à imagem em preto e branco do sangue no filme de Nader em fusão com desenho de Leonilson). A voz vai perdendo força. “A pena que um dia penetrei e me fez voar em cima de prédios e montanhas, a imagem parece sumir de mim. As palavras também, minha capacidade de contorná-las, está tudo indo embora” (PASSÔ, 2018. 50), ela diz. E ainda: “A máquina desta mulher está desviando o percurso correto do sangue. Sua consistência está invadindo tudo e eu ainda não consigo sair daqui” (Idem, p. 50).

O jogo entre o consistir e o desconsistir colocado na dramaturgia de *Vaga carne* dialoga com a ideia do lugar da leitura como *antropologia especulativa* trazida Alexandre Nodari: uma encruzilhada entre dar consistência a determinado mundo e a percepção da contingência desse mesmo mundo, “uma prática ético-política (ou ecológica) de adquirir uma consistência singular, mas sempre fugidia, no encontro com as multiplicidades, um habitat (sempre precário e finito) no cosmos” (NODARI, 2015, p. 78). A escrita cênica de Grace Passô parece operar no fino equilíbrio entre compreender um mundo existente e inventar um outro mundo, onde podem existir vozes desprovidas de corpos, e vorazes pelas matérias.

Voltando à proposta da ficção como cesta de Le Guin, que resiste à submissão a uma narrativa que nos contam como se fosse a única, podemos pensar que a voz/mulher agora extravia o caminho dos fluidos de um corpo que era máquina a serviço de um conto heroico. No ato de autoimolação, a protagonista contraditoriamente acaba por fazer o que vinha tentando evitar, a quebra definitiva dos diques que seguravam o vazamento da carne, aqui concretizado no líquido que jorra da boca. Afinal, como disse Hilda Hilst, uma das escritoras por quem Passô admite ter tido a vontade de escrever despertada na juventude: “a vida transborda, não existe uma xícara arrumada para conter a vida! De repente, você vai encher um cálice e tudo se esparrama, cai em você, você se suja, e não dá pra fazer um esquema agradável, bonito, simpático” (HILST; DINIZ, 2013, pp. 88-90).



Figura 84 - Corpo e voz saindo de cena (*frame* de *Vaga carne*)

A voz serpenteante que animava matérias e atravessava tempos está agora completamente emaranhada à carne da mulher e a seus afetos. As palavras somem enquanto a voz tenta recuperá-las, o gesticular da boca de Grace não é mais acompanhado de som (lembrando o fim de *Imagem e palavra*, em que a voz de Godard falha). A mudez é interrompida pela súplica: “Espera! Eu já sei quem ela é. Eu já sei, ela é uma mulher. Ela é negra. Ela...”<sup>100</sup>, e então a voz falha de novo. Num fôlego final, retoma: “Espera! Eu disse que eu já sei quem ela é. Ela está aqui, ó, diante de vocês. E ela gostaria de dizer sinceramente que não...”, e som da voz deixa de soar definitivamente. A boca de Grace continua se movimentando por mais alguns segundos, e seu rosto tem uma expressão de dor. Nota-se mais uma dimensão do movimento de despersonalização/singularização que o filme realiza: a voz entranhou-se no corpo, mas agora não consegue ser emitida por essa garganta. A mulher deixou de ser um microfone de uma voz serpenteante que não é dela, e quando seu corpo é que domina essa voz, nossos ouvidos humanos não conseguem mais captá-la. É como se não estivéssemos aptos a escutar essa forma de vida que vem de uma outra antologia, assim como no relato do “silêncio que se seguiu à resposta de Joana D’Arc a seus juízes quando eles lhe perguntaram, ‘Em que língua as suas vozes lhe falam?’ e ela respondeu: ‘Uma língua melhor que a vossa’” (CARSON, 2008, p. 12). O filme termina no rosto de Grace em silêncio em meio aos ruídos. Há um corte da cena para a tela preta e,

---

<sup>100</sup> Em 41:09 do filme.

enquanto os créditos sobem, uma música com batidas de tambor se mistura a conhecidas vozes femininas interrompidas em maior ou menor grau: Nina Simone, Marielle Franco, Dilma Rousseff.

### 3.9.

#### **Demandar o impossível**

Na já mencionada conversa da série *Janelas Abertas*, Ricardo Aleixo comenta com Grace que o controle rigoroso da cadência da fala que ela mostra em seus trabalhos o faz lembrar de certas brincadeiras de infância. Grace conta que tinha muita ansiedade em fazer “parcerias com as palavras” na fase de aprender a ler e escrever, e que essa sensação a acompanha até hoje enquanto potência de criação.

Essa sensação da infância de tentar de alguma forma aprender o que pode uma palavra é uma sensação que tenho até hoje. Enquanto falo, enquanto crio, tem uma sensação. Eu não consigo lidar com as palavras com uma naturalidade. Gosto disso também. Não acho nada natural ler. Não acho natural falar ou usar as palavras. Inclusive, hoje, muito se fala sobre as aparências da língua, a língua que estrutura nossa sociedade, estruturas muito opressoras. Temos inclusive mudado o nosso modo de falar e de escrever. Essa relação de profundo estranhamento com as palavras é uma coisa que sempre me perseguiu. Essa lembrança de quando eu comecei a aprender a ler alguma coisa que está dentro de mim ainda. É uma relação que de alguma forma continua a existir quando eu me deparo com as palavras. (PASSÔ; FABIÃO; ALCURE, 2023, p. 167)

Em *Vaga carne*, é nítido o trabalho de alteração e modulação da voz, buscando relações com o aparato cinematográfico que fogem ao naturalismo esperado na interpretação para o meio. “A apreensão da sonoridade da fala mesmo, da fala cotidiana, me interessa bastante. E criar modos de expandir e deixar cada vez mais nítida a musicalidade que há na fala, quase como se colocasse uma lupa” (Ibidem, p. 168). No mesmo diálogo, Grace sugere a refundação da ideia de escuta como algo *ativo*, referindo-se especificamente à história do Brasil, marcada por silenciamentos de tantas ordens. Não basta apenas, de maneira condescendente, dar espaço a determinadas vozes. Segundo ela, é preciso se criem novas formas de escuta em um gesto radical de testar os limites de estruturas estabelecidas.

A subjetividade é importante para discursos que pulsam nas margens, veias de um sistema que circula muito sangue, e uma forma criativa de produzir saberes e perspectivas. Olhar e poder produzir imagens que desafiam e rompem com representações convencionais dos corpos negros, mas sem a simples redução da representação da negrura a uma imagem positiva. Não é só sobre reações. É sobre também questionar e, fundamentalmente, imaginar novas possibilidades para a construção de identidades e estéticas. (PATROCÍNIO; COSTA, 2021, s.p.)

