UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

ANA PAULA DE AQUINO CAIXETA

DEPOIS DA PARTIDA: COMPREENSÕES ACERCA DA VOZ-OVER ENSAÍSTICA EM *ELENA* (PETRA COSTA, 2012) E *CORAÇÃO DE CACHORRO* (LAURIE ANDERSON, 2015)

CAMPINAS

2021

ANA PAULA DE AQUINO CAIXETA

DEPOIS DA PARTIDA: COMPREENSÕES ACERCA DA VOZ-OVER ENSAÍSTICA EM *ELENA* (PETRA COSTA, 2012) E *CORAÇÃO DE CACHORRO* (LAURIE ANDERSON, 2015)

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Multimeios.

ORIENTADOR: FRANCISCO ELINALDO TEIXEIRA

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA ANA PAULA DE AQUINO CAIXETA, E ORIENTADO PELO PROF. DR. FRANCISCO ELINALDO TEIXEIRA.

CAMPINAS

2021

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

C124d

Caixeta, Ana Paula de Aquino, 1996-
Depois da partida : compreensões acerca da voz-over ensaística em Elena (Petra Costa, 2012) e Coração de Cachorro (Laurie Anderson, 2015) / Ana Paula de Aquino Caixeta. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Francisco Elinaldo Teixeira.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Som no cinema. 2. Ensaio. 3. Voz. 4. Luto. 5. Melancolia. I. Teixeira, Francisco Elinaldo, 1954-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: After the passing away : understandings about the essayistic voiceover in Elena (Petra Costa, 2012) and Heart of a Dog (Laurie Anderson, 2015)
Palavras-chave em inglês:
Sound in motion pictures
Essay
Voice
Bereavement
Melancholy
Área de concentração: Multimeios
Titulação: Mestra em Multimeios
Banca examinadora:
Francisco Elinaldo Teixeira [Orientador]
André Luiz Olzon Vasconcelos
Fernando Morais da Costa
Data de defesa: 02-02-2021
Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)
- ORCID do autor: https://orcid.org/0000-0001-8099-7856
- Currículo Lattes do autor: http://lattes.cnpq.br/1701438869627226

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

ANA PAULA DE AQUINO CAIXETA

ORIENTADOR: FRANCISCO ELINALDO TEIXEIRA

MEMBROS:

1. Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira
2. Prof. Dr. André Luiz Olzon Vasconcelos
3. Prof. Dr. Fernando Morais da Costa

Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 02.02.2021

Aos meus pais,
meus maiores exemplos,
por todo amor e incentivo.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, sob número de processo: 88882.435371/2019-01.

Agradeço ao meu orientador, Francisco Elinaldo Teixeira, por todos os ensinamentos, paciência e confiança dedicados a mim ao longo desta trajetória;

A todos os funcionários do Programa de Pós-graduação em Multimeios, pelos suportes atenciosos que recebi nesse período;

Aos professores Marcius Freire e Mariana Duccini pela grandiosa colaboração prestada a este trabalho na banca de qualificação;

Aos docentes Pedro Maciel Guimarães, Karla Bessa e todos os outros que, a partir dos encontros em disciplinas e jornadas acadêmicas, colaboraram imensamente para meu aprendizado e formação;

Aos amigos Laís e Henrique, pelos afetos, alegrias e angústias compartilhados ao longo desse processo e por possibilitarem um fazer acadêmico menos solitário;

Aos colegas da turma de pós-graduação de 2018: Luiza, Emília, Liciane e Luiz pelas valorosas e amistosas trocas entre as disciplinas;

A Rafael de Almeida, pela amizade e orientações que trago para a vida;

Às amigas Daniela e Mayara, pelo companheirismo que resiste aos tempos;

À minha irmã, Lorena, por ser melhor amiga e exemplo de força;

A Pedro, que permanecerá sempre em minha memória como um belo lembrete para a felicidade;

Ao meu pai, Agnaldo, por todo carinho e zelo, além de todo o apoio expresso das mais variadas formas no cotidiano;

À minha mãe, Patrícia, pelo grande exemplo que é, por todo afeto e incentivo que sempre me impulsionaram a alcançar meus objetivos;

A Gustavo, meu companheiro de vida, pelo amor cotidiano que ameniza todo caos.

RESUMO

Esta dissertação se dedica a investigar as vozes-over dos filmes-ensaio *Elena* (Petra Costa, 2012) e *Coração de Cachorro* (Laurie Anderson, 2015), observada a potencialidade destas vozes em materializar a intenção reflexiva exigida pelo ensaio como forma fílmica. Questiona-se, sobretudo, o que aglutina os conceitos de *voz metacrítica* (RASCAROLI, 2009), *voz heteroglóssica* (LUPTON, 2011) e *voz pneumática* (SIEREK, 2007) fundados em torno da voz-over ensaística, com intuito de averiguar os pontos convergentes e divergentes das obras. Embora o foco se dê nos comportamentos e usos das vozes-over, nossas análises também levam em conta as composições e influências das demais sonoridades nesses filmes, como a importância dos silêncios e outros componentes do desenho sonoro; assim como as relações estabelecidas com as visualidades em condição de *heautonomia* (DELEUZE, 2005). Constata-se que, apesar de possuírem um mesmo ponto de partida baseado na morte de entes queridos, estes filmes-ensaio consolidam processos distintos de reação à perda. Desse modo, eles se amparam de diferentes maneiras na liberdade formal ensaística, principalmente no que diz respeito ao metamorfismo da *voz-pensamento*, para atender às complexas questões enfrentadas por esses sujeitos dilacerados que pensam perdas pessoais e coletivas enquanto se permitem afetar por elas.

Palavras-chave: Filme-ensaio; Voz-over; Som no cinema; Luto; Melancolia.

ABSTRACT

This dissertation is dedicated to investigate the voices-over of the essay films *Elena* (Petra Costa, 2012) and *Heart of a dog* (Laurie Anderson, 2015), observing the potential of these voices to materialize the reflective intention required by the essay as a filmic form. It is mainly questioned what brings together the concepts of *metacritic voice* (RASCAROLI, 2009), *heteroglossic voice* (LUPTON, 2011) and *pneumatic voice* (SIEREK, 2007) based on the essayistic voice-over, in order to ascertain the convergent and divergent work points. Although the focus is on the behaviors and uses of voices-over, our analyzes also considered the compositions and influences of the other sounds in these films, such as the importance of silences and other components of sound design as well as the relations established with visualities in a condition of *heautonomy* (DELEUZE, 2005). It appears that despite having the same starting point based on the death of loved ones, these test films consolidate different processes of reaction to loss. In this way, they rely in different ways on formal essayistic freedom, especially regarding to the metamorphism of the *voice-thought*, to deal with the complex issues faced by these torn individuals who think of personal and collective losses while allowing themselves to be affected by them.

Keywords: Essay film; Voice-over; Sound in the cinema; Mourning; Melancholy.

SUMÁRIO

Introdução 10

I. Formas de refletir a perda: o ensaísmo fílmico de *Elena* e *Coração de Cachorro* 19

- O eu dilacerado na estética do fragmento 19
- A composição da partida através das sonoridades ensaísticas 28
- Formas e potencialidades do silêncio no filme-ensaio 35

II. Vozes ensaísticas em *Coração de Cachorro* e *Elena* 43

- De quais vozes estamos falando? 43
- A voz como divisora de domínios 50
- Voz-pensamento do solipsismo à difração 60

III. Processos de enunciação da perda 66

- O filme-ensaio como forma de luto e melancolia 66
- Deságue melancólico em *Elena* 70
- Luto afetivo em *Coração de Cachorro* 82

Considerações finais 88

Referências bibliográficas 93

Referências filmográficas 97

Introdução

A morte do outro motivou diversos ritos e cerimônias ao longo dos séculos. Das vestimentas pretas e espelhos cobertos às fotografias acompanhadas de declarações nas redes sociais, essa ausência de um ente querido foi sentida e expressa de diferentes formas, permeando lugares privados e públicos. Ela também se firmou como um importante conteúdo expressivo para as artes. Dramatizada, a dor da perda se espalhou por diversas páginas, telas e mármores. No cinema, ela é tida como uma grande força motriz: seja como ponto de partida, clímax ou desfecho de roteiros, o último suspiro do outro amado inspirou memoráveis histórias e encenações.

O processo de assumir a perda do outro para si e para o mundo pode ser extremamente complexo e doloroso, porém também se demonstra importante para a realização do trabalho de luto[1]. Nesse sentido, nos instiga pensar os modos como o cinema tem ido além das representações ficcionais ou documentais das perdas. Por inscrições subjetivas, cada vez mais essas ausências aterradoras têm sido expostas e enunciadas pela perspectiva íntima de quem a sofre.

Se o filme-ensaio pode ser compreendido como uma forma que pensa[2], uma espécie de "julgamento, [no qual] o essencial [...] não é o veredicto e a distinção de valores, e sim o processo de julgar." (LUKÁCS, 1910, p. 13); como ele pensa a morte do outro? De que modo esse aspecto processual ensaístico, que envolve uma ancoragem subjetiva, consegue assumir e refletir uma perda sob o risco de ser afetado por ela?

