

Dossiê temático



›REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA‹, V. 33, N. 1, JAN.–JUN. 2020
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Palavras ao vento: voz, corpo e melodrama no cinema sonoro

*Felipe Ferro Rodrigues*¹

RESUMO: Neste artigo nos debruçamos sobre o melodrama cinematográfico, tradicionalmente tido como modo de representação predominantemente visual, em que embates morais se manifestam em signos visíveis. Dentro da literatura que fundamenta a pesquisa no campo, diz-se que constitui um drama da mudez: a voz não oferece recursos suficientes para expressar adequadamente a emoção avassaladora. Essa definição, porém, torna-se frágil sob escrutínio mais cuidadoso no que tange às ideias de voz, corpo e *logos*. Informados por autores que versam sobre som e voz, propomos uma reformulação desse enunciado: libertando a voz do jugo da língua podemos verificar que ela persiste em sua materialidade mais natural, na forma de grito, choro, suspiro e canto. A limitação não seria, assim, da voz, mas da palavra, da capacidade da língua de expressar o inefável, e a voz corpórea, sonora, triunfaria sobre a fala, tornando o melodrama não um drama da falha da voz, mas da vitória do vocal sobre o verbal, do triunfo da voz sobre o *logos*.

PALAVRAS-CHAVE: Voz. Melodrama. Cinema.

ABSTRACT: In this article we focus on film melodrama, traditionally regarded as a predominantly visual mode of representation, in which moral clashes manifest in visible signs. Within the literature that fundamentals research in the field, melodrama is said to be a drama of muteness: the voice does not offer enough tools to adequately express overwhelming emotion. That notion, however, reveals itself fragile under a more attentive eye regarding ideas of voice, body and *logos*. Informed by authors who discuss sound and voice, we propose a reformulation of that assertion: once free from the shackles of language, voice persists in its most natural materiality, in the form of screams, cries, sighs and singing. The limitation wouldn't be one of the voice, but one of speech – the limitation of language's capacity to express the unspeakable. Melodrama wouldn't be the drama in which voice fails, but the one in which the vocal surpasses the verbal, the drama in which the voice triumphs over *logos*.

KEY-WORDS: Voice. Melodrama. Film.

¹ Universidade de São Paulo (USP).

1. Introdução

1.1 Melodrama: a falha da voz?

Durante as décadas de 1970 e 1980, impulsionado pelo crescente interesse na cultura popular e nas formas de entretenimento de massa, o melodrama – até então tido como um gênero menor, rasteiro em seus sensacionalismos baratos e carente de qualquer complexidade intelectual ou profundidade psicológica – viveu um período de redescoberta crítica e histórica. Em 1976, Peter Brooks publica *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*,² provavelmente a mais influente obra desse resgate. Em seu livro Brooks toma um *corpus* específico – os *mélodrames* do Boulevard du Crime de autoria de Guilbert de Pixérécourt e seus contemporâneos, aos quais ele se refere como “*melodrama proper*”, destacando-os dentro de uma ideia mais ampla de melodrama – para sistematizar os códigos do gênero, estabelecer suas bases morais e de que maneira elas se relacionam com o mundo.

314

Para ele, o conflito seminal do melodrama é o das forças invisíveis e absolutas – em última instância, o Bem e o Mal –, reveladas agora não mais na vida pública, mas na esfera do doméstico e do privado, sintoma, ele afirma, da liquidação do Sagrado na sociedade ocidental pós-revolucionária. Este conflito se faz visível (e aqui o sentido da visão é particularmente importante) através de uma espécie de pressão que se exerce sobre a realidade quotidiana, tensionando sua superfície e exacerbando seu conteúdo emocional. Por isso, no melodrama opera-se no modo do excesso. É o exagero, e somente ele, que pode desvelar o real e penetrar o verdadeiro, uma vez que “representa mais perfeitamente o que está realmente em jogo para os personagens do que uma descrição precisa e acurada” (Brooks, 1995, p. 9).³ A este mundo enigmático que mora

² Neste artigo uso como referência a segunda edição de *The Melodramatic Imagination* com um novo prefácio, escrito por Brooks em 1995, duas décadas após a primeira publicação, em que ele reconhece o impacto inesperado do livro em disciplinas além da literatura, especialmente nos estudos do cinema.

³ “[*hyperbolic mode and intensity*] make it figure more perfectly than would an accurate portrayal of manners what is really at stake for the characters” (são nossas todas as traduções do inglês).

logo abaixo do verniz da realidade Brooks dá o nome de oculto moral – “o domínio de forças e imperativos espirituais que não são claramente visíveis dentro da realidade, [...] mas que exige ser revelado, registrado, articulado” (Brooks, 1995, p. 20-21)⁴ – e explica sua natureza análoga à do inconsciente, na medida em que o oculto moral é também uma esfera do ser onde “residem nossos desejos e defesas mais básicos, um espaço que na existência quotidiana pode parecer estar fechado para nós, mas com o qual temos de consentir já que é o domínio do significado e do valor” (Brooks, 1995, p. 5).⁵ O modo do excesso, conclui ele, “existe em grande parte para localizar e articular o oculto moral” (Brooks, 1995, p. 5).⁶

Esta articulação se dá, porém, fora do terreno da palavra, em parte por obrigação legal – na França, até o século XIX, o Teatro, legítimo, com T maiúsculo, não era permitido às casas do Boulevard du Temple, que deviam encenar formas menores, mais populares, herdeiras do teatro das feiras e geralmente acompanhadas de música. A pantomima e a espetacularização visual das situações são o combustível da imaginação melodramática: gestos e objetos são imbuídos de significados ocultos, referem-se a e falam de coisas outras, extraordinárias. No melodrama, a metáfora é a regra. A música evoca o indizível em sua linguagem dessemantizada, as tramas culminam em assombrosos clímaxes mudos, os *tableaux*⁷ cristalizam emoções e estados de espírito em silenciosos símbolos visuais. Brooks (1995, p. 56-57) chega a relacionar os gêneros teatrais com sua privação de sentido correspondente: a tragédia, preocupada com visões, *insights* e iluminações, é o drama da cegueira, do não-visto; a comédia,