O fato de Passô ter começado a escrever e dirigir teatro por uma necessidade de dar vida a textos em que finalmente conseguisse se reconhecer<sup>101</sup> diz muito sobre a premência de uma nova maneira de enxergar corpos e escutar vozes pulsantes de memórias que vêm resistindo à diuturna tentativa de apagamento.

O problema é que todos nós nos permitimos a fazer parte da história do assassino, e por isso podemos terminar juntamente com ela. Por isso, é com um certo sentimento de urgência que procuro a natureza, o tema, as palavras da outra história, a história que não foi contada, a história da vida. (LE GUIN, 2022 p. 19)

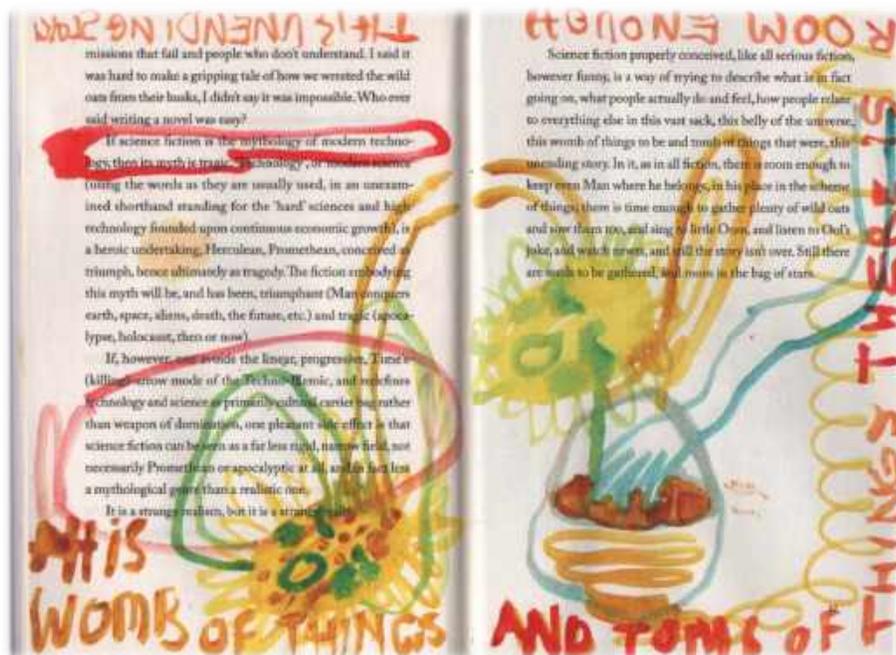


Figura 85 - Intervenção sobre livro de Le Guin

<sup>101</sup> Tal revelação é feita por Grace no programa *Voz ativa*. Ela diz que, ao iniciar a carreira teatral, não se reconhecia nem nos textos clássicos brasileiros. Realizar sua escrita dramática teria sido uma maneira encontrada de existir e se enxergar no teatro. Diz ter sido mais influenciada na literatura por autores como Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Hilda Hilst. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xqNngmS3NAs>>. Último acesso em 20 fev. 2021.

A protagonista de *Vaga carne* conta que certa vez invadiu uma caixa de som que dizia que o país era justo – “Ela concorda?”,<sup>102</sup> indaga a voz à plateia sobre a mulher que ela incorpora. A própria Grace parece responder à pergunta com um posterior trabalho audiovisual de sua autoria, o curta-metragem *República*. Dirigido e protagonizado por ela dentro do programa “Convida” do Instituto Moreira Salles, a ficção distópica mostra uma personagem constatando que o Brasil é na verdade um sonho, uma *bad trip* vivida por alguém que pode acordar a qualquer momento e dar fim a tal realidade. Nesta outra radical fabulação, Grace divide-se (com diferentes usos de sua voz) entre a personagem em questão e uma outra que afirma que, se o Brasil da primeira acabou, o seu nunca teria existido. Tal figura assemelha-se a um xamã, aquele que tem a característica de mover-se entre o mundo dos humanos e o dos não humanos, assumindo suas diferentes perspectivas. Grace Passô parece também realizar uma prática de linguagem inspirada na lógica de Exu, o orixá que abre caminhos ao transitar entre as dimensões temporais. Como observa Edmilson de Almeida Pereira:

Essa linguagem poética – imantada pelo furor da origem, que não se viabiliza como discurso de uma religião, embora percorra os labirintos do sagrado – contribui, a meu ver, para a atualização contínua da experiência poética. Isto ocorre porque essa linguagem, aparentemente inacessível é, no fundo, parte integrante de nossas vivências cotidianas. Ela está no tecido das ações que praticamos e dos discursos que emitimos. Quando insistimos no seu exílio, no seu fracasso, na sua dispersão estamos, por vias não explícitas, confirmando o seu vigor, uma vez que somos, como indivíduos e como coletividades, um mosaico dessas condições. E, mesmo devorados por elas, sobrevivemos. (PEREIRA, 2027, p. 150)

---

<sup>102</sup> Em 16:40 do filme.



Figura 86 - “O seu Brasil acabou e o meu nunca existiu!” (*frame de República*)

Na conversa com Grace, Ricardo Aleixo cita Exu para falar de ancestralidade como um tempo que é relativo, citando o conhecido provérbio “Exu acertou ontem o pássaro com a pedra que só atirou hoje” e usa o termo *afropresentista*: “presentista significa suportar o terrível” (ALEIXO, FABIÃO, SCHNEIDER, 2022, p. 184). A resistência à terrível narrativa heroica tem se dado no fortalecimento de vozes que contam suas próprias histórias à sua própria maneira, de uma ancestralidade que permeia temporalidades, “o frenético dinamismo mitológico dos fodidos, sugados e pisados deste mundo” (LEMINSKI, 1986, p. 100). Para habitarmos este mundo de maneira fecunda, é preciso “pensar uma potência do sonoro, a capacidade de tornar forças sonoras sensíveis, de tornar audíveis forças não audíveis” (OBICI, 2008, p. 37). É imprescindível que se desenvolva uma escuta coletiva e ativa de vozes que fabulam ficções desviantes da narrativa dominante e que demandam o impossível, já que “[n]ão só um outro mundo é possível – como também um outro possível é mundo” (NODARI, 2015, p. 83). Vozes como a de Grace Passô nos fornecem alimento para preencher matulas, bolsas e cestas a carregarmos durante a árdua travessia no sonho ruim em que a história humana volta e meia nos arremessa – sem perder de vista o despertar em novas histórias impossíveis e necessárias, histórias inventivas e plurais.<sup>103</sup>