O ensaio como forma já fora discutido por diversos autores nos âmbitos filosófico-literários, como Theodor W. Adorno, Georg Lukács, Max Bense entre outros. Muitos deles buscavam "desencavar, com conceitos, aquilo que não cabe em conceitos" (ADORNO, 2003, p. 44). No entanto, se comparado às demais áreas de estudos do cinema, ainda é recente o campo de pesquisa que se dedica ao filme-ensaio e, por isso, a bibliografia disponível não é muito extensa. Timothy Corrigan (2015) assume o risco de traçar algumas definições e percursos históricos para o ensaio cinematográfico:

---

[1] Segundo Maesso "Tanto o que Allouch (2004) abordou a respeito do fim do luto, pela realização da vida do morto pelo sacrifício de um pedaço de si no âmbito público, quanto o que Lacan (1959/1989) assinalou a respeito do valor do rito junto ao grupo e comunidade, como suportes para a simbolização do sujeito em torno do buraco real, são formulações que contemplam o trabalho do luto em relação ao Outro, à linguagem, e ao social." (2017, p. 349).

[2] Noção dita por Jean-Luc Godard em sua obra *História(s) do cinema* (2007) e que reverbera fortemente em diversos textos que se dedicam à compreensão do filme-ensaio.

> O ensaístico executa uma apresentação performativa do eu como uma espécie de autonegação em que estruturas narrativas ou experimentais são subsumidas no processo do pensamento por meio de uma experiência pública. Nesse sentido maior, o filme-ensaio torna-se mais importante na identificação de uma prática que negocia pressupostos a respeito da objetividade documentária, da epistemologia narrativa e da expressividade autoral dentro do contexto determinante da heterogeneidade instável de tempo e lugar. (CORRIGAN, 2015, p. 10)

Tomando tais características desconcertantes, tidas como enriquecedoras por Corrigan, proveniente de sua falta de rigor formal e estruturas pré-moldadas, o ensaio fílmico possui liberdade capaz de gerar o reordenamento conceitual da vida (LUKÁCS, 1910, p. 1) e a desconstrução de seus realizadores, que buscam fazer de si matéria prima para a experiência reflexiva a qual seus filmes se propõem.

O modo como o ensaio cinematográfico promove esse "repensar e refazer do eu" (CORRIGAN, 2015, p. 21), nos remete diretamente à forma como a morte do outro demanda esse "refazer do eu" a partir do efeito transformador da perda (BUTLER, 2003). Isto é, tal ausência incontornável desestrutura o *eu* na medida em que lhe impõe reconfigurações. Estas mudanças necessitam ser reconhecidas, por mais dolorosas que sejam, até que possam ser aceitas. Nesse sentido, nos chama atenção a possibilidade de que o filme-ensaio possa configurar um luto que se faz enquanto pensa, um luto fílmico proposto por um *eu* que expõe suas perdas e cicatrizes na tentativa de pensar suas perdas.

Para além de poder contar com o uso de materiais de arquivo, que auxiliam na reconstituição da memória da pessoa falecida, é comum que os filmes-ensaio apresentem uma voz-over em primeira pessoa dedicada a rememorações, análises de acontecimentos passados, comentários sobre o presente e outras diversas funções. Permitindo-se a tons afetuosos, errâncias e constantes variações de comportamentos, ela soa como um "pensar em voz alta" (CORRIGAN, 2015, p. 19).

Assim, essa voz se demonstra potente na composição dessa reflexividade em curso tão almejada pelo filme-ensaio. O que nos leva a crer que ela pode ser considerada enquanto um elemento muito importante para o desenvolvimento da compreensão teórica do filme-ensaio. Além do mais, no caso das obras que se dedicam a refletir a morte, essa voz pode se tornar ainda mais pertinente na medida em que sua multiplicidade fornece condições expressivas diversas, favorecendo um sujeito abalado pela perda.

Nesse aspecto, essa voz muito se difere da voz-de-Deus, por exemplo, que teve seu uso extensivo nos documentários clássicos e que, durante muito tempo, reduziu os

entendimentos teóricos da voz-over às suas características de "voz do saber"[3]. Isto é, uma voz, predominantemente masculina, que comentava ou narrava com eloquência e assertividade os materiais fílmicos, assumindo tons autoritários e didáticos a fim de convencer o espectador. Aqui, pretendemos explorar as variadas possibilidades formais e estéticas da voz-over no ensaio fílmico, com propósito de contribuir para que sua compreensão não fique restrita aos limites da voz-de-Deus.

Tendo em vista a grande valia das análises sonoras para os estudos de cinema em geral e, que, apesar disso, ainda tendem a ficar em segunda instância, aqui nos dedicaremos a investigar e refletir as implicações de tais elementos no filme-ensaio, levando em consideração a sua relevância na constituição do domínio. Nosso foco se dá principalmente nos aspectos que dizem respeito à voz-over. Nesse sentido, serão analisados os conceitos criados em torno dela, como o de voz metacrítica (Laura Rascaroli, 2009), voz heteroglóssica (Catherine Lupton, 2001) e voz pneumática (Karl Sierek, 2007). Almeja-se com tal levantamento de conceitos, compreender os motivos pelos quais essa voz ensaística inspirou pesquisadores da área a elaborarem diferentes teorias em referência a ela.

Apesar do principal eixo dessa pesquisa se dedicar à voz-over, ressaltamos que não deixaremos de ponderar as influências dos demais elementos sonoros presentes. Assim, serão observadas suas articulações e respectivos efeitos tanto na voz, quanto na estrutura fílmica como um todo.

Além das músicas, paisagens sonoras e ruídos, vale ressaltar que aqui nos dedicaremos também a analisar as intervenções do silêncio. Considerando-o, desse modo, um importante fenômeno sonoro. Tendo em mente que "uma intervenção silenciosa não é um instante de mera ausência de significado, de ausência de discurso." (COSTA, 2004, p. 108), partimos do pressuposto o silêncio significa e que tende a ganhar maior relevo nos filmes-ensaio, principalmente naqueles que se dedicam a pensar a morte do outro, se demostrando enquanto um potente material analítico.

Também é importante frisar que, apesar da relevância dada às análises sonoras, não deixaremos de elucubrar as relações estabelecidas com as visualidades. Tencionando, desta maneira, análises mais aprofundadas que atinjam diversas camadas do nosso *corpus* fílmico, com o intuito de corresponder à complexidade destes.

Como objetos de análise dessa pesquisa elegemos os longas-metragens *Coração de*

[3] Arthur Autran em seu texto *Leon Hirszman: em busca do diálogo* (in TEIXEIRA, 2004, p. 199-226) foi um dos primeiros teóricos brasileiros a pensar a voz-over para além da voz-de-deus, problematizando sua classificação "[...] tão somente como 'a voz do saber'." (p. 216).

Cachorro (Laurie Anderson, 2015) e *Elena* (Petra Costa, 2012). Ambos filmes com diversos aspectos ensaísticos e que partem de uma premissa similar referente tanto a temática – alicerçada em questões influenciadas pelos efeitos da morte de entes queridos –, quanto à forma, na qual as obras recorrem a uma voz-over constante e que é assumida pelas próprias realizadoras. No entanto, apesar dos pontos de partida em comum, os filmes alcançam resultados bastante distintos, o que nos leva a averiguar de que modo as sonoridades em geral, e mais detidamente a voz-over, influenciam nesses resultados díspares.

Nossa escolha se justifica, pois, *Elena* e *Coração de Cachorro* são obras que se propõem justamente a refletir perdas a partir da ancoragem subjetiva das realizadoras. Elas emprestam suas vozes e expõem as mortes de entes próximos a elas como fundamento para a elaboração fílmica. Em *Elena*, Petra Costa imerge em uma busca por memórias da irmã que suicidou em Nova Iorque quando ela tinha sete anos. Por entre arquivos e depoimentos de pessoas próximas, Petra refaz os caminhos de Elena em um difícil processo de assumir a perda da irmã. Já *Coração de Cachorro,* lida com uma mescla entre os lutos da mãe, da cadela e de um amigo de Laurie Anderson e as reverberações do atentado de 11 de Setembro na sociedade americana.

Isto posto, configura-se como problema de pesquisa: O que aglutina os conceitos de voz metacrítica (RASCAROLI, 2009), voz heteroglóssica (LUPTON, 2011) e voz pneumática (SIEREK, 2007) fundados em torno da voz-over ensaística e seus comportamentos diversos? Considerando os possíveis usos de tais vertentes vococêntricas, quais são os pontos convergentes e divergentes entre os filmes-ensaio *Elena* e *Coração de Cachorro*?

Parte-se da hipótese, em primeira instância, de que os conceitos gerados por esses autores tendem a concordar com uma postura metamórfica assumida pela voz-over ensaística – com relação aos seus diversos comportamentos e usos práticos –, gerada a partir de uma pretensão de legitimar o processo reflexivo como um produto do pensamento. Isto é, a reflexão em seu estado mais bruto, inacabado e ainda turvo.

Em segunda instância, acredita-se que, embora os filmes tratem de uma temática aparentemente semelhante, eles se referem a processos de reação à perda distintos e, desse modo, irão se valer dos conceitos vocais de modos diferentes para construir seus discursos. Se por um lado identificamos em *Elena* traços característicos de uma voz pneumática (SIEREK, 2007), que emana certa melancolia ocasionada pela perda; por outro, em *Coração de Cachorro* nos parece que tal voz é, sobretudo, metacrítica (RASCAROLI, 2009), lançando aos processos dos lutos um olhar mais analítico e crítico. Em ambos temos a sensação de que

características da voz heteroglóssica (LUPTON, 2011) são suscitadas de forma sutil. Tal configuração nos leva a crer nessa postura metamórfica da voz-over ensaística, que se vale de posturas vocais distintas – voz metacrítica, voz heteroglóssica, voz pneumática – para concretizar determinados objetivos discursivos e aproximar de uma elaboração do pensamento.