315

⁴ “[...] *the domain of spiritual forces and imperatives that is not clearly visible within reality, [...] and which demands to be uncovered, registered, articulated.*”

⁵ “[...] *a sphere of being where our most basic desires and interdiction lie, a realm which in quotidian existence may appear closed off from us, but which we must accede to since it is the realm of meaning and value.*”

⁶ “*The melodramatic mode in large measure exists to locate and to articulate the moral occult.*”

⁷ *Tableau vivant*, um recurso teatral em que atores, objetos e cenários permanecem imóveis e em silêncio, como em um quadro vivo, e, segundo Peter Brooks (1995) e Jean-Marie Thomasseau (1984), largamente utilizado durante as cenas mais dramáticas das montagens dos melodramas no Boulevard du Crime.

da surdez, do não-ouvido, em seus numerosos mal-entendidos; por sua vez, o melodrama é o drama da mudez, da privação da voz, do não-dito, povoado de personagens incapazes ou impedidos de falar. Pode-se dizer que o aparecimento de um tipo de papel virtuose, sem falas, que produz significado através da expressividade da face, do corpo e da sua interação com objetos e cenário, é, para Brooks, a condensação da imaginação melodramática. Em uma última generalização, podemos inferir que o melodrama é um modo de representação que torna aparente o que está oculto, traduz, não em palavras, porque estamos no âmbito do inefável, mas em signos visíveis, o embate moral sub-reptício. Brooks demonstra que este modo de representação extrapola o conjunto dos *mélodrames* franceses do XIX sobre o qual ele se concentra e permeia a consciência moderna, podendo ser encontrado até mesmo dentro do cânone do moderno, frequentemente visto como o oposto diametral dos excessos do melodrama, na obra literária de Honoré de Balzac e Henry James.

316

Thomas Elsaesser, de maneira quase concomitante, chega a conclusões similares ao analisar os filmes de Douglas Sirk, Vincente Minnelli e Nicholas Ray realizados durante a década de 1950 no artigo que o alçou ao reconhecimento internacional, *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*,⁸ publicado pela revista *Monogram* em 1972.⁹ Elsaesser se concentra em um tipo de *corpus* que *The Melodramatic Imagination* não aborda nem tangencialmente – o cinematográfico – mas, assim como Brooks, identifica as minúcias, os pequenos gestos e expressões, como produtores de um significado maior do que seu valor nominal dentro do melodrama, e se detém acerca da questão da (ausência da) voz. Para Elsaesser (1991, p. 75), todo o primeiro cinema narrativo, até a chegada do sonoro no fim dos anos 1920, é melodramático

⁸ Uso como referência o texto de Elsaesser reeditado como capítulo do livro *Imitations of Life: A Reader on Cinema and Television Melodrama*, organizado por Marcia Landy e publicado em 1991.

⁹ No mesmo ano, Peter Brooks publicou um rascunho dos argumentos principais de seu livro em forma de artigo, intitulado *The Melodramatic Imagination*, para a revista *Partisan Review*. No ano seguinte, 1973, Fassbinder lançou *Angst essen Seele auf* (*Ali: o medo corrói a alma*), livre citação de *All that Heaven Allows* (*Tudo que o céu permite*) de 1955, de Douglas Sirk.

por definição, uma vez que era desprovido de voz e contava com acompanhamento musical ao vivo para pontuação e com uma linguagem formal deliberadamente desenvolvida de maneira a “compensar a falta da expressividade, da variedade de inflexão e tonalidade, da ênfase rítmica e da tensão normalmente presentes na palavra falada”.¹⁰ Laura Mulvey, na década seguinte, em artigo para a *High Theory/Low Culture* publicado em 1986¹¹ e informado tanto por Brooks quanto por Elsaesser, vai além: se Elsaesser postula que o que torna o primeiro cinema melodramático é a música adicionada à mudez inata das imagens, Mulvey (1989, p. 73) sugere que o cinema narrativo nasce melodramático porque mudo – o melodrama seria o caminho natural de uma mídia que permite ver, mas não ouvir. Mesmo depois do advento do som sincrônico, ela prossegue,

[...] o texto da mudez é produzido não [mais] pelas restrições materiais da lei [que proibia as formas teatrais calcadas na palavra] ou da tecnologia [que não permitia que o som fosse captado e reproduzido sincronicamente à imagem no cinema], mas por uma proximidade aos mecanismos de repressão (Mulvey, 1989, p. 74).¹²

indo de encontro à observação de Elsaesser – que Mulvey cita diretamente – de que no melodrama

[...] a pressão social é tamanha, os limites da respeitabilidade tão nitidamente definidos, que o espectro de ações “fortes” é limitado. O gesto impotente, a gaffe social, o acesso histérico substituem qualquer outra ação mais libertadora [...] e a violência catártica de um tiroteio ou de uma perseguição se transforma em violência interna (Elsaesser, 1991, p. 79).¹³

Dentro deste arcabouço teórico, que constitui parte importante da base para teorizações subsequentes acerca do gênero no cinema e na televisão, observa-se um consenso a respeito das instâncias corpórea e vocal

¹⁰ “[...] *to compensate for the expressiveness, range of inflection and tonality, rhythmic emphasis and tension normally present in the spoken word.*”

¹¹ Uso como referência o texto de Mulvey reeditado no livro *Visual and Other Pleasures*, que reúne escritos da autora, publicado em 1989.

¹² “[...] *the text of muteness is produced not [anymore] by the material constraints of the law or technology but by a proximity to the mechanisms of repression [...]*”.

¹³ “[...] *the social pressures are such, the frame of respectability so sharply defined that the range of “strong” actions is limited. The tellingly impotent gesture, the social gaffe, the hysterical outburst replaces any more directly liberating [...] action, and the cathartic violence of a shoot-out or a chase becomes an inner violence [...]*”.

da imaginação melodramática. O arsenal de reações possíveis se resume às micro-expressões, o torcer da boca, o suspiro abafado, a contorção discreta do corpo. Objetos insignificantes assumem significados extraordinários. Em um modo de representação onde tudo se materializa, qualquer tentativa de solilóquio, de abstração intelectual, é inútil. A palavra simplesmente não dá conta da pressão exercida pelo sentimento exacerbado. Para Brooks, Elsaesser e Mulvey, o melodrama é, em última análise, *a falha da voz frente à emoção*.