## Breve toada final

Esta tese buscou responder a uma inquietação provocada por alguns títulos do cinema contemporâneo que trabalham o elemento da voz acusmática de maneira singularmente instigante. Mas, antes de tudo, o trabalho foi movido pelo desassossego inerente à própria escuta. A escuta, como vimos sugerir David Toop, conserva muito de irracional e inexplicável; e o ouvinte pode ser pensado como uma espécie de médium, como alguém que “discerne e se envolve com o que está além do mundo das formas” (TOOP, 2010, p. 8).<sup>104</sup>

As páginas que me trazem até aqui tentaram contribuir para deslocar não apenas a ideia, mas também a propensão irrefletida de pensar e viver a escuta como algo subordinado à ordem de um visível habituado. Busquei, nesse espírito, atender ao imperativo anunciado por Francisco Alvim, em versos que eu trouxe como epígrafe: “QUER VER? / Então escuta”. Assim pensada – e vivida –, a escuta é ativa, e sua sutil atividade pode ser tomada como aquela de um *sintonizar-se* com realidades latentes e rarefeitas dentro da realidade habituada. Também quis aqui atender ao imperativo de Anne Carson, minha segunda epígrafe: “a realidade é um som, tens de sintonizar-te nela, não apenas continuar a gritar”.

Ao entrar em contato com os filmes aqui selecionados, seus procedimentos artísticos singulares convidaram à investigação sobre o tratamento das manifestações espectrais das vozes expostas. Tais filmes atentam de modo especial a essa condição fantasmagórica que a voz acusmática apresenta: têm em comum uma atenção à materialidade da voz, na contramão de uma história que correu em grande parte na direção de esvaziá-la. Procurei mostrar que é, em parte, ao mobilizarem a materialidade da voz por diferentes caminhos e com diferentes ênfases, que os filmes percorridos agem no sentido de deslocar circunstâncias arraigadas – e passivas – de escuta.

---

<sup>104</sup> “Listening, then, is a specimen of mediumship, a question of discerning and engaging with what lies beyond the world of forms”.

“O som nos envolve”, nos diz Toop, ressaltando, entretanto, que “nossa relação com a forma envolvente, intrusiva e fugaz de sua natureza é mais frágil (...) do que conclusiva”. (TOOP, 2010, p. 8).<sup>105</sup> Decretar a conclusão de uma tese cuja reflexão não se quer lacrada é tarefa bastante ingrata. Nesta toada final, vale ecoar o trajeto perseguido nos ensaios, que se complementaram como uma visada sobre o estatuto contemporâneo da voz nos diferentes filmes em questão. Como vimos na introdução, Michel Chion mostra que o cinema acompanha a tendência “vococêntrica” da escuta humana, que tende a privilegiar e destacar a voz entre todos os outros sons captados indiscriminadamente pelos ouvidos, que não possuem obstáculos (diferentemente da visão, que pode ser bloqueada pelas pálpebras). Além de vococêntrica, essa tendência é logocêntrica: “[o] ouvido tenta analisar o som para extrair significado dele — como se descasca e espreme uma fruta — e sempre tenta localizar e, se possível, identificar a voz” (CHION, 1999, p. 5).<sup>106</sup>

Vimos como Chion conceituou, a partir da escuta reduzida anteriormente designada por Pierre Schaeffer, o termo *acousmètre*. Esse ser acusmático, que encontrou no cinema sonoro seu mais fértil terreno, é responsável por enriquecer de possibilidades a relação entre som e imagem: “[é] necessário entender que, entre uma situação (visualizada) e outra (acusmática), não é o som que muda, nem em natureza, nem em presença, nem em distância, nem em cor. É apenas a relação entre o que é visto e o que é ouvido” (Idem, 2004, p. 31).<sup>107</sup> Vimos também que esse personagem-voz, por conservar um pé na imagem e outro fora do retângulo da tela, na iminência constante de ser visto (mesmo que isso nunca aconteça) constitui um elemento de desequilíbrio. Essa tensão pode advir do fato da voz acusmática remeter à vida amniótica marcada pela escuta de sons indistintos dissociados de imagens. Os filmes estudados se caracterizam por criar fabulações poéticas (e em certo sentido políticas) valendo-se da força perturbadora de vozes acusmáticas.

---

<sup>105</sup> “Sound surrounds, yet our relation to its enveloping, intrusive, fleeting nature is fragile (...) rather than decisive”.

<sup>106</sup> Da tradução ao inglês: “The ear attempts to analyze the sound in order to extract meaning from it — as one peels and squeezes a fruit — and always tries to *localize* and if possible identify the voice.”

<sup>107</sup> Da tradução ao espanhol: “Es preciso comprender que, entre una situación (visualizada) y otra (acusmática) no es el sonido lo que cambia ni de naturaleza, ni de presencia, ni de distancia, ni de color. Lo es sólo la relación entre lo que se ve y lo que se oye.”

No primeiro ensaio, refletimos sobre os filmes *A paixão de JL*, de Carlos Nader e *Hilda Hilst pede contato*, de Gabriela Greeb. Ambos surgiram do contato dos cineastas com registros das vozes dos personagens gravadas em fitas e conservadas após sua morte. A falta da imagem, própria de um material de arquivo sonoro, serve de motor criativo para a narrativa audiovisual desses trabalhos. Os modos de costura filmica com a matéria vocal de duas figuras já falecidas, o artista José Leonilson e a escritora Hilda Hilst, com releituras sobre suas obras e demais arquivos, potencializam a ideia de trânsito de espaço e de tempo. Ao se deixarem pensar como *vocobiografias espectrais*, os filmes se desdobram *entre* presença e ausência, indivíduo e coletivo, ficção e realidade. Tais filmes deslocam a forma habitual de apresentação da voz no filme ensaio ao mimetizarem os arquivos de voz dos personagens com as vozes ocultas (porém atuantes enquanto representantes de uma subjetividade artística) dos cineastas. Os filmes também exploram alguns momentos de porosidade nas vozes dos personagens, em que a materialidade fônica se sobressai à camada semântica, enriquecendo a escuta.