Considerando também os demais elementos que compõem o desenho sonoro, tendemos a presumir que estes são orquestrados em prol de uma valorização da voz-over, mas não somente. Eles podem reforçar e acrescentar dramaticidade, assim como podem contrapor o que está sendo dito pela voz e, assim, gerar tensionamentos. Neste caso, também é possível perceber algumas disparidades entre as obras. Em *Elena* a música sobressai aos demais elementos sonoros e é mais frequentemente designada para intensificar a dramaticidade da voz. Nota-se, também, que os silêncios são evocados nessa mesma configuração. Já em *Coração de Cachorro*, apesar de também possuir forte presença musical, notamos que ruídos como sons de chuva e de sinos tibetanos são fundamentais na adição de novas camadas de sentido.

Nossos procedimentos analíticos se basearam em um estudo estilístico-temático das obras. Em um primeiro momento da pesquisa, que antecedeu o processo de escrita, debruçamo-nos atentamente aos manejos dos materiais fílmicos a partir da confecção de decupagens detalhadas, que dissecaram as sonoridades e visualidades plano a plano. O intuito de tais documentos não era o de apresentá-los na íntegra, mas sim tê-los como materiais de base para as análises fílmicas em conjunto com os referenciais teóricos obtidos pela revisão bibliográfica.

Desta forma, optamos também por ter como guia analítico o itinerário metodológico proposto por Francisco Elinaldo Teixeira para análises de narrativas documentais, fazendo devidas e possíveis alterações para melhor abordarmos os filmes-ensaio. Levamos em consideração os seguintes procedimentos básicos: “1) um inventário dos materiais de composição dos filmes (elementos de que se vale o documentarista na construção/criação fílmica); 2) um inventário dos modos de composição (agenciamento dos materiais e sua combinatória em função da montagem e criação de sentido); 3) as diversas funções da câmera ou modos de enquadramento (objetiva indireta, subjetiva direta e subjetiva indireta livre) implicados na construção da narrativa documental; 4) as modulações estilísticas que, finalmente, se abrem para o campo mais abrangente da teoria documental.” (TEIXEIRA, 2012, p. 269-270).

Como o foco desta dissertação se dá especificamente na voz-over ensaística dos filmes e, compreendendo que ela segue majoritariamente apartada e independente das imagens visuais, as decupagens se demonstraram fundamentais para que fossem possíveis análises sonoras com maior acuidade e atentas às diversidades acústicas dessas obras.

Buscamos, deste modo, traçar quais são os usos e tonalidades vocais utilizados na construção de cada discurso fílmico. Quais são as variações de timbres, ritmos, entonações? Como essas vozes se articulam para analisar, narrar, rememorar, encenar as suas perdas? Como os conceitos de voz heteroglóssica, pneumática e metacrítica reverberam nesses casos específicos? Estas foram algumas das principais questões que guiaram nossas investigações. Além disso, visamos pontuar como os demais elementos da trilha sonora atuam no decorrer dessa reflexão em curso.

As análises comparativas das obras foram feitas de forma fluida ao longo dos capítulos. As divergências e congruências se apresentaram na medida em que as obras foram analisadas separadamente pelos critérios citados acima.

Esta pesquisa também se amparou em ampla revisão bibliográfica, adotando como alicerce teórico desde autores que buscaram compreender o ensaio em sua origem (Theodor W. Adorno, Georg Lukács, Max Bense), àqueles que têm se dedicado ao filme-ensaio (Antonio Weinrichter, Timothy Corrigan, Francisco Elinaldo Teixeira, Crista Blumlinger, Consuelo Lins, Josep Català, Rafael de Almeida Tavares Borges, Raymond Bellour, Gabriela Machado Ramos de Almeida). Também serão considerados alguns teóricos do som (Michel Chion, Raymond Schafer, Fernando Morais da Costa). No entanto, focamos principalmente naqueles que já se dedicaram a tratar de questões sonoras nos filmes-ensaio (Catherine Lupton, Karl Sierek, Laura Rascaroli, André Luiz Olzon Vasconcelos, Nora M. Alter). No que tange as questões envolvendo a morte sendo pensada subjetivamente, propomos diálogo com teorias da psicanálise que investigaram os processos de luto e melancolia (Sigmund Freud e Julia Kristeva).

Diante do exposto, a organização dos capítulos se deu de modo que as análises fílmicas permeassem todos os capítulos e que, a partir delas, as discussões teóricas fossem sendo aos poucos trabalhadas. Buscamos evitar, assim, uma estrutura cujo levantamento teórico introduzisse e viesse apartado das análises. Esta preocupação se deu principalmente por considerar relevante ter como ponto de partida as diversas particularidades intrínsecas às obras como, por exemplo, as suas relações com as perdas e os usos das vozes-over.

O capítulo I. “Formas de refletir a perda: o ensaísmo fílmico de *Elena* e *Coração de Cachorro*” objetiva uma análise estilístico-temática das obras, realizando um levantamento dos materiais de composição a fim de compreender de que forma são manejados por esses filmes que se propõem a pensar a morte e questões inerentes. O primeiro tópico, “O eu dilacerado na estética ensaística”, investiga como se dão as inscrições subjetivas que emanam de um *eu* afetado pela perda de entes queridos. Partimos da premissa de que esse *eu* dilacerado reivindica uma liberdade formal que é própria do domínio ensaístico. Desse modo, evoca fragmentos e materiais diversos, transitando entre memórias, relatos, fabulações, entrevistas e análises em uma montagem que evidencia tais heterogeneidades. O que consolida um fluxo não-linear que seria próprio ao ato de pensar.

O segundo tópico “A composição da partida através das sonoridades ensaísticas” propõe um estudo dos elementos sonoros de ambas as obras, almejando elucidar de que modo a disjunção imagético-sonora colabora para a formulação de camadas discursivas mais complexas e multifacetadas. Intenciona-se compreender as particularidades e características dos componentes sonoros, tendo em vista que músicas, cantos, paisagens sonoras e ruídos possuem singularidades e respectivas capacidades expressivas, não ficando restritos apenas aos reforços do que é dito pela voz. Da mesma forma como acreditamos ser relevante escutar e analisar as influências manifestas por outras sonoridades além da voz, também são intensas as intervenções dos silêncios presentes nessas obras, o que nos leva ao último tópico do capítulo “Formas e potencialidades do silêncio no filme-ensaio”.

O capítulo II. “Vozes ensaísticas em *Coração de Cachorro* e *Elena*” foca nos comportamentos e características das vozes presentes em cada obra e de que modo estas influem na elaboração discursiva. “De quais vozes estamos falando” possui uma abordagem mais ampla e propõe um mapeamento das variadas vozes presentes nos filmes, visando elucidar alguns conceitos que serão úteis no decorrer deste trabalho. A partir disso, serão trabalhadas as diferenças entre voz-discurso, voz-material, voz-over, voz-off, voz de Deus e acusmática, a partir de teóricos como Michel Chion (2011, 1999), Mary Ann Doane (1983) e Bill Nichols (2005).

Em “A voz como divisora de domínios” analisaremos as vozes-over assumidas pelas realizadoras e que se fazem constantes em ambas as obras. Seus diversos usos e tonalidades vocais serão averiguados segundo os três conceitos fundados em torno da voz-over ensaística e que são alicerces dessa dissertação: voz heteroglóssica (Catherine Lupton, 2011), voz metacrítica (Laura Rascaroli, 2009) e voz pneumática (Karl Sierek, 2007). Partindo disso,

serão feitos contrapontos entre tais características com noções da voz-over no documentário desde seu período clássico, marcado pela presença da voz de Deus, até novas articulações que são propostas pela teórica do documentário Stella Bruzzi (2006).

Partimos do pressuposto que a voz-over ensaística é um elemento fundamental para a formação do domínio, justamente por sua potencialidade em concretizar a intenção de se portar como um processo reflexivo em curso. Ela funciona como um dispositivo que se testa e se desfaz frequentemente em frente ao espectador, indo da narração ao canto, do devir à análise assertiva, da voz errônea que assume falhas da memória à constatação segura de fatos amparada em dados. Outro relevante aspecto é sua *heautonomia* perante as imagens, podendo extrapolá-las ou até gerar contradições. Diferenciar-se-ia, portanto, da voz-over do documentário, que se mantém favorável à representação pretendida e não à exposição dos processos em si. Contudo, com a latente noção de "domínio" enquanto territórios fluidos e abertos, compreendemos que há sim diferenciações entre a voz-over ensaística e do documentário e que há uma necessidade de elucidá-las para consolidação das teorias filme-ensaio. Mas, ressaltamos que estas não são entendidas como fórmulas prontas, capazes de restringir o uso criativo dessas vozes nos domínios, permitindo sempre possíveis mesclas.

Deste modo, chegamos ao último tópico deste capítulo "Voz-pensamento do solipsismo à difração" no qual constatamos que a voz-over ensaística desses filmes suscita diferentes conceitos acerca de si devido ao seu caráter metamórfico, que é próprio ao ato de pensar e, assim, configura uma característica importante que denominamos como *voz pensamento*, a qual não é restrita a uma única função ou modulação. Observamos, por tais vias, como cada filme exige alterações distintas dos comportamentos vocais e, devido a isso, a voz-pensamento de *Coração de Cachorro* tende a ser mais performática e polifônica, enquanto a de *Elena* soa mais introspectiva, autocentrada e monofônica.

Por fim, no capítulo III. "Processos de enunciação da perda" nos propomos a compreender de que modo os sujeitos ensaísticos enunciam suas perdas estando situados no domínio do filme-ensaio. No primeiro tópico "O filme-ensaio como forma de luto e melancolia", partimos da hipótese de que apesar de possuírem o mesmo ponto de partida e formas fílmicas com algumas similaridades, os filmes lidam com formas de reação a perdas distintas. E, muito além do que apenas lidar ou falar sobre, acreditamos que a forma ensaística possibilita que essas obras se configurem como a materialização desses processos.