1.2 Voz e palavra

É essencial, no entanto, examinar mais de perto uma questão que aparece por vezes (até intencionalmente) pouco clara no trabalho desses autores: a relação e a diferença entre voz e palavra. O que exatamente é a “mudez” a que se referem Brooks, Elsaesser e Mulvey? É a simples incapacidade/impossibilidade/impedimento de articular a fala ou a ausência de voz, o silêncio? Brooks não aborda esse tema de maneira direta e, muitas vezes, usa *voice* e *speech* de maneira intercambiável, o que é até certo ponto compreensível, uma vez que ele escreve sobre literatura onde, via de regra, a voz é palavra. Em certo momento, todavia, ainda que brevemente e sem maiores desenvolvimentos, Brooks ressalta o papel do *inarticulate cry*, o lamento não-verbal, no clímax melodramático:

318

[O grito inarticulado e o gesto] marcam uma falta ou uma lacuna no código [da língua], o espaço que marca sua inadequação para transmitir o significado emocional por completo. No silêncio desta lacuna, a língua do presente e do imediato, a língua primitiva, renasce. [...] [Esses] gritos e gestos significam porque são a língua da natureza, a língua à qual todas as criaturas instintivamente recorrem para expressar suas reações e emoções primevas (Brooks, 1995, p. 67-68).¹⁴

Brooks, então, reconhece a presença de alguma voz no que ele costumeiramente chama de “texto da mudéz” e atribui a essa voz inarticulada,

¹⁴ “[*Inarticulate cry and gesture*] mark a kind of fault or gap in the code, the space that marks its inadequacies to convey a full freight of emotional meaning. In the silence of this gap, the language of presence and immediacy, the primal language, is born anew. [...] [These] cries and gestures signify because they are the language of nature, the language to which all creatures instinctively have recourse to express their primal reaction and emotion.”

amorfa, a qualidade de natural – em oposição, podemos imaginar, à voz que profere palavras de uma língua arbitrária, “artificial” – mas não prossegue em uma tentativa de esclarecer que papel exatamente o lamento-verbal desempenha dentro do melodrama, da maneira como faz com os aspectos visuais do corpo e da cenografia. De fato, esta é a única vez que Brooks se pronuncia no tocante a vocalizações não-semânticas. No restante do livro, o ápice dramático do melodrama permanece, para todos os efeitos, convenientemente silencioso.

Da mesma forma, Elsaesser (1991, p. 75-76) observa nos melodramas domésticos dos anos 1950 um uso que ocasionalmente privilegia aspectos materiais da voz em detrimento de seu conteúdo semântico, como a atenção dada à plasticidade da voz humana e a preocupação com a dicção e timbre da voz dos atores. Mulvey (1989, p. 73-74) aponta para a permanência da “mudez” no melodrama hollywoodiano mesmo na era sonora, em que a voz constitui, compulsoriamente, o elemento principal da banda de som. Ambos, porém, como Brooks, abstêm-se de considerações ulteriores acerca da inegável presença da voz em um modo de representação que em teoria se caracteriza, em seus momentos críticos, por sua ausência.

319

Como caminho possível para investigar essa questão, uma vez que a perspectiva oferecida pela bibliografia exposta até agora se mostra insatisfatória, proponho uma incursão em áreas do conhecimento que se afastam do melodrama *per se* e se ocupam da voz de maneira mais autônoma, sem atrelá-la forçosamente às palavras que ela pode produzir e com frequência produz: os estudos da ópera, os estudos do som e, mais recentemente, os estudos da voz. Não se trata, porém, de apenas transportar conceitos de um campo acadêmico para outro e aplicá-los arbitrariamente. A escolha de uma metodologia interdisciplinar ajuda a preencher a lacuna teórica que pude observar em textos importantes dentro dos estudos do melodrama, disponibilizando ferramentas de análise, argumentos e vocabulário novos sobre os quais se pode fundamentar de modo mais adequado uma discussão acerca do papel desempenhado pela voz no melodrama.

2. Modalidades de voz

2.1 A voz não-verbal: da relação entre voz e palavra

No campo dos estudos do som e da voz, os escritos de Adriana Cavarero (2005), Steven Connor (2014) e Nina Sun Eidsheim (2015) versam sobre a subjugação da voz pela palavra na tradição ocidental. Eidsheim (2015, p. 99) discute e critica o uso ambivalente e impreciso da palavra “voz” e sua frequente equivalência ao discurso, causado pela “suposição não dita de que a voz funciona somente a serviço do pensamento racional e da fala”. Discorrendo sobre vocalizações não-verbais, ela prossegue:

[sons não-linguísticos são] sons que estão fora do sistema [da língua]. Se, como Adriana Cavarero adequadamente observa, na “tradição logocêntrica” a voz é definida como “palavras de uma língua em frente a uma boca que abre”, então gaguejos não-linguísticos e sons de hesitação não são voz. Quando muito, esses sons são ouvidos como voz frustrada (2015, p. 99).¹⁵

Connor (2014, p. 10), em um livro inteiramente dedicado aos sons vocais não-semânticos, chega a conclusões similares quando aborda a classificação dos fonemas feita pelos linguistas que se dedicam à fonologia como sons fundamentais que formam parte de uma língua, em um sistema de diferenças e semelhanças. Sons que escapam a essa categorização, afirma ele, são vistos não como fonemas, mas como “apenas ruído, ou acidente sonoro (*psophos*)”,¹⁶ resgatando a visão metafísica do que constitui voz: “um som particular que possui significado, e não meramente o som de ar inspirado, como a tosse” (Aristóteles apud Connor, 2014, p. 8).¹⁷

Na tradição logocêntrica ocidental, que privilegia a palavra como expressão da realidade, a voz desempenha um “papel serviçal”, dando substância ao trabalho mental do pensamento. A voz é não mais que o “componente acústico da língua, [...] o material sonoro do *logos*” (Ca-

¹⁵ “[*Nonlinguistic sounds are*] sounds that fall outside the system [of language]. If, as Adriana Cavarero aptly observes, in the ‘logocentric tradition’ the voice is defined as ‘words of a language in front of a mouth that opens’, then nonlinguistic stutters and sounds of hesitation are not voice. If anything, these sounds are heard as failed voice.”