O segundo ensaio tratou do último filme de Jean-Luc Godard, *Imagem e palavra*. A partir do imperativo “pensar com as mãos”, que abre o filme, vimos como o cineasta tece uma profusa composição de citações de imagens e sons, e convoca um vozerio que engaja o corpo na imagem. O interesse de Godard por pensar na imagem e pela imagem se imbrica com um *pensar na voz e pela voz*. E a voz-vozerio é aqui *tátil*: tanto no sentido de que *tateia* quanto no sentido de que *toca*. Godard convoca as forças do tatear e do tocar, tradicionalmente anuladas quando a voz é pensada e vivida como simples revestimento para sentidos objetivos e desencarnados. Também aqui a voz é a apartada da posição comumente ocupada por ela no filme ensaio: a voz de Godard, entre enérgica e falha, abre mão do lugar de comentadora, para vaguear pelo bando de sons e imagens que se relacionam com a história do cinema que o realizador atravessou tão visceralmente. A manipulação radical dos fragmentos na montagem faz mover a atenção da escuta para uma materialidade sonora que chama o espectador para uma fruição ativa. As imagens e os sons, extremamente alterados em relação à forma original, acabam por representar rastros, lampejos de pensamento crítico. E também se relacionam com a característica de fluidez e devaneio da voz, e que ainda assim carrega

o traço corporal indefectível de quem a emite. Como sugere Bruna Beber, “a voz faz do corpo seu alto-falante e, antes de ressoar no exterior, invadindo as escutas, é no corpo que, assim como no pôquer, a voz dobra sua aposta, ela repica”, lembrando ainda o atributo principal da voz de estar em suspensão e movimento constantes, “ameaçando se concretizar ao passo que já se concretizou” (BEBER, 2021, p. 120).

Na jornada pelo média-metragem *Vaga carne*, que configura o último ensaio da tese, refletimos sobre a invenção de uma voz *polimorfa* que possui o dom de se pregar a diferentes matérias e também de se desprender delas, em um trânsito ontológico que desafia os limites que se convencionou estabelecer entre o dentro e o fora de um corpo. A cena se relaciona ao princípio mesmo do cinema falado, que tem como dispositivo de essência a dualidade na captação de suas bandas de imagem e som para posterior reunião e, portanto, vive de um pacto de sincronismo que por fundamento não existe. O mesmo cinema que trabalhou para que a junção de corpos e vozes fosse uma colagem perfeita, segundo Laura Erber, “também deu bandeira da precariedade desse enodamento, deixou aparecer o engodo de que é feita a imagem em movimento projetada numa sala escura com ajuda de alto-falantes” (ERBER, 2012, p. 142). A operação que Grace Passô realiza sobre a materialidade da própria voz, ao repetir palavras e mexer com diferentes timbres, volumes e espessuras ao longo do filme, produz *esculturas vocais* que diluem a ideia tão cara à metafísica da voz como uma roupagem sonora de significados dos termos. Ao cinzelar as palavras de maneira a dar diferentes formas à sua voz, a atenção à concretude desta voz remete a uma linguagem anterior à ordenação da língua. Tal domínio performático de Grace se relaciona diretamente à livre circulação entre possibilidades de vida que a voz protagonista experimenta antes de parar nas entranhas de determinado corpo, num encontro de diferentes que desorganiza modos habitados de escuta.

A pesquisa trilhada conclui-se circunstancialmente com o encerramento regulamentar de um ciclo acadêmico na necessária entrega da tese. Todavia, o que a investigação despertou ao longo do percurso certamente continua a reverberar em mim como pesquisadora e no texto que agora se torna público e pode ir ao encontro de outros estudos sobre um tema que é fluido, com possibilidades de ramificações vastas e ilimitadas como o próprio som que transborda pelo espaço. Uma pesquisa em Artes

não se esgota, e uma tese em forma de ensaios não encontra facilmente seu limite, vertendo-se para outros textos, autores e filmes. Nesse sentido, aproxima-se da proposta de Ursula K. Le Guin: de certa maneira, o que trago aqui é uma *cesta*, cujo “propósito não é a resolução nem o êxtase, mas o de ser um processo contínuo” (LE GUIN, 2022, p. 23). Procurei recolher neste balaio os atravessamentos e deslocamentos provocados pelos usos das vozes nos filmes e ofertar esta ressonância por meio de ensaios, cujo conjunto pode ser pensado como um mapa móvel, uma cartografia. Se é tarefa do cartógrafo, como insinua Suely Rolnik “dar língua para afetos que pedem passagem” (ROLNIK, 2011, p. 23), o trabalho desta pesquisa foi dar voz a uma reação crítica aos filmes, num recorte pessoal e subjetivo que pode alcançar ouvidos interessados na discussão sobre as muitas possibilidades criativas da voz acusmática no cinema contemporâneo. Fiquemos com o eco da voz de Godard em *Imagem e palavra*, que, apesar do cansaço, persiste no desejo de uma necessária utopia. Que as palavras finais desta tese não demarquem um fim, mas apontem recomeços que convidem à escuta.

## Referências bibliográficas

ALTMAN, R. Moving Lips. Cinema as Ventriloquism. **Yale French Studies**, n. 60, 1980. pp. 67-79.

ANDRADE, A. et al. Arquivo. In: PEDROSA, Celia ... [et al.] (Orgs). **Indicionário do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

ANTELO, R. A pesquisa como desejo de vazio. In: **Anais do I Seminário dos alunos de pós-graduação em literatura da Universidade Federal de Santa Catarina**. Conferência de abertura. Florianópolis, 2011. p. 08-39.

ASTRUC, A. Naissance d'une Nouvelle Avant-Garde: la Caméra-stylo. In: **L'Écran Français**, n° 144, 1948.

BAILLY, J.C. O ensaio, uma escrita extensível. Tradução de Leda Cartum e Laura Erber. In: **O ensaio e a anedota**. Rio de Janeiro: Zazie, 2017. pp. 5-23.

BARTHES, R. Escuta. In: **O óbvio e o obtuso**. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2018. pp. 235-248.

\_\_\_\_\_. Da fala à escrita. In: **O grão da voz**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. pp. 1-7.

\_\_\_\_\_. **O império dos signos**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

BATAILLE, G. **O Nascimento da arte**. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, 2015.

BEBER, B. **Uma encarnação encarnada em mim: cosmogonias encruzilhadas em Stella do Patrocínio**. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2021.

BERGER, J. A caverna de Chauvet. In: **Bolsões de resistência**. Tradução de Lya Luft. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. pp. 33-40.

BENSE, M. O ensaio e sua prosa. In: PIRES, Paulo Roberto (Org). **Doze ensaios sobre o ensaio: antologia Serrote**. São Paulo: IMS, 2018. pp. 110-124.

BEZERRA, A. G. **Desdobramentos ficcionais de uma existência: a exposição do eu autoficcional em Hilda Hilst**. 2015. 168 f. Tese (Doutorado em “Literatura e Interculturalidade”) – Universidade Estadual da Paraíba, 2015.