Para investigar a pertinência desta premissa, neste primeiro momento iremos estabelecer diálogos da teoria do filme-ensaio com algumas noções da psicanálise, como o

luto e a melancolia por Freud e Julia Kristeva, para então fazer uma aproximação com as obras aqui investigadas. É importante ressaltar que, o que objetivamos com tal investigação não é diagnosticar o sujeito ensaístico em si, mas sim uma tentativa de compreender os elementos fílmicos, orquestrados em prol da elaboração do pensamento em fluxo, como possíveis sintomas estruturais que possam nos confirmar ou refutar a hipótese de que ambas as obras podem ser vistas como materializadoras do luto e da melancolia.

Por tais perspectivas, em "Deságue melancólico em *Elena*" trabalhamos com a noção de que esse é um filme que enfrenta uma perda não superada, requerendo, assim, que as materialidades fílmicas correspondam a esse drama, o que faz com que a melancolia reverbere em todas as camadas. Já em "O luto afetivo de *Coração de Cachorro*", notamos que as perdas, tanto sociais quanto pessoais, são evocadas de modo a trazer referências para lidar com uma perda mais recente que ainda não teve seu trabalho de luto concluído.

I. Formas de refletir a perda: o ensaísmo fílmico de *Elena* e *Coração de Cachorro*

A condição de que todo ser vivo está sujeito a perder algum ente querido ou próximo torna compartilháveis, em alguma medida, as questões propostas por estes filmes. Tais questões, antes vistas como privadas, são transpostas ao domínio público a partir da instrumentalização do eu imerso na experiência de pensar a perda. Esse "fazer de si mesmo palco para experiência intelectual" (ADORNO, 2003) condiz com a expressividade ensaística, na qual o trato com a subjetividade se dá por uma "consciência ativa e assertiva que se testa, desfaz ou recria por meio da experiência, incluindo as experiências da memória, do argumento, do desejo ativo e do pensamento reflexivo." (CORRIGAN, 2015, p. 34). Isto é, estes filmes não apenas elaboram e expõem conteúdos que instigam reflexões, eles materializam em si um pensamento em fluxo.

Por tais premissas, nos propomos neste capítulo a investigar questões estético-formais de *Coração de Cachorro* e *Elena*, tendo em vista uma perspectiva teórica fundamentada no ensaísmo fílmico.

– O eu dilacerado na estética do fragmento

"Elena, sonhei com você essa noite", diz Petra Costa em voz-over nos primeiros instantes do filme. As imagens são noturnas, feitas de dentro de um veículo em movimento. Com pouca claridade, estabilidade e foco, os *flares* provocados pelas luzes de outros automóveis e sinaleiros se destacam, marcando os planos com linhas e pontos luminosos. A ambientação sonora é composta por ruídos abafados também vindos de dentro do veículo que, no entanto, não comprometem a limpidez da voz-over. Petra aparece rapidamente em um contraplano no interior do carro, sua imagem através do vidro fechado da janela é fugidia, sendo constantemente tomada por sombras, e sobreposta pelo reflexo das luzes da cidade [figura 1]. "Você era suave. Andava pelas ruas de Nova Iorque com uma blusa de seda. Procuro chegar perto, encostar, sentir seu cheiro. Mas, quando vejo, você *tá* em cima de um muro. Enroscada num emaranhado de fios elétricos. Olho de novo e vejo que sou eu que estou em cima do muro. Eu mexo nos fios, buscando tomar um choque. E caio do muro bem alto. E morro.", relata sobre o sonho com pausas bem marcadas.

Ao invés de vultos e traços luminosos, o início de *Coração de Cachorro* opta pela abstração de rabiscos pretos em uma tela de cor salmão. A música instrumental é bastante densa e dá ritmo aos movimentos lentos que percorrem os planos rabiscados. Aos poucos algumas formas podem ser identificadas, como esboços de cachorro e seres humanos, semelhantes às pinturas rupestres. A música decresce e, nessa mesma tela e com os mesmos traços, apresenta-se uma ilustração de Laurie Anderson em primeiro plano [figura 2], que quebra a quarta parede e diz: "Este é meu corpo de sonho, o que eu uso para andar em meus sonhos.". E, no decorrer da cena ilustrada, ela narra em voz-over um sonho no qual passa por um procedimento pelo qual ela mesma teria forjado para poder dar à luz a sua cadela, Lolabelle.

Figura 1: Petra Costa pelo vidro do carro.

Figura 2: Ilustração de Laurie Anderson.

Essas cenas iniciais, que em tese funcionam como uma apresentação ou introdução às realizadoras que conduzem os filmes, negam uma visualização mais clara ou concreta de suas corporeidades. As imagens não funcionam como um espelhamento fidedigno de suas formas físicas, possuindo camadas intermediadoras, para além da própria câmera, que geram distorções visuais, como no caso de *Elena* há os reflexos no vidro do carro e em *Coração de Cachorro* os traços das ilustrações. Mesmo no âmbito das sonoridades pode-se constatar efeitos que fogem de representações mais naturalistas. A sensação estética produzida por tais formas de abstração é de distanciamento de um retrato que tenha como referência o mundo concreto, se aproximando mais de imagens mentais que se formatam em processos introspectivos.

Um fator que justifica tal constatação é a relação direta que ambos os filmes estabelecem com o onírico já logo de início. Uma aparente coincidência que se torna muito sintomática, pois tais atmosferas dos sonhos narrados pelas vozes-over, e que também são manifestas pelas abstrações visuais citadas anteriormente, nos reforça o aparente interesse que

essas obras possuem em se filiar a certas visões que são interiores, como os sonhos. Segundo Tania Rivera (2008), "o sonho se compõe de uma infindável teia de pensamentos, recordações e restos de percepções vividas, e sua interpretação dá origem a sucessivos planos discursivos." (p. 22). Essa evocação onírica enquanto premissa evidencia o teor subjetivo dessas obras, que propõem reflexões assumidas pelas próprias realizadoras e aponta para uma estrutura que se fundará em uma lógica fragmentária e descompromissada com representações fidedignas e coerentes com o mundo exterior.

Nesse primeiro momento, as formas de aparição de Petra Costa e Laurie Anderson são relevantes para compreendermos as dinâmicas pelas quais se manifestam as subjetividades nesses filmes. Petra já no início se dirige a sua irmã Elena e narra um sonho onde as suas figuras se misturam. Ela se vê no lugar da outra e morre. Ao contrário da sua voz, a imagem de Petra não é tão nítida, como ponderamos anteriormente. Essa aparência espectral das suas imagens, as que são capturadas em primeira mão para o filme, repete também em outros momentos, ocasionada por desfoques, *flares* excessivos ou pelo reflexo em vidros.

O filme conta com diversos arquivos nos quais Elena está presente, muito vemos e ouvimos sobre ela, sua presença torna tão latente que a de Petra aos poucos se dilui. Como ela ainda é a responsável por conduzir o discurso, o resultado é uma efetiva *indiscernibilidade*[4] entre ambas, o que consolida o estado do sonho narrado logo no começo.

Por volta de 22min01s, temos uma filmagem de Petra caminhando sobre uma ponte, a imagem é distorcida devido a uma grande redução da profundidade de campo, que mal foca seu rosto por completo. Ouvimos vozes-over de pessoas não identificadas que elencam similaridades diversas entre as irmãs. "Eu acho que você tem tudo da Elena, uma coisa incrível, você tem o gênio dela, você tem a sua fisionomia igual a dela. Você já viu que às vezes eu te chamo de Elena?" diz uma mulher.

Essa indiscernibilidade entre as personagens é reforçada durante grande parte do filme, seja por comentários orais como estes citados e os de Petra, que afirma "confundir" sua personalidade com a da irmã, ou pela materialidade fílmica que reforça esse princípio de indeterminabilidade através da montagem. Aos 25min14s temos um exemplo desse segundo caso. A cena conta com mais uma imagem espectral de Petra pelo reflexo de um vidro, só que dessa vez ela está dentro de um trem [Figura 3]. Segundos depois ouvimos uma das cartas-faladas que Elena gravava e enviava para família contando sobre os dias em Nova Iorque,

[4] "Princípio de indeterminabilidade, ou indiscernibilidade: não se sabe mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, e nem mesmo há lugar para a pergunta. É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade" (Deleuze, 2005, p. 16)

nesse áudio com uma voz descontente ela desabafa: “Estou me vendo no vidro do trem. Nossa, como eu engordei em três dias. Que decadência!”.

Figura 3: Reflexos de Petra pelo vidro do trem em movimento, imagens fugidias e com pouca nitidez.

A redundância estabelecida entre imagem e som faz com que a voz de Elena gravada em outrora ancore nessa imagem recente e pouco definida de Petra. Assim, essa modalidade de som *found footage* que, segundo o teórico André Luiz Olzon Vasconcelos, implica no “ato de apropriação do material alheio, a montagem de fragmentos e o efeito posterior que consiste na transformação ou ressignificação da obra.” (2017, p. 65), faz com que a angústia expressa pelo depoimento de Elena também seja associada à figura de Petra, compactuando com esse movimento de indiscernibilidade entre as duas.

Desconstruir-se para reconstituir e performar a trajetória do outro, espelhar-se nesse sofrimento como forma de processar, reconhecer e superar a perda, esse é movimento que o filme propõe. E, como aponta Corrigan:

> Naturalmente, a subjetividade e a experiência são os produtos do discurso e, em vez de estabilizar e harmonizar o encontro entre esses dois discursos, o ensaístico cria choques e lacunas em cada encontro e ao longo de cada encontro desses como local que evoca, se não exige, o pensamento. (CORRIGAN, 2015, p. 37)

Logo, esse abalo desestruturante do eu perante a experiência de rememorar o outro falecido, tem como produto o desenvolvimento de uma reflexão acerca das desestruturações sofridas por quem perde um ente querido.