¹⁶ “[any and every vocal sound would simply be] a noise, or accident of sound (*psophos*).”

¹⁷ “[for voice is] a particular sound that had meaning, and not one merely of the inbreathed air, as a cough is.”

varero, 2005, p. 53).¹⁸ Qualquer vocalização não-semântica – categoria na qual se enquadra o lamento não-verbal mencionado por Brooks – é automaticamente descartada: não é voz, mas um “resto insignificante, um excesso que está perturbadoramente próximo à animalidade” (Cavarero, 2005, p. 34). Mladen Dolar resume, em seu livro *A Voice and Nothing More* (2006), inteiramente dedicado à voz em suas dimensões linguística, metafísica, ética e política, o papel que a voz desempenha dentro da tradição logocêntrica:

A própria voz é como a escada wittgensteiniana a ser descartada quando se atinge o topo – isto é, quando tivermos completado nossa escala ao cume do significado. A voz é o instrumento, o veículo, o meio, e o significado e a meta. Isto levanta uma oposição espontânea na qual a voz aparece como materialidade oposta à idealidade do significado. A idealidade do significado pode emergir somente através da materialidade do meio, mas o meio não parece contribuir para o significado (Dolar, 2006, p. 15).¹⁹

A leitura de Cavarero (2005), contudo, nos atenta a um fato que uma vez salientado pode parecer auto-evidente, mas que, como vimos, não o é: a voz precede a linguagem. Muito antes da habilidade de articular palavras ser adquirida, há voz, pois ela é uma função corpórea inata: a passagem de ar por cavidades internas, “a vibração de uma garganta de carne” (Calvino apud Cavarero, 2005, p. 2), e está forçosamente associada a um corpo vivo que a produz. De fato, no momento do nascimento, a confirmação primeira da vida é a voz do bebê, e seus balbucios infantis – infante é, literalmente, aquele que não pode falar – nos primeiros meses de vida são, ainda assim, voz. Para existir como tal, a voz não necessita da língua. Se é verdade que a voz pode estar, e com frequência está, atrelada ao uso de uma língua com a finalidade de produzir um

321

¹⁸ “[Greek philosophy and modern linguistics understand voice to be] the acoustic component of language. [...] The voice is the sonorous material of logos.”

¹⁹ “The voice itself is like the Wittgensteinian ladder to be discarded when we have successfully climbed to the top – that is, when we have made our ascent to the peak of meaning. The voice is the instrument, the vehicle, the medium, and the meaning is the goal. This gives rise to a spontaneous opposition where voice appears as materiality opposed to the ideality of meaning. The ideality of meaning can emerge only through the materiality of the means, but the means does not seem to contribute to meaning.”

discurso lógico, racional e inteligível – *logos* – essa não é uma condição que define voz. Mesmo depois de adquirida a capacidade de fonar um idioma, ainda é possível vocalizar de maneiras que não correspondem às previstas no sistema da língua, voluntária e involuntariamente, seja na forma de grito, tosse, gemido, suspiro, soluço, riso ou música, ou pelo simples ato de proferir uma série de sons que não coincide com palavras pré-definidas desse dado idioma. Dessa forma, a voz não apenas precede, como prescinde da língua para sê-lo:

Em vez de uma mera sobra, o que está realmente em jogo é um excesso originário. Em outras palavras, a esfera da voz é constitutivamente mais larga que a da fala: ela a excede. Reduzir esse excesso a um mero sem-sentido – a qualquer coisa que sobra quando a voz não é intencionada a um significado, definido como o propósito exclusivo da fala – é um dos principais vícios do logocentrismo (Cavarero, 2005, p. 13).

322

Das dificuldades postas pela bibliografia do melodrama da qual parte esta pesquisa, que distingue voz e palavra de maneira inconsistente e pouco assertiva, emerge a necessidade de definir mais claramente o que configura, ou não, voz. Os escritos de Brooks, Elsaesser e Mulvey, ainda que não de maneira expressa, sinalizam algum alinhamento à tradição logocêntrica, que vê a voz como meio da língua. Para eles, encontrar-se sem palavras frequentemente parece ser o mesmo que encontrar-se sem voz: a única forma de dizer o indizível seria emudecer. Acredito que a subscrição quase por *default* a essa ideia de voz seja a fonte de muitos problemas que surgem no debate sobre o papel que ela desempenha no melodrama, porque diminui consideravelmente as implicações da relação entre voz e corpo: se o corpo é um dos veículos maiores do melodrama, e a voz é algo de imaterial, etéreo, quase ideal, que existe em separado do corpo e junto à língua, o melodrama, então, não lhe diria respeito.

É, assim, crucial para os objetivos deste trabalho partir de uma concepção de voz que esteja intrinsecamente ligada ao corpo, e não à língua. Com suporte em Eidsheim, Connor e Cavarero, para quem a voz é, no nível mais básico, uma função corpórea e não uma habilidade intelectual, firmo a primeira e provavelmente mais importante de quatro proposições sobre as quais sustento esta pesquisa, da qual em maior ou

menor grau emanam as outras: a voz não existe forçosamente em conjunto com a fala, mas em excesso à fala; *mesmo que não-linguística, a voz continua sendo voz.*

2.2 A voz-corpo: da relação entre voz e som

Mesmo quando tratamos do primeiro cinema, dito silencioso, discutido tanto por Elsaesser como por Mulvey, a voz se faz presente. A mudez dos filmes mudos somente é para os que assistem. Como Michel Chion (2009, p. 3) propõe, o primeiro cinema pode ser chamado de cinema surdo, e não mudo: os personagens certamente possuem e utilizam suas vozes – falam uns com os outros, respondem a chamados, choram, gritam – nós só não podemos escutá-las. Quando Lillian Gish berra de horror em *O nascimento de uma nação* (D. W. Griffith, 1915), o espectador é privado apenas do som (físico) desse grito, todos os outros sinais corpóreos da voz estão dados. É possível identificar e experienciar a voz sem ouvir o seu som: a voz é todo o corpo.