BLANCHOT, M. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CALVINO, I. Um rei à escuta. In: **Sob o sol-jaguar**. Tradução. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. pp. 21-30.

CAMPOS, H de. Da tradução como criação e como crítica. In: **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2004. pp. 31-48.

CARSON, A. O gênero do som. Tradução Marília Garcia. In: **Serrote**. Rio de Janeiro, n. 34, 2020. pp. 114-136.

\_\_\_\_\_. Variações sobre o direito de se manter em silêncio. Tradução Caetano W. Galindo, originalmente in **A Public Space**, n° 7, 2008.

CAVARERO, A. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal**. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CESAR, A. C. **Literatura não é documento**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

CHION, M. **La voz en el cine**. Tradução ao espanhol de Maribel Villarino Rodríguez. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.

\_\_\_\_\_. **The voice in cinema**. Tradução ao inglês de Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1999.

CLARK, L. **Lygia Clark – uma retrospectiva – Catálogo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2014.

COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CONNOR, S. **Panophonia**. Disponível em: <http://stevenconnor.com/panophonia.%20Acesso%20em%20jul.%202022>>. Último acesso em 20 ago. 2022.

D'AGATA, J; Carson, A. A \_\_\_\_ with Anne Carson. **The Iowa Review** 27(2), 1-22, 1997.

DELEUZE, G. **Conversações** (1972-1990). Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.

\_\_\_\_\_. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. O ato de criação. In: **Folha de São Paulo**, 27 jun. 1999.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **1730 - Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível**. Disponível em: <<https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2015/01/03/1730-devir-intenso-devir-animal-devir-imperceptivel-gilles-deleuze-felix-quattari/>>. Último acesso em 13 mai. 2023.

\_\_\_\_\_. **O que é a filosofia?**. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_; PARNET, C. L'Abecedaire. Transcrição e vídeo completo. Disponível em <<http://clinicand.com/2018/06/13/o-abecedario-de-gilles-deleuze/>>. Último acesso em 15 set. 2019.

\_\_\_\_\_. Uma conversa: o que é, para que serve?. In: **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998. pp. 7-141.

DERRIDA, J. **Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida**. Tradução de Marileire Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

\_\_\_\_\_. **O Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, G. A História da arte como disciplina anacrônica. In: **Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. pp. 15-68

\_\_\_\_\_. Quando as imagens tocam o real. In **Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. Belo Horizonte, v.2, n° 4, 204-219, 2012.

DOLAR, M. **Una voz y nada más**. Tradução ao espanhol de Daniela Gutiérrez y Beatriz Vignoli. Buenos Aires: Manantial, 2007.

DUARTE, P. **O elogiável risco de escrever sem ter fim**. Disponível em: <<https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/02/1743666-o-elogiavel-risco-de-escrever-sem-ter-fim.shtml>>. Último acesso em 10 jul. 2019.

DUBOIS, P. **Cinema, vídeo, Godard**. Tradução de Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ERBER, L. R. **A captura dos corpos falantes no cinema de Carl Th. Dreyer**. 2012. 250 f. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras.

EISENSTEIN, S. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: Campos, Haroldo (org). **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. São Paulo, Cultrix, 1977, pp. 149-166.

FABIÃO, E.; SCHNEIDER, A. (Orgs.). Grace Passô e Ricardo Aleixo. In: **Janelas Abertas: conversas sobre arte, política e vida**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023, pp. 165-187.

FENOLLOSA, E. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: Campos, Haroldo (org). **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Cultrix, 1977, pp.109-148.

FISCHER, E. **Women's creation: sexual evolution and the shaping of society**. New York: McGrae-Hill Book Co., 1980.

FLÔRES, V. **O cinema: uma arte Sonora**. São Paulo: Anablume, 2013.

FRANÇA, A.; MACHADO, P. F.M. “Rocha que voa: o cinema, a memória e o “teatro de operações” da montagem”. In: **Doc on-line**, n. 8, pp/ 132-148, ago. 2010.

GINZBOURG, C. Sinais. Raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e história**. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. pp. 143-179.

GODARD, J.L. **Entretien exclusive à propôs du “Livre d’image”**. <<https://www.lesinrocks.com/2019/04/16/cinemas/cinemas/entretien-exclusif-avec-godard-a-propos-du-livre-dimage/>>. Último acesso em 04 mar. 2020.

\_\_\_\_\_. Fragments d’un entretien avec Godard. In: **Cahiers du Cinéma**, n. 300. Paris: 1979.

\_\_\_\_\_. **Jean-Luc Godard (2018): Words Like Ants**. Disponível em: <<https://mubi.com/notebook/posts/jean-luc-godard-2018-words-like-ants>>. Último acesso em 16 mai. 2023.

\_\_\_\_\_. **Jean-Luc Godard Instagram Interview (2020) / with English subtitles**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=y0iu0jUWc4U>>. Último acesso em 20 mai. 2023.

GOMES, J. **A fatura da fratura**. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/nova/vaga-carne-juliano/>>. Último acesso em 08 dez. 2020.

\_\_\_\_\_. **Suicídio como otimismo ou outra aprendizagem**. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/adeus-a-linguagem-adiu-au-langage-de-jean-luc-godard-francasuica-2014/>>. Último acesso em 03 abr. 2023.

GREEB, G. **Debate Hilda Hilst pede contato + Gabriela Greeb**. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=xor\\_Y1np5PA](https://www.youtube.com/watch?v=xor_Y1np5PA)>. Último acesso em 30 jun. 2021.

\_\_\_\_\_. **Diários da Casa do Sol ep 33 - "Hilda Hilst pede Contato" e os bastidores de um filme na Casa do Sol**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=R9sEdRyNhFM>>. Último acesso em 20 fev. 2022.

\_\_\_\_\_. **Hilda Hilst pede contato**. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2018.

HILST, H.; DINIZ, C. (org.). **Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2013.

hooks, b. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como Negra**. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante 2019.

JÜRGENSON, F. **Telefone para o Além**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

KOPENAWA, D; ALBERT, B. **A queda do céu: Palavras de um xamã Yanomami**. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LE GUIN, U. K. A ficção como cesta: uma teoria. In: **A ficção como cesta: uma teoria e outros textos**. Tradução de Sofia Gonçalves. Lisboa: Dois Dias Edições, 2022. pp. 7-27.

LEMINSKI, P. Forma é poder. In: **Ensaio e anseios crípticos**. São Paulo: Unicamp, 2011.

\_\_\_\_\_. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LIBRANDI, M. Escritas de ouvido na literatura brasileira. In: **Literatura e Sociedade**, v.19, n.19, 2014.

LORENZ, G.W. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1983.