Em *Coração de Cachorro* a negação de uma imagem física, em detrimento de uma presença assegurada majoritariamente pela voz-over, fica ainda mais evidente. Essa relação também é expressa já na cena inicial do sonho. A ilustração de Laurie é um autorretrato pintado à mão que se apresenta como seu "corpo de sonho". Se em *Elena* o sonho já pressupõe o embaralhar das irmãs que irá se consolidar no decorrer do filme, em *Coração de*

Cachorro o sonho nos afasta de uma figura "real" de Laurie Anderson e nos coloca diante dessa versão ilustrada, quase abstrata, e que narra uma situação absurda, a do referido parto.

A obra se mostra completamente descompromissada em estabelecer uma coerência baseada na lógica do que, na teoria literária, denominou-se de pacto autobiográfico, que pressupõe a veracidade e compatibilidade entre autor, narrador e personagem (LEJEUNE, 1994). Ao contrário, são constantemente evidenciados os choques e lacunas entre a elaboração subjetiva e a experiência reflexiva. Tal tensionamento se torna evidente, pois, assim como sua aparência física, vários outros pilares reconhecíveis de personalidade de Laurie[5] são dispensados pela obra. Mesmo quando ela narra lembranças pessoais que envolvem familiares e amigos, há uma atenuação das singularidades referentes ao eu, deixando brechas para que o discurso venha a ser mais universal, compartilhável.

Este aspecto se afirma em uma sequência que Laurie relembra um acidente da infância no qual quebrou a coluna e teve que ficar muito tempo hospitalizada. Ela declara que, ao comentar sobre esse momento de sua vida sempre sentia um incômodo, "como se estivesse faltando algo", em suas palavras. Ela então se propõe a um exercício profundo de memória ao narrar com detalhes cada acontecimento e sensações evocadas por aquele período. Após tal percurso ela conclui que o desconforto era provocado pela maneira como seus relatos sempre orbitavam a sua tragédia pessoal, suas dores e seus desajustes. Devido a isso, eram anuladas as histórias de sofrimento e morte de todas as outras crianças que também estavam ali junto a ela. "E, assim, a coisa sobre esta história era que, na verdade, eu tinha contado apenas a parte sobre mim. Eu tinha esquecido o resto. Eu tinha limpado a história, da maneira que as enfermeiras faziam. Isso é o que eu acho mais arrepiante sobre histórias. Você tenta chegar ao ponto, geralmente sobre si mesmo e algo que aprendeu, e você começa a sua história e se apega a ela e, toda vez que você conta, você esquece mais.", ela afirma.

Tal inconformidade, com esse método egocêntrico de contar histórias, nos reforça justamente uma proposta fílmica que sugere pensar a morte a partir de um eu que não reivindica tais reflexões apenas para si. Segundo Catherine Russel, em casos como este:

> A identidade não é mais um eu transcendental ou essencial que é revelado, mas uma "encenação da subjetividade" – uma representação do eu como uma performance. Na politização do pessoal, as identidades são frequentemente representadas em vários discursos culturais, sejam eles étnicos, nacionais, sexuais, raciais e/ou de classe. (RUSSEL, 1999, p. 276, trad. nossa)

[5] Laurie Anderson é artista multiexperimental, que também compõe, canta, performa, desenha etc.

Sua subjetividade se torna então altamente maleável e flutuante segundo intenções discursivas, isto é, pode ser entendida como mais uma matéria-prima a ser moldada pela elaboração fílmica. Ela conduz memórias, pensamentos sobre a morte, mantras budistas, reflexões sobre os traumas da sociedade americana pós-atentado de 11 de Setembro e etc. Relatos estes que vão do pessoal ao social sem estabelecer nenhum vínculo mais explícito e direto, reforçando que tais questões não se entrelaçam, mas coexistem. Elas reverberam em um indivíduo situado em determinado contexto familiar, social, emocional e político, que no caso do filme é assumido e performado por Laurie, mas que poderia ser também qualquer outro.

As estratégias retóricas complexas manifestas desde o início de *Elena* e *Coração de Cachorro*, envolvendo ancoragem subjetiva e experiência reflexiva, podem ser melhor esclarecidas por uma perspectiva ensaística. Seguindo Laura Rascaroli (2009), as autoras extratextuais (diretoras) são responsáveis por criar um sujeito enunciador para o filme ao qual emprestam suas subjetividades, mas possuem a liberdade para moldá-lo segundo interesses do discurso, o que lhes permite ficcionalizar, perturbar ou omitir informações que lhes favoreçam.

Pensar os sujeitos ensaísticos enquanto ferramentas retóricas manipuláveis coloca em questão a liberdade formal reivindicada pelos filmes-ensaio. Levando em consideração que o ensaio "tem o direito formal de se valer de todos os meios de construção racional e emocional, bem como de todos os meios de comunicação racional e existencial – da reflexão, da meditação, da dedução, da descrição." (BENSE, 2014, p. 2), no âmbito fílmico isso significa que as mais diversas materialidades expressivas audiovisuais podem ser manejadas segundo as necessidades do arranjo discursivo.

Em *Coração de Cachorro*, enquanto Laurie Anderson rememora os momentos de delírio da mãe em leito de morte, as imagens aparentam ser aleatórias (vidro molhado pela chuva, crianças, uma mulher cavalgando), sem seguir nenhuma lógica espaço-temporal e causal. Elas ainda são ralentadas, distorcidas e desfocadas. Essa sequência de imagens turvas, assim como várias outras no decorrer do filme, impossibilita a associação tanto com uma visão objetiva indireta da câmera, quanto a uma subjetiva direta da personagem. Desse modo, elas aproximam mais da noção de subjetiva indireta livre, assim nomeada por Pasolini (1982):

> Interessante é que o recurso discursivo da subjetiva indireta livre vem, precisamente, indiscernir os dois pontos de vista anteriores, os olhares da

> câmera-cineasta e o da personagem. Trata-se de um mergulho do cineasta na alma do personagem, com conhecimento de seu meio e linguagem, a tal ponto que muitas vezes atinge a espessura de um *monólogo interior*. Daí o relevo que a dimensão estilística ganha a partir de então no cinema, já que tamanha imersão nos processos interiores das personagens demanda uma série de recursos – técnicos, formais, estéticos – como maneira de fazer frente e contornar as resistências que tais operações miméticas do cineasta comportam. (TEIXEIRA, 2015, p. 175, grifo nosso)

Apreender esta essência disruptiva intrínseca à obra enfatiza que a mesma não apenas é, mas tem a precisão de ser uma negação a "grandes narrativas, as visões teleológicas, os atos heróicos, a temporalidade cronológica, a comunicação direta e transparente" (TEIXEIRA, 2012, p. 53).

Isto é, obras como *Coração de Cachorro* e *Elena*, que lidam com as complexidades inerentes ao ato de pensar e tentar compreender a morte do outro, configuram processos que naturalmente perturbam as estruturas do eu e são de difícil elaboração enunciativa. Falar sobre morte evoca desestabilizações e rupturas. Ausências que afetam até mesmo os sentidos e, desse modo, dificilmente encaixariam em uma estrutura fílmica convencional, considerando um encadeamento orgânico com continuidade espaço-temporal e causal bem delimitada. Logo, a liberdade formal do filme-ensaio, que amplia o horizonte de possibilidades expressivas, acolhe tais obras que estão situadas em um terreno instável contaminado por incertezas, sentimentos e lacunas.

Nesses casos, percebemos que tais lacunas tentam ser preenchidas com o uso de materiais expressivos variados, assim como propunha a metáfora de Adorno (2003), que ilustrou o processo de elaboração de um ensaio com o entrelaçar de retalhos sortidos que se unem na tentativa de formar uma colcha só. *Elena* conta com um vasto uso de materiais de arquivo: filmes domésticos e de acervos, fotos, cartas escritas e faladas, jornais; assim como também há filmagens em primeira mão, entrevistas, performances e reconstituições *in loco*. A diversidade dessas fontes se evidencia pelos múltiplos formatos e suportes que vão do digital ao analógico, da imagem fixa a em movimento, da voz-over gravada em estúdio às cartas-faladas gravadas em fita cassete.

Já *Coração de Cachorro* apresenta uma constante e densa miscelânea de materiais, dos quais muitas vezes não é sequer possível identificar quais são as fontes – se são de arquivo pessoal ou de algum acervo, se foram gravadas para o filme etc. Há até mesmo imagens de câmeras de vigilância, que seguem acompanhadas de questionamento feito por Laurie Anderson sobre a quantidade de dados que são coletados cotidianamente dos cidadãos,

várias fotos, vídeos, e-mails e ligações que são massivamente armazenados. Qual seria a função deles e "quais as histórias que surgem desses fragmentos?", são perguntas levantadas pela realizadora. Nessa passagem é possível apreender tanto uma denúncia a um sistema de vigilância constante do cidadão na contemporaneidade, como também a própria configuração fílmica, que suscita esses e outros vários fragmentos na tentativa de reconstituição de uma memória acerca de perdas e traumas.