Nesse contexto, é possível até mesmo sugerir que a voz prescinde não apenas da língua mas do próprio som para existir, como em uma espécie de reverso da voz acusmática – aquela cujo corpo-fonte não vemos – que o filósofo Mladen Dolar (2006, p. 69) identifica na célebre pintura *O grito* (1893), de Edvard Munch. A perspectiva de uma voz “afônica” também encontra suporte em Eidsheim:

[O] som da voz [...] nos tem seduzido a acreditar que o poder da voz está em seu som, quando na verdade o som é meramente a ponta do iceberg cuja totalidade [é o que de fato] nos move para estados afetivos. O canto acontece antes do som; é a ação que produz o som (Eidsheim, 2015, p. 130).²⁰

Embora a proposição do que poderia ser chamado de “voz-corpo” de maneira nenhuma negue sua dimensão aural, ela reduz sensivelmente a importância do papel que o som tipicamente desempenha na apreensão da voz, permitindo que outros efeitos do ato de vocalizar sejam mais fa-

²⁰ “[The] sound of the voice [...] has seduced us into believing that the power of voice lies in its sound, while in actuality the sound is merely the tip of an iceberg, the entirety of which [is what actually] shifts us into affective states. Singing happens before the sound; it is the action that produces the sound.”

cilmente percebidos. A voz é, claro, também som, mas não somente som. Quando Calvino e Cavarero livram a voz da carga semântica da língua, salientam o caráter corpóreo e material do som da voz. Ao eliminar o som completamente, o cinema mudo, assim como Eidsheim em um de seus experimentos, aponta para uma corporalidade ainda mais básica, que evidencia o fato de que a voz tem uma série de outras repercussões corpóreas imediatas dentre as quais a sonora é apenas uma de muitas. A experiência de uma voz afônica se concretiza mesmo sem mediação tecnológica, por exemplo, na vida prática das pessoas surdas, que, embora sejam incapazes de perceber o som da voz, estão perfeitamente aptas a apreender os sinais visíveis e táteis de suas próprias vozes e das vozes daqueles que os cercam: o movimento da boca e da língua, a corrente egressiva de ar, o inflar e desinflar dos pulmões, a vibração da garganta, dos dentes e do maxilar etc.

324

Novamente, não é minha intenção propor uma “voz-corpo” em oposição a ou em detrimento de uma “voz-som”, uma vez que elas são, em última instância, a mesma. De todo modo, da mesma forma que livramos a voz da mensagem linguística que ela carrega a fim de descobrir seu som, livramo-la do seu som para evidenciar seu corpo. A radicalização serve a um propósito: facilitar o reconhecimento de reverberações (literais e não-literais) da voz que são, via de regra, tidas como meramente colaterais. O fato de que essa radicalização se concretiza – ainda que por uma impossibilidade técnica – no cinema silencioso, onde o melodrama rapidamente se torna um gênero importante, não é, todavia, apenas uma feliz coincidência, mas um convite a examinar com mais atenção a articulação voz-corpo e suas implicações dentro do melodrama.

Por essa razão, minha segunda proposição parte do cinema surdo de Chion e, principalmente, do *iceberg* de Eidsheim – provavelmente a mais ousada na contemplação de uma voz que extrapola a instância sonora – e vai no sentido de estabelecer que o som não se caracteriza como uma condição necessária para existência da voz. A voz pode ser apreendida e experienciada mesmo que sejamos privados do seu som, porque emana do corpo. Mais simplesmente: *mesmo muda, a voz continua sendo voz.*

2.3 A voz opaca: da tensão entre meio e mensagem

Quando falamos em materialidade e corporalidade da voz, é quase impossível traçar caminhos teóricos sólidos que não passem de uma maneira ou outra pela forma artística que expõe a voz de modo mais consistente e – com o perdão da palavra – gritante: a ópera, onde a vocalidade é elevada a níveis sem precedentes de fisicalidade e de estetização. É também difícil negar que ópera e melodrama são duas formas teatrais afins, a começar no nível mais literal possível – melodrama é, literalmente, um drama em melos, em música. O próprio Peter Brooks aponta (*en passant*, é verdade) essa afinidade:

Encontramos, por exemplo, esta direção de palco em *Les enfants trouvés*, de Joseph Bouchardy: o Marechal “entra vagarosamente nos últimos compassos da orquestra e para no centro do palco.” Então, o solilóquio, pontuado: “Ó, terror!... esperança, remorso, desconfiança mortal!... Por que lutas incessantemente pelo controle de minha alma?”. O monólogo, detectamos, está no caminho de se tornar ária operática – e o melodrama encontra uma saída lógica possível na *grand opera* (que, de fato, usou muitos *libretti* advindos do melodrama), onde melodia e harmonia, tanto quanto as palavras, estão encarregadas de transmitir significado (Brooks, 1996, p. 49).²¹

325

A ópera, no entanto, exhibe uma particularidade importante, uma inverossimilhança inerente que à primeira vista parece distingui-la quase que irreconciliavelmente do melodrama descrito por Brooks, Elsaesser e Mulvey. Carolyn Abbate e Roger Parker (2015, p. 21) definem a ópera já na primeira sentença de seu *Uma história da ópera* como “um tipo de teatro no qual a maioria ou todos os personagens cantam durante a maior parte do tempo ou o tempo todo”. Ora, se o canto é o que define a ópera – seu específico – e o melodrama é a falha da voz, de que maneira a ópera pode ser melodramática?

²¹ “We find, for instance, the stage direction in Joseph Bouchardy’s *Les Enfants trouvés*: the Maréchal ‘enters slowly on the last measures of the orchestra and stops at center stage’. Then the soliloquy, punctuated: ‘O terrors!... hope, remorse, mortal suspicion! ... Why do you fight ceaselessly for mastery of my soul?’. The monologue, we detect, is on its way to becoming operatic aria – and melodrama finds one possible logical outcome in grand opera (which did in fact use many libretti from melodrama), where melody and harmony, as much as the words, are charged with conveying meaning.”