MALINOWSKI, G. O arquivo e a morte no documentário brasileiro contemporâneo: *A paixão de JL e Elena*. In: **Doc-online**, n. 22, pp. 243-255, set. 2017.

MARTINS, H. A escrita poética de Wittgenstein, sua tradução. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 13, n. 19, 2011, pp. 109-125.

\_\_\_\_\_. Língua comum indecifrada: Grace Passô, Adília Lopes. In: **Gragoatá**, v. 25, n. 53, 2020.

\_\_\_\_\_. “Resta saber se o não pensamento contamina o pensamento”: citação e invenção em *Adeus à Linguagem* de Jean-Luc Godard. In: **Cadernos de Literatura Comparada**, n° 41, dezembro de 2019, pp. 172-190.

MARTINS, B. G.; BERTOL, R.; CARDOSO FILHO, J. L. Godard pelo celular e *Le livre d’image*: Anacronismos midiáticos contemporâneos. In: **E-compós (Revista da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação)**. V. 23, jan-dez, publicação continua 2020, pp. 1-17.

MBEMBE, A. Necropolítica. In: **Arte e Ensaio**, n° 32, dezembro de 2016.

MELLO, J. G.; ALMEIDA, G. M. R. O ensaio entre a arte e a ciência: entrevista com Henri Arraes Gervaiseau. In: **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 32, p. 4-14, jan./abr. 2015.

MESCHONIC, H. **Linguagem: ritmo e vida**. Tradução de Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

MIGLIORIN, C; BARROSO, E. I. Pedagogias do cinema: montagem. In: **significação**, v. 43, n° 46, pp. 15-28, 2016.

NADER, C. **Documentário autoral. Curso com Carlos Nader**. Disponível em <[youtube.com/watch?v=JtuGWjv30cl&t=143s](https://www.youtube.com/watch?v=JtuGWjv30cl&t=143s)>. Último acesso em 16 mai. 2023.

\_\_\_\_\_.; JESUS, E. de; BETHÔNICO, M. Entrevista com Carlos Nader. In: **Pós**. Belo Horizonte, v. 6, n. 11, pp.110-117, 2016.

\_\_\_\_\_.; SALLES, J. **A Paixão de JL: uma parceria póstuma entre artista e diretor**. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/a-paixao-de->

[jl-uma-parceria-postuma-entre-artista-e-diretor](#)>. Último acesso em 04 jul. 2020.

NODARI, A. A literatura como antropologia especulativa. In: **Revista da Anpoll**, n. 38, 2015.

OBICI, G. L. **Condição da escuta**. 7Letras: 2008.

OHNO, K. **Treino e(m) Poema**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

OLIVEIRA, B. A dança vem antes. A música 'olha' e 'toca': a palavra percussiva na canção brasileira. In: **Suplemento Pernambuco**. Disponível em: <http://suplementopernambuco.com.br/artigos/2600-a-dan%C3%A7a-vem-antes-a-m%C3%BAAsica-olha-e-toca-1%C2%AA-parte-de-ensaio-sobre-a-palavra-percussiva.html>>. Último acesso em 30 mai. 2023.

ORICCHIO, L. Z. **Godard: escrever com a câmera**. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/godard-escrever-com-a-camera/>>. Último acesso em 25 jun. 2019.

PASOLINI, P. P. A Raiva. In: **Vie Nuove**, n° 38, 1962.

PASSÔ, G. **Vaga carne**. Belo Horizonte: Javali, 2018.

PATROCÍNIO, S. M.; COSTA, T. C. Escrever com o corpo, inventariar imagens fabulantes. **Suplemento Pernambuco**, n. 188, outubro de 2021. Disponível em <<http://www.suplementope.com.br/capa/2770-escrever-com-o-corpo,-inventariar-imagens-fabulantes.html>>. Último acesso em 27 out. 2021.

PEREIRA, E. de A. **Entre Orfe(x)u e Enxunouveau. Análise de uma estética de base afrodiáspórica na Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Azougue, 2017.

PESSOA, F. **Poesias. Fernando Pessoa**. (Nota explicativa de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor.) Lisboa: Ática, 1942.

PIGLIA, R. **Anos de formação: os diários de Emilio Renzi**. São Paulo: Todavia, 2017.

\_\_\_\_\_. **Os anos felizes: os diários de Emilio Renzi**. São Paulo: Todavia, 2017.

PIMENTEL, V. **Flip 2018. Performance Sonora com Gabriela Greeb e Vasco Pimentel**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5LJj7L71w50>>. Último acesso em 30 jan. 2023.

RAMOS, F. P. **Jean-Luc Godard: Imagem e Palavra**. Disponível em: <<https://aterraeredonda.com.br/jean-luc-godard-imagem-e-palavra-2/>>. Último acesso em 13 mar. 2020.

RANCIÈRE, J. **A Fábula Cinematográfica**. Tradução de Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2014.

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental. Transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRS, 2011.

\_\_\_\_\_. **Esferas da insurreição**. São Paulo: N-1, 2018.

SAER, J. J. **O conceito de ficção**. Tradução de Joca Wolff. *Sopro*, 15, pp.1-4, 2009.

SONTAG, S. **Diários (1947-63)**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

STAROBINSKI, J. “É possível definir o ensaio?”. Tradução de Bruna Torlay. In: **Remate de Males**. Campinas, 13-24, 2011.

SÜSSEKIND, F. **Coro contra coros: a tecnopolítica parasitária & as formas geminadas de fabulação**. Disponível em: <<https://aterraeredonda.com.br/coro-contra-coros-a-tecnopolitica-parasitaria-as-formas-geminadas-de-fabulacao/>>. Último acesso em 13 mar. 2023.

TABORDA, T. **Ressonâncias: vibrações por simpatia e frequências de insurgência**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2021.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório. Performance e memória cultural nas Américas**. Tradução Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TOOP, D. **David Toop on making sound**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-nYdsNqHo1g>>. Último acesso em 07 jul. 2020.

\_\_\_\_\_. **Sinister resonance: the mediumship of the listener**. New York: Continuum, 2010.

WITTGENSTEIN, L. **Investigações filosóficas**. Tradução José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

WRIGHT, S. Spectral Voices and Resonant Bodies in Fernando Guzzoni's *Dogflesh* (*Carne de perro*, 2012). In: WHITTAKER, T.; WRIGHT, S. (editores).

**Locating the voice in film: critical approaches and global practices.** New York: Oxford University Press, 2017. pp. 243-261.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## **Filmografia**

ADEUS À LINGUAGEM. Direção: Jean-Luc Godard. França/Suíça, 2014.

AFRONTA!. Direção: Juliana Vicente. Brasil, 2017.