Coração de Cachorro possui também uma evidente edição de grande parte dessas imagens visuais, que são marcadas por efeitos plásticos que as sobrepõem, corrompendo-as quase que por completo. Até mesmo as sonoridades transgridem da narração ao mantra, da música ao ruído, seguindo essa mesma despadronização. Esse aspecto subversivo pode ser compreendido aos 13min46s do filme, quando Laurie Anderson diz em voz-over: "Qual é o nome dessas coisas que você vê quando fecha os olhos? Eu acho que são 'fosfenos'.". A tela é tomada por um tom vermelho-sangue e flashes de luz [Figura 4], com algumas formas arredondadas e traços que se movem lentamente. Ela nos descreve como funciona a visão quando os olhos estão fechados, enquanto o processo se materializa imageticamente.

Figura 4: "Fosfenos" descritos por Laurie Anderson

Essa referência visual e sonora, que destoa completamente de uma visão que se almeja cúmplice da "janela aberta para o mundo" de Bazin, nos remete à noção de um cinema do "terceiro olho" proposta por Teixeira:

> Ao invés do olho, da renitência de um olhar diante das coisas, de uma espécie de pulsão escópica, é um terceiro olho, o olho do espírito, que comanda o processo de criação cinematográfica. Criação que não se estrutura conforme parâmetros lingüísticos, de uma linguagem articulada, mas como "modulação" de elementos diversos (luzes, linhas, cores,

> movimentos etc.), em variação constante, portanto, bastante distinta dos modelos de narratividade literários. (2012, p. 55-56)

Consideramos que a simulação desse estado em *Coração de Cachorro* é, de certo modo, um comentário metacinematográfico sobre a forma fílmica proposta. O que está em tela junto aos arranjos sonoros corresponde a fenômenos que ocorrem enquanto os olhos estão fechados, isto é, lembranças, sonhos, devires, imaginações, e até mesmo meros borrões de luz. Desse modo, podemos apreender que as imagens tomadas por plasticidades e que parecem desconexas umas das outras são evocadas em um fluxo de visões mentais suscitadas durante o pensamento.

Em *Elena* algumas cenas com músicas instrumentais, filmagens domésticas em VHS ralentadas e sobrepostas também podem ser interpretadas dessa mesma forma. Contudo, embora em *Coração de Cachorro* esse "terceiro olho" pareça estar de fato ligado a transcendência do espírito, constantemente orientado por filosofias budistas e que leva o filme a um estado similar ao da meditação, em *Elena* essas cenas carregadas de efeitos e filtros parecem mais compatíveis com a volatilidade das lembranças, ao ato de rememorar tempos passados que aos poucos se confundem e se esvaem pela fragilidade da memória.

Essas multiplicidades e reconfigurações da materialidade nessas duas obras, que dialogam com noções estético-formais disruptivas, de certo modo se equiparam aos princípios do *collage*[6], técnica que implica uma dialética dos materiais e que tende a ser incorporada pela montagem dos filmes-ensaio, uma montagem de proposições, como denomina Weinrichter (2007); que diz respeito à necessidade de desnaturalização dos sons e das imagens, isto é, deslocá-los de suas funções e sentidos originais para ressignificá-los a favor do discurso.

Por todas essa noções nos aproximamos de um entendimento do ensaístico que, desde suas origens filosófico-literárias até o âmbito fílmico, "pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada" (ADORNO, 2003, p. 35). Desse modo, *Elena* e *Coração de Cachorro* são filmes que habitam esse domínio justamente porque não buscam elaborar nem explicar a morte, mas sim exibir as cicatrizes de um eu dilacerado pela perda e os fragmentos de memórias, pensamentos e até mesmo de manifestações espirituais que o habitam durante esse processo.

---

[6] "Regido pelos princípios de descentralização e dispersão, o *collage* 'está dominado por múltiplas posições de observação: cada fragmento é móvel e aberto à interação com uma multidão de contextos semânticos, simbólicos, estéticos, etc.'." (ELENA, 2009, p. 217)

– **A composição da partida através das sonoridades ensaísticas**

Segundo Antonio Weinrichter, para o cinema-ensaio se consolidar era necessário que, antes, houvesse certo amadurecimento do meio cinematográfico. O autor elenca algumas condições básicas para o desenvolvimento do domínio e menciona, entre elas, a necessidade de "um certo cansaço da imagem, uma certa exaustão de seu antigo fascínio, que possibilitaria o nascimento da ideia de reutilizar, de voltar a ver, as imagens de outra maneira." (2007, p. 22, trad. nossa). Para ele, no processo de construção de um filme-ensaio é preciso "rebaixar" o poder da imagem visual, no sentido de estabelecer um distanciamento da mesma, para só então conseguir utilizá-la ou analisá-la e, desse modo, seria possível pensar com e por imagens, ressignificá-las a favor do discurso.

Tendemos a discordar, em parte, de tais argumentos propostos por Weinrichter, pois acreditamos que, não necessariamente fora necessária uma espécie de "destituição" ou "rebaixamento" do poder da imagem, mas sim o surgimento de uma nova configuração visual-sonora que se mostra muito distinta das práticas cinematográficas mais clássicas nas quais o som estava atado às imagens, subordinado ao reforço e complemento visual.

Como constatado anteriormente, *Elena* e *Coração de Cachorro* são filmes que se amparam em uma estética ensaística de caráter fragmentário a fim de desenvolver reflexões de um eu afetado pela perda. Essa forma de fragmentação consolidada nos filmes-ensaio diz respeito não somente à multiplicidade das fontes materiais que são manejadas na elaboração do discurso, mas também à maneira como esses elementos podem vir a ser articulados de forma disjuntiva, evidenciando suas particularidades e potencialidades.

Deleuze (2005) afirma que, no cinema moderno, os elementos sonoros escapam da "maldição de Balazs" (p. 297) que atestava a inexistência de uma imagem sonora e assim se consolidam ao apartarem da imagem visual, deixando de ser apenas um componente dela. A imagem sonora nasce, desse modo, de sua ruptura com a imagem visual e ganha um aspecto que o autor considera enquanto sendo "heautônomo", fazendo uso da terceira *Crítica* de Kant por uma diferenciação do sentido de "autônomo". A relevância dessa diferenciação se explica, pois não necessariamente imagem sonora e visual devem ser pensadas em relação de independência uma da outra, o que se deve considerar é a presença de disparidades entre os elementos visuais e acústicos dentro de uma lógica que se configura genuinamente audiovisual.

Por tais perspectivas, não haveria então um "rebaixamento" em um sentido diminuto e quase pejorativo da imagem visual, como proposto por Weinrichter, mas uma dupla articulação das imagens (sonora e visual) na elaboração de camadas de sentido mais complexas e multifacetadas que podem tanto se contrapor quanto se complementarem. Segundo Nora M. Alter essa natureza "caleidoscópica", presente em filmes como *Elena* e *Coração de Cachorro*, acarreta certa imprevisibilidade, de forma tal que seus assuntos tendem a ser "labirínticos e amplamente abertos à interpretação do espectador. É isso que os torna dialógicos. É também o que os torna ensaísticos" (ALTER, 2018, p. 26, trad. nossa).

Considerando a relevância que o sonoro ganha na constituição do domínio ensaístico, nos propomos aqui a investigar as diversas articulações e características referentes aos arranjos sonoros do *corpus* fílmico. Reiteramos que não objetivamos uma desarticulação absoluta das imagens sonoras e visuais, tendo em vista que tal movimento acarretaria análises superficiais e restritivas e, como bem aponta André Luiz Olzon Vasconcelos, a "(...) condição de singularidade sonora ocorre, de fato, nas relações construídas com o campo visual. Assim, podemos concluir que é na simbiose dos campos imagéticos e sônicos que as particularidades sonoras do filme-ensaio se evidenciam." (2017, p. 131). Logo, não ignoraremos essas relações, contudo, ressaltamos que nosso foco se dá principalmente nos elementos acústicos considerando de antemão sua potencialidade na composição e complexificação do discurso fílmico.

Em seus textos, Nora M. Alter também considera que dentro da própria constituição sonora do filme-ensaio possa ser reconhecível essa "natureza caleidoscópica". Essa noção de uma imagem sonora não-uníssona é bastante anterior e vai muito além desse domínio, tendo sido proposta e defendida pelo teórico Michel Chion (2011), que argumenta não existir uma "banda sonora", mas sim um "lugar de sons", porque a noção de unidade aferida à imagem pelo plano não pode ser incorporada ao som, cujos elementos se mesclam e dispersam com maior facilidade. Logo, tal proposição intenta não tratar a imagem sonora enquanto uma totalidade unitária, reforçando a necessidade de levar em consideração a multiplicidade e especificidade de cada elemento que faz parte das sonoridades fílmicas.

Devido a isso, propomo-nos a averiguar as características e intervenções dos três principais tipos de som em *Elena* e *Coração de Cachorro*, que são "ruído, música e expressões humanas" (ALTER, 2018, p. 59, trad. nossa). Filiamo-nos a essa tríade proposta por Alter, pois o termo "expressões humanas" abrange várias outras emissões sonoras proporcionadas pelo corpo humano que vão além da voz, como a respiração, as batidas do

coração, palmas, suspiros etc. detalhamento este que se mostra relevante para análises mais incisivas com abordagens sonoras.

Em ambas as obras aqui analisadas, notamos que há uma prevalência de sons não-sincronizados. O desenho sonoro desses filmes é composto por múltiplas faixas que são gravadas separadamente e se juntam na pós-sincronização. O efeito consequente desse processo é um maior controle e precisão das sonoridades, possibilitando composições mais complexas do que as oferecidas por um som sincronizado que está limitado ao espaço-tempo das imagens.

O diálogo entre os elementos sonoros pode ocorrer de múltiplas formas, nos dois filmes as vozes-over são gravadas isoladas de ruídos, isso lhes confere uma maior inteligibilidade. No entanto, quando do interesse discursivo, outras faixas sonoras como ruídos ou músicas podem ser mixadas junto a essa voz, como um *background* que reforça o que está sendo dito ou mesmo destoando e interferindo propositalmente em sua compreensão.