A ensaísta francesa Catherine Clément (1988) sugere uma ponte possível entre as duas formas – ópera e melodrama – em seu *Opera, or the Undoing of Women*, quando expõe o assassinato sistemático das heroínas operísticas. A mulher que sofre de maneira espetacular durante três atos tem a morte como destino tão inevitável quanto fetichizado. Para Clément, a voz na ópera, em última instância, falha, pois morre. No entanto, Paul Robinson (1988), em contestação direta, rechaça a ideia do fracasso final da voz e acusa Clément de se ater excessivamente aos acontecimentos do *libretto*, desconsiderando todo o resto (o subtítulo do artigo de Robinson é provocativo: *Reading Libretti and Misreading Opera*). Para ele, a atenção à derrocada do corpo negligencia o triunfo da voz, até mesmo sobre a própria morte: se é verdade que os corpos sucumbem, o canto se eleva, extrapola os confins da trama e diz mais sobre os destinos verdadeiros dos personagens – novamente, ecoando Brooks, deixa-se a realidade em favor da verdade – do que o que indica o *libretto*.

326

Na ópera, frequentemente o tempo é suspenso para dar lugar ao canto. A ária em geral não funciona no sentido de avançar a narrativa, mas reage a ou reflete sobre ela em fluxos emotivos, não raro com o personagem imóvel em maior ou menor grau: é o momento de condensação do sentimento em que todo o corpo se torna voz. Abbate e Parker inclusive reconhecem um nível de afogamento do texto no canto operístico:

[A] voz em si mesma, em específico a voz operística, contribui a seu próprio modo para o desaparecimento do senso linguístico. Cantores de ópera, devido às exigências de volume e altura, precisam às vezes emitir sons de uma maneira que obriga a articulação verbal a assumir um papel secundário. As palavras são obscurecidas, qualquer seja a língua do *libretto* (Abbate e Parker, 2015, p. 23).

É sintomático o fato de que, quando se vai à ópera hoje, pode-se acompanhar o *libretto* por legendas projetadas logo acima do palco. Isto acontece não apenas porque a ópera é, hoje em dia, em geral apresentada em sua língua original,²² o que por si só acrescenta uma dimensão de

²² No passado, com a impossibilidade de supertítulos, era mais frequente que as óperas fossem traduzidas para as línguas nativas de seus locais de apresentação. Ainda hoje, a tradução do *libretto* é uma opção, embora ocorra muito mais raramente e em geral com obras que possuem algum apelo infantil, como *A flauta mágica*, por exemplo, cuja famosa adaptação fílmica de Ingmar Bergman tem o *libretto* original

opacidade à voz, mas porque, mesmo que interpretada na língua materna dos espectadores, o canto obstrui o entendimento das palavras. Na ópera, a voz pode tornar incompreensível ao espectador seu próprio idioma nativo.

Dessa forma, em momentos climáticos onde o canto é mais espetacular, a palavra é quase integralmente devorada pela materialidade da voz. Em casos extremos, o texto deixa de existir e dá lugar a vocalizações puramente não-linguísticas. Abbate (1991, p. 3-6) usa como exemplo quintessencial *Où va la jeune Hindoue?*, ária da personagem-título em *Lakmé*, de Léo Delibes, que começa com dois minutos de coloratura *a capella* em cima somente do som vocálico /a/. Não raro o corpo está tão investido no canto e a demanda física é tão grande que o cantor se finca no chão e restringe seus movimentos a um dramático abanar de mãos e a expressões faciais marginalmente condizentes com o conteúdo emocional do texto, uma prática que os frequentadores de ópera ao redor do mundo conhecem como *park and bark*.²³ A fisicalidade necessária para que a voz operática seja produzida é tão extrema que toma de assalto o corpo e como que momentaneamente o paralisa, concentrando sua energia no canto, interferindo na encenação e às vezes efetivamente a impedindo completamente.

327

Em uma forma artística em que a emissão vocal – algo que na fala é um “*vanishing mediator*” (Dolar, 2006, p. 15), transparente a ponto de ser cotidianamente ignorado – mobiliza quase todo o corpo, obscurecendo até mesmo a pronúncia, é natural que se suspeite, assim como

alemão traduzido para o sueco. Mesmo após o advento da legendagem ao vivo, os frequentadores da ópera costumeiramente têm acesso a um programa escrito onde consta pelo menos uma sinopse dos atos da ópera apresentada, seja ela em língua estrangeira ou nativa.

²³ Nas últimas décadas, porém, a demanda por cantores-atores mais dramaticamente comprometidos, com maior mobilidade e que atendam de maneira mais verossímil ao que se espera da aparência dos personagens que representam tem levado os elencos das casas de ópera a se capacitar fisicamente para *performances* muito mais dinâmicas, tirando terreno da técnica *park and bark*, que teve como expoentes cantores-atores extremamente importantes na história da ópera durante o século XX, como Luciano Pavarotti e Montserrat Caballé.

Robinson (1988), que nela a voz tem de alguma forma primazia sobre a palavra. Ora, se a música toma forma na voz (é importante notar que as notas do compositor estão tão escritas quanto as palavras do poeta) e aparenta contradizer o texto que essa mesma voz profere, parece ingênuo – radicalmente logocêntrico? – ater-se ao valor nominal dos versos do *libretto*, pois é como se houvesse um descompasso semântico entre ideia (o texto) e substância (a voz que carrega o texto nas notas do compositor). A partir daí, é uma questão de avaliar qual dessas duas instâncias – para usar a terminologia de Paul Zumthor (1994), a oral ou a vocal – melhor representa o que realmente está em jogo para os personagens.

328 A ópera, dessa forma, escancara a possibilidade de desacordo entre meio e mensagem, uma noção que acredito ser de grande valia no estudo da voz no melodrama, um modo de representação onde o material tem precedência sobre o abstrato – ou onde o abstrato existe mais perfeitamente quando se materializa. Nas últimas duas seções, concentrei-me principalmente em desatar os nós que prendem a voz tão firmemente à fala e aproximá-la do corpo, atendo-me a instâncias da voz essencialmente não-linguísticas. Nesta, contudo, procuro estabelecer que, mesmo que linguística, a voz, por si só, pode significar mais – às vezes até mesmo o contrário! – do que as palavras que ela carrega. Esta constitui minha terceira proposição: *a voz não é transparente*.