ALEMANHA, ANO ZERO. Direção: Roberto Rossellini. Itália/França/Alemanha, 1948.

A CAVERNA DOS SONHOS ESQUECIDOS. Direção: Werner Herzog. França/Estados Unidos/Reino Unido/Canadá/Alemanha, 2010.

A ESTRADA DA VIDA. Direção: Federico Fellini. Itália, 1954.

A GENERAL. Direção: Buster Keaton e Clyde Bruckman. Estados Unidos, 1926.

A MOCHILA DO MASCATE. Direção: Gabriela Greeb. Brasil, 2005.

A PAIXÃO DE JL. Direção: Carlos Nader. Brasil, 2016.

A PALAVRA. Direção: Carl Dreyer. Dinamarca, 1955.

ELEFANTE. Direção: Gus Van Sant. Estados Unidos, 2003.

ELOGIO AO AMOR. Direção: Jean-Luc Godard. França/Suíça, 2001.

FILME SOCIALISMO. Jean-Luc Godard. França/Suíça, 2010.

GENTE DA SICÍLIA. Direção: Daniëlle Huillet e Jean-Marie Straub. França, 1999.

HILDA HIST PEDE CONTATO. Direção: Gabriela Greeb. Brasil, 2018.

HISTÓRIA(S) DO CINEMA. Direção: Jean-Luc Godard. França, 1988-1998.

HOMEM COMUM. Direção: Carlos Nader. Brasil, 2013.

IMAGEM E PALAVRA. Direção: Jean-Luc Godard. França/Suíça, 2018.

JOHNNY GUITAR. Direção: Nicholas Ray. Estados Unidos, 1954.

NOSSA MÚSICA. Direção: Jean-Luc Godard. França/Suíça, 2004.

O BOTÃO DE PÉROLA. Direção: Patricio Guzmán. França/Espanha/Chile/Suíça, 2015.

O DEMÔNIO DAS ONZE HORAS. Direção: Jean-Luc Godard. França/Itália, 1965.

O DESPREZO. Direção: Jean-Luc Godard. França/Itália, 1963.

O PEQUENO SOLDADO. Direção: Jean-Luc Godard. França, 1963.

O PRAZER. Direção: Max Ophuls. França, 1952.

PAN-CINEMA PERMANENTE. Direção: Carlos Nader. Brasil, 2008.

PARIS, TEXAS. Direção: Wim Wenders. Alemanha, França, 1984.

REPÚBLICA. Direção: Grace Passô. Brasil, 2020.

SALÒ. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália/França, 1975.

VAGA CARNE. Direção: Grace Passô e Ricardo Alves Jr. Brasil, 2019.

2001: UMA ODISSEIA NO ESPAÇO. Direção: Stanley Kubrick. Estados Unidos/Reino Unido, 1968.

## APÊNDICE

### Conversa com Karen Harley<sup>108</sup>

**Maria:** De início, o que que norteou sua escolha dos trechos, já que era um arquivo enorme dos diários?

**Karen:** Na verdade eu não tinha ideia de que existia esse arquivo. Pouquíssimas pessoas tinham. Quando me aventurei a fazer o filme do Leonilson, eu não sabia o caminho e aí eu fui para São Paulo. Me mudei para lá, comecei conversando com os amigos mais próximos. Eu já tinha feito um vídeo sobre o Marcos Chaves, sobre uma instalação dele, e acho que foi por isso que me chamaram para fazer o filme.

**M:** Você foi convidada?

**K:** Fui. Nos anos 1990 existia a Rio Arte, da Secretaria de Arte e Cultura [*do Rio de Janeiro*], e eles produziam vários filmes sobre artistas visuais, chamando diretores diferentes. Então tem um material incrível. Arthur Omar fez sobre o Tunga, o André Parente fez sobre Ivens Machado, tem um monte de filme legal. E aí me chamaram para fazer sobre o Hélio Oiticica. Eu comecei a fazer, eu estava montando o Tieta [*de Cacá Diegues*] em Nova Iorque, e comecei a filmar lá, gravar umas coisas, eu vivia com uma câmera de vídeo. Depois deu um problema, a família não queria ceder os direitos à Rio Arte, enfim, deu um rolo. Aí eu falei: vamos fazer sobre o Leonilson. Eu gostava muito do trabalho dele, mas não conhecia pessoalmente o Leo. Ele já tinha morrido, ele morreu em 1993. E aí fui conversar com o Edu Brandão e o Yan, que são hoje donos da Galeria Vermelho. Foram grandes amigos do Leo. Levei um gravadorzinho [*ela aponta para o aparelho que está gravando a entrevista*], na época era de fita cassete. E foi uma conversa que durou o dia inteiro, abrimos livros, ficamos amigos. No dia seguinte fui ao projeto Leonilson que já existia, organizado pela família, que era um espaço que juntava tudo que tinha sido do Leo. Os trabalhos, os cadernos, os desenhos, os brinquedos. Tinha um quartinho pequeno com todos os brinquedos em prateleiras. Aí comecei a fuçar, a entrar naquele lugar... Achei uma caixa de sapato com

---

<sup>108</sup> O texto é uma edição da transcrição da gravação em áudio de conversa realizada em abril de 2023.

várias fitas cassetes, microfitas. Perguntei o que era e a irmã disse: “são umas fitas aí que não interessam muito, não.” Perguntei quem tinha gravado e ela disse que tinha sido o Leo. Claro que tinha interessava, queria ouvir! Aí comprei um gravador para escutar as fitas, fiquei lá, não podia tirar nada de lá, fiquei lá escutando aquelas fitas. Eram dezessete fitas, lados A e B, que ele começou a gravar porque queria fazer um livro chamado *Fresco Ulysses*, que era sobre um personagem andarilho. E quando me deparei com o material eu falei: “isso aqui é um trabalho de arte tanto quanto os desenhos, os bordados, as pinturas, é mais um trabalho do Leo. Eu não vou entrevistar mais ninguém, o filme vai ser assim. Vou usar como mais uma camada de um trabalho do Leonilson”. As escolhas foram nesse sentido, de trazer essa voz, de incorporar essa voz como um trabalho poético do Leo, porque ele era um poeta, né? Todo o trabalho dele é em cima de poesia e da relação com o outro. Aí eu transcrevi aquele material todo à mão. Transcrevi e comecei a pensar o filme. O filme surgiu a partir desse áudio. Eu fui atrás de imagens que tinham a ver um pouco com o universo dos desenhos do Leo, do que ele gostava: catavento, fogo, chaminé, dunas, ilha, ponte, como se fossem desenhos. Comecei a ir atrás de imagens como se elas fossem os desenhos do Leonilson, como se ele estivesse desenhando, falando aquilo e desenhando. Ele nunca tinha escutado o que gravou. Ele andava com esse gravador o tempo todo, ele viajava muito, ele ia a uma exposição, se emocionava e gravava sobre aquela exposição, que é um trecho que está no filme. Ele descobriu que estava doente enquanto estava gravando. Então lá pela quinta fita, sexta fita, a gente percebe, descobre junto com ele. E aí começa, mais pro final das fitas, um tom muito doloroso sobre a morte. Eu não queria focar naquilo, queria focar no que era trabalho poético. O que norteou foi realmente usar esse trabalho de áudio como mais um trabalho dele. E por que ele fazia aqueles desenhos. Ele falava: “hoje acordei com vontade de dar um desenho pra fulano e aí ouvi uma música e vi não sei o quê e fiz esse desenho”. Foi isso que norteou as escolhas, em uma ordem não cronológica. Eu começo o filme com ele ouvindo uma música numa exposição em Nova York, ele descreve uma escultura, alguma coisa debaixo de uma mesa que toca uma musiquinha, e essa musiquinha lembra a ele um coração, e o coração não sei o quê, sabe? Ele vai fazendo umas conexões lindas de morrer, uma coisa vai puxando a outra. Não é cronológico mesmo, as datas se