Em *Elena*, as músicas instrumentais e cantadas estão tão presentes quanto a voz-over. Logo no início, depois do relato do sonho, toda a atmosfera densa que se configura pela visão de Petra morta no lugar da irmã, deságua na música *Dedicated to the one I Love*[7], da banda The Mamas And The Papas. A canção começa lenta, com dedilhados e uma voz feminina suave quase sussurrante que canta "*While I'm far away from you my baby. I know it's hard for you my baby. Because it's hard for me my baby.*"[8]; em seguida a música ganha um ritmo enérgico com a adição de outros vocais e instrumentos. A letra da música, seguida da cena do sonho, funciona como um prólogo da história, reforçando o aspecto de separação, distância e como uma dedicatória cantada.

As músicas de *Elena*, que em grande parte foram compostas originalmente para o filme, possuem um enorme valor empático (CHION, 2011). Isto é, estão em concordância com o que é dito pela voz-over, enfatizando emoções e até mesmo reforçando o discurso com letras compatíveis, como no caso citado acima. No entanto, isso não significa que esta esteja sempre atada à voz apenas como um pano de fundo ou reforço. Aos 11min21s, Petra fala sobre quando Elena começou a dançar, nesse momento a voz abandona um caráter de relato e adere certa poética ao dizer "e você começa a dançar" repetindo a palavra "dançar" cada vez mais sussurrada até que ela se dissolva totalmente no ritmo frenético do piano.

---

[7] Em português: "Dedicado a quem eu amo."
[8] Em português: "Enquanto eu estiver distante de você, meu bebê. Eu sei que é difícil para você, meu bebê. Porque é difícil para mim, meu bebê."

Aqui, a voz cede à musicalidade da cena e a música segue em um ritmo vertiginoso enquanto os filmes domésticos, em contraponto, nos quais Elena roda várias vezes, são desacelerados. Segundo Rafael de Almeida, essa disparidade entre música e imagem visual pode ser associada ao que está por vir, segundo ele "cientes da partida de Elena, não é difícil relacionar essa alteração na velocidade com um indicativo da desaceleração do próprio movimento da vida experimentado pela personagem." (2017, p. 282). Ou seja, a música contrapõe o ritmo da imagem e, desse modo, ressalta a sua modificação, que perceptivelmente fica mais lenta perante a rapidez das notas do piano. Nesse momento a música extrapola o valor empático e colabora também para a construção de uma nova camada de sentido, que é interpretada pelo autor como um indicativo da vida que aos poucos perde o ritmo.

Assim como as músicas são capazes de gerar emoções, significados e até mesmo estruturar a montagem servindo como pontuação (ALTER, 2018), os ruídos e paisagens sonoras[9], que muitas vezes ficavam restritos a usos utilitários e figurativos, em filmes-ensaio como os que aqui abordamos, também possuem tal potencial expressivo.

Em uma cena com planos feitos com a câmera na mão e fechados nas costas de Petra caminhando nas ruas movimentadas de Nova Iorque, o *background* da voz-over é um ruído denso semelhante a uma paisagem sonora urbana abafada. Esta sonoridade pode ser assimilada a um efeito provocado pela obstrução do canal auditivo e, quando este fenômeno fisiológico ocorre, de forma natural ou provocada, a sensação é de que os sons internos do corpo se tornam mais audíveis do que os externos. Nesse contexto, a nitidez da voz-over de Petra sobre esses ruídos abafados gera um aspecto de interioridade, introspecção. Desse modo, tal arranjo desses ruídos junto à voz-over e as imagens dela vagando pela cidade, colaboram para uma percepção dessas sonoridades não-sincronizadas enquanto sons do pensamento.

Após *fade*-out, a tela permanece preta por alguns instantes, o ruído anterior ainda está presente, mas logo é tomado por uma voz infantil que cita nomes familiares, como o de Petra e, em seguida, uma música instrumental dedilhada começa a tocar, "pode começar a falar, *tá* gravando" diz uma mulher em voz-over, acompanhada de risos de crianças. O *foley* do botão do gravador de fita cassete sendo apertado marca o início das cartas-faladas de Elena. Além

[9] "O termo 'paisagem sonora' foi introduzido pelo teórico e compositor R. Murray Schafer, que propõe sua teoria sob a investigação e análise dos sons acústicos pertencentes a um determinado espaço geográfico e que podem ser percebidos pelo ouvido humano. De forma sucinta, podemos partir de sua compreensão básica enquanto ambiente sonoro, seja real ou derivado de uma construção abstrata, que possa ter sua composição convertida em um campo de estudos e investigada (SCHAFER, 1997). Por ser um conceito bastante abrangente, tornou-se um estopim muito importante para o desenvolvimento de diversos estudos relacionados aos espaços acústicos em geral." (ALMEIDA; CAIXETA, 2019, p. 75).

de tal elemento, que reforça as condições desse suporte analógico, o grão da voz de Elena, sua especificidade segundo Barthes (2012), é impregnado por um chiado de fundo que é próprio dessa condição técnica. Logo, temos aqui dois relevantes fatores, o primeiro é a exposição do dispositivo de gravação, que explicita a montagem entre blocos de diferentes fontes. E, em segundo, devido a sua evidente defasagem tecnológica, a gravação desse som *found footage* colabora para a elaboração de uma atmosfera nostálgica, na qual a recuperação da memória se dá a partir da apropriação dessas materialidades produzidas em tempos passados.

Sons como estes presentes nessa sequência analisada conduzem para um estado de imersão na reflexão proposta e acrescentam, além de novas camadas de sentido, diferentes texturas sonoras. Estas provocam sensações que não se limitam ao básico da tristeza e alegria, como também fenômenos emocionais mais complexos como a nostalgia e até mesmo a desorientação do eu, quando em diversos momentos do filme algumas frequências sonoras constantes, parecidas com zumbidos, intervém no discurso quando o sujeito ensaístico de Petra se demonstra confuso ou com dificuldades de prosseguir com os relatos.

Assim como em *Elena*, grande parte da trilha musical de *Coração de Cachorro* também foi criada originalmente para o filme, a diferença crucial é que a própria Laurie Anderson foi quem compôs e produziu a maioria das músicas. A experiência artística de Laurie com a música é bastante extensa e antecede seus feitos na direção cinematográfica, sendo reconhecida por canções como *Superman* e até mesmo tendo feito composições para outros filmes de diretores como Win Wenders e Jonathan Demme.

Tendo em vista essa trajetória artística de Laurie, acreditamos que a sua dedicação às sonoridades de *Coração de Cachorro* é bastante emblemática, pois é possível identificar uma maior manifestação subjetiva da realizadora através dos sons do que pelas imagens. Isto é, se anteriormente identificamos que a negação de uma imagem física de Laurie, junto a certos aspectos reconhecíveis da sua personalidade, proporciona um distanciamento do eu e universaliza as reflexões acerca da morte e de traumas; a partir dessas informações extrafílmicas, é possível identificar nos elementos sonoros marcas muito mais pessoais do que o exposto pelas imagens.

A presença constante da voz-over de Laurie Anderson muito condiz com tal apontamento, pois ela pode ser reconhecível a partir de outras obras e apresentações da artista nas quais sua voz também era utilizada enquanto instrumento artístico. Além disso, no filme a voz não fica restrita enquanto forma de enunciação discursiva, pois ela também passa por alguns metamorfismos vocais indo constantemente da fala ao canto. Canto este que, em

alguns casos, abandona por completo a oralidade e se transforma em melodia pura. Desse modo há uma consagração da musicalidade por voz que, assim como em *Elena*, cede seu lugar privilegiado no discurso para música, colocando-a em um mesmo patamar de significação. A voz como instrumento musical e a fala que se torna música são práticas constantemente usadas nas obras de Laurie, seja em suas canções ou em performances.

Acreditamos que em *Coração de Cachorro* os elementos sonoros, aqui considerando então não somente as músicas como também os ruídos e demais paisagens sonoras acrescentadas, transcendam a função empática restrita aos sentimentos e às sensações. Além dessa estreita relação da realizadora com o som, o filme também manifesta duas outras relações que enfatizam a importância designada às sonoridades, o que de certa forma também justifica uma presença tão constante de tais elementos.

Em primeiro lugar, após Laurie contar sobre a cegueira de Lolabelle provocada pela idade, ela comenta sobre como a cadela costumava acompanhá-la ao estúdio várias vezes durante gravações de projetos. Em seguida ela diz sobre como os *rat terriers*, raça de Lolabelle, possuem uma audição muito boa, principalmente para notas mais altas. A música que acompanha tal relato é frenética e com algumas manifestações vocais que repetem a expressão “hey!”, ela se entrelaça à fala de Laurie e parece correspondê-la. Tal efeito culmina em uma percepção de que o filme constantemente tenta reproduzir os sentidos caninos de Lolabelle, tanto pela visão distorcida quanto por essa audição aguçada e com apreço a determinadas notas musicais.

O segundo argumento que nos reforça a relevância sonora em *Coração de Cachorro* é a notável filiação da obra a fundamentações budistas, que são constantemente citadas, seja pela voz-over de Laurie ou por citações em tela. Tal informação é relevante para a nossa análise, pois a obra faz referência direta ao *Livro Tibetano dos Mortos*, considerado sagrado pelo budismo, que também é denominado *A Grande Libertação Através da Audição*. Em uma sequência em que rememora a vida e os últimos momentos de um amigo e companheiro de performances, Gordon Matta-Clark, Laurie fala sobre parte da crença tibetana na qual a audição seria o último sentido a morrer e a partir dela que o espírito se guiaria para o que eles consideram o caminho da luz.