2.4 A voz reveladora: da afinidade entre o oculto moral e a voz humana

A partir do conto *Um rei à escuta*, de Italo Calvino, Adriana Cavarero (2005, p. 2) fundamenta o ponto de partida de seu livro *For More than Once Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. No conto, um rei tirano se encontra constantemente perturbado pela desconfiança de uma iminente deposição e, por isso, acaba em um estado de vigília constante. Esta vigília, contudo, não acontece no costumeiro domínio da visão, mas na esfera do aural: o rei ouve.

Alerta a todos os sons do palácio, ele identifica até mesmo na voz dos cortesãos que se dirigem a ele um certo tom frio e inautêntico. Não são as palavras dos cortesãos que os denunciam, mas sua própria voz. Na verdade, o rei sequer ouve o que é dito porque, com sua atenção inteiramente voltada aos sons da corte, a voz humana deixa de ocupar lugar privilegiado em seus hábitos auditivos e perde sua carga semântica, sendo apenas um som dentre muitos. Há, porém, uma repentina mudança na percepção do rei quando ele ouve, por acaso, uma mulher cantando. Ele não sabe quem essa mulher é, nem consegue vê-la, apenas escuta a canção popular que ela entoava, e redescobre, como que em um estalo, o prazer da voz humana. Não é a melodia em si, que ele já escutou muitas vezes, nem a letra, que é banal, nem a imagem da moça, que ele não pode ver, mas o próprio canto o que deleita o rei e o leva a atribuir à voz a condição de “equivalente à parte oculta e mais genuína de uma pessoa” (Calvino apud Cavarero, 2005, p. 2), que Cavarero então identifica como “um tipo de núcleo de unicidade invisível, mas imediatamente perceptível” (Cavarero, 2005, p. 2).

329

É notável a afinidade da voz, do ponto de vista de Calvino e Cavarero, com o modo do excesso descrito por Brooks: ambos têm o poder de revelar o que está oculto, de trazer à superfície o que está subjacente, de tornar perceptível o que está de outro modo inacessível. Igualmente notável é o fato de que essa observação emerge justamente dentro de uma ideia de voz totalmente dessemantizada, desprovida de *logos*. Se é verdade que, para Cavarero, a voz não tem de ser necessariamente não-linguística para trazer à tona o que está escondido, é sobre a voz não-linguística que ela, assim como Calvino, constroi seu caso exemplar: a liberdade típica com que juntamos palavras não constitui um índice suficiente de nossa unicidade, ao passo que a voz é sempre diferente, mesmo que as palavras sejam as mesmas (Cavarero, 2005, p. 3-4). Uma vez livre da obrigação de significar, a corporalidade da voz se torna inegavelmente evidente, e afora o entendimento de que esta é uma voz diferente de todas as outras, cuja simples existência enquanto voz revela quem se é, da mesma maneira que o fazem o rosto e o olhar.

Mladen Dolar (2006, p. 79-81), discorrendo justamente sobre as diferenças entre o olhar e a escuta, chega a conclusões similares. Para ele, se por um lado a voz é autoridade – não é possível escolher ouvir a voz de quem fala, os ouvidos não tem pálpebras; há uma passividade no escutar que não se manifesta no olhar, em que se pode simplesmente fechar os olhos –, por outro lado, a voz é também uma exposição: aquele que vocaliza se expõe, e assim se sujeita “aos efeitos do poder que não está apenas no privilégio de emitir a voz, mas que diz respeito ao ouvinte”.²⁴ A voz é um lugar de articulação e de passagem entre o interno e o externo. Isto é, a voz que sai de mim revela externamente ao outro o que me é interno, desnuda-me, de maneira quase obscena: “pode-se dizer que há um efeito [...] de vergonha que acompanha a voz: aquele que usa a própria voz se sente envergonhado porque ela expõe ao Outro uma intimidade secreta”.²⁵ É por esta razão que Calvino diz que se o rei soubesse cantar “aquilo que ninguém sabe que você [o rei] é ou foi ou que poderia ser haveria de revelar-se naquela voz” (Calvino, 1995).²⁶ Cavarero (2005, p. 19) recorre ao *Pentateuco* – na história de Esaú e Jacó, os filhos gêmeos de Isaque e Rebeca – para afirmar o poder que a voz tem de desmascarar as mentiras da fala. Quando Jacó se apresenta a seu pai, velho e cego, e diz “Eu sou Esaú!”, Isaque responde “Mas esta é a voz de Jacó!”. A voz denuncia a mentira. As palavras podem ser enganosas, mas a voz não mente nem prega peças. A voz comunica, mais do que revela, uma intimidade oculta, uma impressão digital acústica que fornece ao outro um segredo sobre mim. Segundo Dolar, esse lugar transicional que a voz ocupa não é exatamente uma intersecção entre o interno e o externo, mas um espaço independente, como uma ponte que lança para fora o que é de dentro mas que não pertence nem a um, nem a outro. Esta visão

²⁴ “[...] *to the effects of power which not only lie in the privilege of emitting the voice, but pertain to the listener.*”

²⁵ “*One could indeed say that there is an effect [...] of shame that accompanies the voice: one is ashamed of using one’s voice because it exposes some hidden intimacy to the Other.*”

²⁶ Todas as citações diretas de Calvino vêm da versão eletrônica não-paginada de *Sob o sol-jaguar*, publicada pela Companhia das Letras.

ressoa em certa medida com a asserção de Cavarero (2005, p. 4) de que vocalizar e ser ouvido é uma atividade que acontece de entranha para entranha, que mobiliza os recônditos do corpo, o “corpo profundo, a parte mais corpórea do corpo”²⁷ (Cavarero, 2005, p. 4): tanto vocalizar quanto ouvir necessariamente envolvem órgãos internos, ambos são a vibração de tubos e membranas, grandes e pequenos.