misturam, em muitos trechos ele fala a data. Por exemplo, “hoje é sexta-feira da Paixão, amanhã é sábado de Aleluia”, que é quando ele fala “ser gay hoje em dia é que nem ser judeu na segunda guerra mundial. O próximo pode ser você”. Engraçado, tem umas coisas que ainda lembro de cor. Mas foi uma longa imersão, hoje eu me sinto íntima do Leonilson. Tinha muita coisa também da intimidade sexual, de pegação, de se apaixonar. Ele se apaixonava muito rapidamente e sofria muito também, por ser emotivo. Por isso a família não queria, ficou um pouco apreensiva, não queria liberar essas fitas. Primeiro não queriam autorizar o filme, porque eu tinha usado as fitas. E depois pediram para tirar dois trechos, que eram justamente “ser gay hoje em dia é que nem ser judeu na [Segunda] Guerra mundial”. E o outro trecho era “eu não quero dar esses desenhos meus para os galeristas filhos da puta da feira de Colônia”. Eu falei “gente, vocês não conhecem o irmão que têm?”. Ele é completamente passional e em primeira pessoa, se coloca inteiramente nos trabalhos. Não tinha condição de tirar isso. Não tirei nada. Até a hora da pré-estreia no [Centro Cultural] Sérgio Porto, não tinham autorizado. Eu ia passar o filme daquele jeito mesmo. Aí, no último momento liberaram.

**M:** Você disse que o próprio material foi guiando um pouco a construção da ideia então.

**K:** Eu não estava preocupada em dizer de onde que o Leonilson vem, onde que ele estudou, sabe... Eu não queria interferir muito. Eu queria que o filme tivesse um tom de um trabalho do Leonilson. Uma coisa simples, assim: a voz dele e umas imagens que eu capto como se fossem desenhos dele. Não desenhos dele, mas símbolos recorrentes. E, obviamente, os trabalhos dele. Tinha a exposição dele no CCBB [*Centro Cultural Banco do Brasil*], que eu fui gravar, mas eu gravei os trabalhos bem de perto. Porque eu queria a textura do material, a textura do bordado. Em alguns momentos eu abro os trabalhos. Mas é uma coisa mais de perto. As palavras, ele tinha muito esse gosto pelas palavras bordadas, as palavras escritas, a palavra falada. Não precisava inventar, estava tudo ali. Quanto mais simples o filme, mais próxima do Leonilson eu estaria.

**M:** O filme tem os momentos de silêncio também necessários, como isso foi pensado?

**K:** A montagem é uma coreografia e uma composição sonora. É como se você estivesse compondo uma música, com uma orquestra. Tem uma hora que ele conta do sonho, um sonho absurdo, que não vai de lugar nenhum para lugar nenhum. Mas é maravilhoso. Depois disso você tem que deixar ressoar, né? E tem o momento de usar a música também. Ele que traz a música. Ele começa a falar da música da Madonna, que ele está escutando naquela hora que ele está falando isso. E aí eu ponho aquela música, só que não cantada pela Madonna, cantada pelo Renato Russo. Porque ele adorava o Renato Russo. Eu peguei umas fitas cassete de música que ele gravava. Voltei de São Paulo para o Rio de Janeiro, dirigindo, ouvindo as músicas que ele tinha gravado naquelas fitas cassete. Acho que ele mesmo também gravava uns silêncios. Ele tinha esse ritmo também, para fazer essas gravações. E as pausas, e os estados de espírito. Ele tem um pouco esse estado de espírito.

**M:** Achei curioso que esse início de tudo, o dispositivo criador, é muito parecido com o da Gabriela, com o filme da Hilda. Ela foi na Casa do Sol visitar e se deparou também com as fitas.

**K:** Não sei se ela sabe desse início do filme do Leo, mas ela me ligou porque eu tinha feito o filme do Leonilson e ela estava construindo também a partir da voz. Então ela me procurou por conta disso. E aí mandou os trechos e eu achei absolutamente incrível. Conhecia um pouco da Hilda, mas não a poesia, já tinha lido uns contos e a prosa. E aí embarcamos nisso. A gente não queria construir nada cronológico também. Era esse momento da vida da Hilda em que ela pede contato, né? E aí pede contato das pessoas mais incríveis. (...) E ela realmente tinha aquela cabine, todo aquele aparato. Daí a Gabi ficcionalizou com aquela atriz maravilhosa, Luciana Domschke. Acho esse filme muito lindo.

**M:** De maneira diferente (do filme do Leonilson), ele segue esse espírito de embarcar na linguagem da personagem. Vocês conseguem criar muitas camadas ali que dialogam muito com ela, que refletem mesmo, aquilo que a Gabriela queria, que o espírito da Hilda surgisse ali no filme.

**K:** E surgia, porque às vezes a gente sentia umas coisas da Hilda. Era tipo “epa, ela está por aqui”. Coisas que deixavam a gente bem arrepiadas.

**M:** Por exemplo?

**K:** As coisas aconteciam assim, se encaixavam na montagem. Eu queria repetir alguns contatos que ela falava, e aí, de repente, já estava ali na *timeline*. Porque eu deixo a *timeline* um pouco bagunçada para me surpreender também. Não faço tudo tão limpo. E aí já estava lá. Então pensava: é ela mandando usar. Acho que o filme é uma joia, uma joiazinha.