Ao encontrarem na voz essa qualidade reveladora, Calvino, Cavarero (em apreciação a Calvino) e Dolar atribuem a ela uma função equivalente àquela que Brooks, Elsaesser e Mulvey atribuem ao corpo no melodrama: a de manifestar o impalpável. Novamente, é preciso lembrar que esses autores parecem partir de uma premissa em que a voz diz respeito ao corpo apenas de maneira tangencial, sendo, para todos os efeitos, algo distinto do corpo propriamente. Dentro dessa lógica, portanto, a voz está em grande medida fora do campo em que o oculto se manifesta. O objetivo desta quarta e última proposição é justamente seguir o caminho contrário: a voz parece ter uma afinidade intrínseca com o melodrama, uma vez que tem o poder de revelar quem se é, de “dizer tudo” mesmo que às vezes não diga nada, de estender o corpo para além da esfera do visível, embora aconteça em grande medida fora do alcance dos olhos, sob a superfície, onde habita o oculto moral.

331

Conclusão: melodrama, o triunfo da voz sobre o quê?

Uma vez estabelecidas as bases teóricas sobre as quais me fundamento – tanto no campo dos estudos do melodrama na literatura e no cinema, do qual parto, quanto no dos estudos da voz, ao qual recorro – prossigo agora em terreno teórico mais adequado para a conclusão acerca do papel desempenhado pela voz no melodrama: o que falha sob a pressão do sentimento avassalador no melodrama não é a voz, ou tampouco o som da voz, mas a capacidade de articulá-la em pensamento encadeado e racional. A língua não oferece condições suficientes para que a emoção indelével do melodrama seja adequadamente expressa em palavras e por um momento deixa de ser operacional, abrindo um espaço, uma lacuna

²⁷ “[...] *the deep body, the most bodily part of the body.*”

que para Brooks é preenchida por uma espécie de linguagem natural do gesto – para a qual ele dedica uma seção inteira intitulada “*The language of muteness*” – e do lamento não-verbal, que ele convenientemente deixa para trás. Seu argumento principal é de que esse espaço é ocupado pelo corpo, e a voz, dentro de uma concepção em que existe quase que exclusivamente como meio da língua, é silenciada. Mladen Dolar, introduzindo o capítulo de seu livro onde contempla a possibilidade de uma “linguística da voz”, aponta um obstáculo comum a qualquer abordagem da vocalidade:

[Podemos] imediatamente observar uma dificuldade que qualquer tratamento da voz encontra: a saber, a inadequação do vocabulário. O vocabulário pode até distinguir nuances de significado, mas as palavras falham quando confrontamos os infinitos tons da voz, que infinitamente excedem o significado. Não é que nosso vocabulário seja escasso e essa deficiência deva ser remediada: confrontada com a voz, a palavra estruturalmente falha (Dolar, 2006, p. 13).²⁸

332

Se nesta passagem trocarmos a palavra “voz” por “emoção”, teremos, sem grande prejuízo, uma síntese de um dos enunciados principais usado por Brooks para alicerçar a mudez do melodrama. Para ele, no melodrama as palavras estruturalmente falham quando confrontadas com a emoção, e com elas falha a voz que as suporta. Neste trabalho, minha intenção é afirmar precisamente o oposto: a inadequação da língua vernacular ao conteúdo emocional do melodrama não oblitera a voz, mas abre o seu caminho. O clímax melodramático – quando a voz se transforma em gemido, em grito, em choro, em riso, em qualquer balbúcio que faz pouco ou nenhum sentido, ou mesmo em canto – esse é o momento em que a voz é mais voz, em que ela deixa de ser transparente, em que ela deixa de passar pelo filtro da língua, em que o vocal soterra o oral. É mesmo o corpo quem ocupa a lacuna deixada pela falta das palavras, mas ele o faz também – talvez principalmente? – por intermédio da voz.

²⁸ “[We] can immediately see a difficulty into which any treatment of the voice runs: namely, that the vocabulary is inadequate. The vocabulary may well distinguish nuances of meaning, but words fail us when we are faced with the infinite shades of the voice, which infinitely exceed meaning. It is not that our vocabulary is scanty and its deficiency should be remedied: faced with the voice, words structurally fail.”

Em última análise, o melodrama pode ser visto como o drama da falha do pensamento racional frente à emoção, o drama do triunfo da voz – da voz corpórea – sobre o *logos* – a razão ideal da qual a voz é a substância invisível.



Referências

- Abbate, Carolyn. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Abbate, Carolyn; Parker, Roger. *Uma história da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. 2. ed. New Haven: Yale University Press, 1996.
- Calvino, Italo. *Sob o sol-jaguar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Cópia digital não-paginada.
- Cavarero, Adriana. *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Chion, Michel. *Film, a Sound Art*. Nova York: Columbia University Press, 2009.
- Clément, Catherine. *Opera, or the Undoing of Women*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- Connor, Steven. *Beyond Words: Sobs, Hums, Stutters and Other Vocalizations*. Londres: Reaktion Books, 2014.
- Dolar, Mladen. *A Voice and Nothing More*. Cambridge: MIT Press, 2006.
- Eidsheim, Nina Sun. *Sensing Sound: Singing and Listening as Vibrational Practice*. Durham: Duke University Press, 2015.
- Elsaesser, Thomas. “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama”. In: Landy, Marcia (org.). *Imitations of Life: a Reader on Film and Television Melodrama*. Detroit: Wayne University Press, 1991.
- Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Robinson, Paul. “A Deconstructive Postscript: Reading *Libretti* and Misreading Opera”. In: Groos, Arthur; Parker, Roger. *Reading Opera*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Thomasseau, Jean-Marie. *Le mélodrame*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.
- Zumthor, Paul. *Oral Poetry: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

FELIPE FERRO RODRIGUES

Mestrando em História, Teoria e Crítica no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), com Graduação no Curso Superior do Audiovisual da mesma instituição. Como bolsista do CNPq, participou de projetos de Iniciação Científica voltados à pesquisa do melodrama televisivo. É técnico de som direto e editor de som em curtas e longas-metragens de ficção. E-mail: felipe.ferro.rodrigues@usp.br