Enquanto ela descreve e interpreta esse procedimento realizado por lamas tibetanos no leito de morte do amigo, um efeito sonoro denso se intensifica juntamente com o volume da sua voz. Há uma extrema dificuldade de se identificar qual é fonte emissora desse som, se ele

é mecânico ou eletrônico. Só é possível associá-lo a uma reverberação sonora provinda de um movimento centrífugo.

Essa incapacidade de associação de alguns sons presentes no filme a alguma fonte reconhecível, perturba pela forma como invalida todo um repertório da memória auditiva. Isto é, há muitos sons que não são referenciáveis e, desse modo, torna-se mais difícil de estabelecer associações mais óbvias.

Em *Coração de Cachorro* essa produção das sonoridades, que mesclam ruídos e músicas ao ponto de se tornarem irreconhecíveis, nos parecem reforçar que o que vemos e ouvimos não corresponde ao mundo material reconhecível e nem a um ponto de vista ou de escuta que seja humano. Por essas articulações, mais uma vez dialogamos com a noção de cinema do terceiro olho. Contudo, o que tais elaborações fílmicas nos demonstram é que essa proposta não se restringe às visualidades que rompem com esse olhar retiniano, fidedigno às percepções fisiológicas do olho humano. Aqui, a obra também nos apresenta uma negação de um ponto de escuta referenciado na percepção humana, propondo uma escuta que se filia tanto aos processos psíquicos, como também aos sentidos caninos e até mesmo a transcendências espirituais.

Por exemplo, no momento de simulação do processo de transição do espírito pós-morte, nomeado bardo pela filosofia budista, sons não identificáveis se misturam com outros reconhecíveis, como notas musicais, paisagens sonoras de chuva e trovões, sons no modo reverso. Alguns badalares de sinos também estão presentes, fazendo uma referência direta à religiosidade a partir de um simbolismo que se manifesta sonoramente. Essa densa composição sonora pode ser associada à materialização dos sons que o espírito ouve enquanto passa por essa transição do bardo, um processo de regressão e dispersão da vida passada, onde as memórias auditivas e visuais se diluem e se confundem no incompreensível.

Como constatamos no início desse tópico, em ambos os filmes a heautonomia sonora é de grande valia em dois processos: tanto na ressignificação das imagens visuais, como também pela constituição da imagem sonora. Outro fator relevante a ser considerado é a capacidade de produção de manifestações psíquicas que estas imagens sonoras possuem (FLÔRES, 2015). Isto é, a tendência que os sons possuem em adicionar novas camadas de sentido, como havíamos citado anteriormente, pela evocação.

> Compreender o som a partir de sua dimensão simbólica e de sua potência narrativa de produzir imagens mentais, lembranças, de construir referenciais espaciais, de evocar sentidos, de produzir emoções etc. Inspirada na Teoria do Imaginário de Gilbert Durand, refletir sobre o som

> como imagem significa atribuir-lhe estatuto de representação simbólica: o som escutado se transfigura em um sentido abstrato e sempre parcial – segundo Durand como uma epifania – que revela os simbolismos da tradição cultural a qual se filia. (VEDANA, 2011, p. 30)

Ou seja, enquanto a voz e outras formas de inscrição verbal podem, a partir do texto, ressignificar as imagens atribuindo-as novos sentidos em prol da elaboração do discurso, os demais elementos sonoros como ruídos, músicas e paisagens sonoras também participam de tal processo pela elaboração dessas imagens sonoras que estimulam a produção de imagens mentais, memória afetiva etc.

Nas duas obras aqui analisadas as imagens sonoras formulam efeitos de sentido[10] divergentes, mesmo que ambas configurem composições complexas e com diversas camadas. Em *Elena* as sonoridades majoritariamente operam no âmbito do reconhecível, do estímulo de sentimentos por vias diretas, quase óbvias, que se formulam a partir de um repertório mais comum como as melodias de piano para sentimentos melancólicos ou o grão da voz gravada no suporte analógico da fita que agrega certo saudosismo. Já *Coração de Cachorro*, a proposta de uma imersão reflexiva-meditativa na qual, como a própria filosofia budista propõe, o som ganha grande relevo enquanto condutor, opera principalmente na chave do estranhamento. Indo contramão à proposta de *Elena* e se distanciando do reconhecível e da memória sonora afetiva, a obra de Laurie Anderson lida principalmente com sonoridades não naturalistas, que evocam uma escuta do desconhecido, do psíquico e até mesmo da espiritualidade no pós-morte.

- **Formas e potencialidades do silêncio no filme-ensaio**

Na crença tibetana apresentada por *Coração de Cachorro* há uma estreita relação do sonoro com a ritualística mortuária, onde os sons são os responsáveis por guiar o espírito. Enquanto isso, na cultura ocidental, a morte está muito relacionada ao silêncio, seja por comportamentos como os minutos de silêncio, que se convoca enquanto cerimônia honrosa ao falecido e seus familiares, como também nas instâncias representativas, nas quais a morte é informada através de um silêncio pesaroso que pode se manifestar de diversos modos. É recorrente, por exemplo, em filmes de ficção um personagem informar a morte do outro apenas com determinadas gestualidades e frases pela metade, cortadas por esse silêncio que

[10] Segundo Eni Orlandi, "O discurso é feito de sentido entre interlocutores. Compreender o que é efeito de sentidos é compreender que o sentido não está alocado em lugar nenhum, mas se produz nas relações, dos sujeitos, dos sentidos." (2007, p. 20)

logo é interpretado como o anúncio da morte de alguém. Por tais motivos, muitas vezes o silêncio é tido como mórbido, como um contraponto a uma noção de vida relacionada a movimentos propagadores de sons.

No entanto, segundo a analista do discurso Eni Orlandi essa relação do silêncio reduzido ao nada (morte) é muito limitante perante sua capacidade. Devido a isso ela se propõe a pensar o silêncio da seguinte forma:

> De início, propondo-nos uma concepção não-negativa do silêncio: o silêncio não fala, ele significa. A partir dessa concepção não o definimos negativamente em relação à linguagem (o que ele *não* é) mas em sua relação *constitutiva* com a significação (o que ele *é*). (ORLANDI, 2007, p. 42, grifos da autora)

Por tal deslocamento de perspectiva a autora coloca em pauta a possibilidade de o silêncio significar de múltiplas formas com relação ao formato discursivo que o evoca. Em concordância com tal proposição e tendo o cinema como referência, Chion também defende que o silêncio "nunca é um vazio neutro" (2011, p. 50). Partindo então de tais noções, notamos um recorrente uso dos silêncios nos filmes-ensaios, mesmo por aqueles que não necessariamente lidam com questões referentes à morte.

Apesar de ser considerado como um quarto elemento constituinte do discurso sonoro (RUBIN, 1985), a latência do silêncio tem passado despercebida por muitos teóricos que se dedicaram ao som dos filmes-ensaio, não tendo, até o momento, sido o foco de análises mais aprofundadas. Já que aqui nos propomos a investigar as particularidades e potencialidades da voz-over e demais sonoridades do filme-ensaio, levamos em consideração que "todo dizer é uma relação fundamental com o não-dizer." (ORLANDI, 2007, p. 12). E, desse modo, torna-se importante a averiguação da influência do silêncio nesses filmes onde os sons são majoritariamente não-sincronizados e há um desenho sonoro complexo que permite tanto a mescla de diversos sons como a ausência mais efetiva e constante deles.

Entrelaçados a tantas músicas e vozes, os silêncios em *Elena* se tornam bastante perceptíveis e assumem funções diversas no decorrer do filme. Há aquele que já fora brevemente comentado no tópico anterior, no qual apenas a voz se faz presente, sendo silenciados todos os ruídos, paisagens sonoras e músicas. Aqui é relevante ressaltar que, para que o silêncio se manifeste não é necessário que todos os elementos sejam silenciados (COSTA, 2004), podendo apenas um ou outro estar ausente, pois o silêncio no cinema pode

ser entendido como o "negativo de um som que ouvimos anteriormente ou que imaginamos; é o produto de um contraste." (CHION, 2011, p. 50).

Desse modo, com a voz isolada dos demais sons ela se torna mais enfática, sublinhando e aferindo importância a determinadas passagens textuais. Também são reforçados os índices sonoros materializantes[11] dessa voz, isto é, tornam-se mais perceptíveis as marcações da respiração, suspiros, gaguejos, pequenos traços vocais que poderiam ser amenizados a partir da mixagem de outros sons junto à voz. Nesse sentido, o silêncio funciona muito como "um envelope no qual sons ínfimos estão envolvidos." (COSTA, 2004, p. 109). Além do mais, tal amplificação dos índices sonoros materializantes evidencia alguns vestígios que podem denunciar certa fragilidade dessa instância discursiva, que se demonstra errante e suscetível a desestabilizações dos próprios temas aos quais se refere.

Essa característica, que também se faz presente em *Coração de Cachorro*, apesar de acontecer com muito menos frequência, distancia-se de uma postura assertiva requerida pelo documentário na exposição das informações e argumentos. Essa instabilidade enunciativa que assume imprecisões é própria do filme-ensaio, que se propõe a ser justamente uma "escrita cinematográfica que se faz enquanto pensa" (ALMEIDA, 2017, p. 275) e assim apresenta um discurso não lapidado. Acreditamos que por tal composição entre voz e silêncio que se evidenciam as lacunas do filme-ensaio tão apontadas por teóricos como Corrigan.

Outra forma de silêncio que compartilha de tal princípio ensaístico e também está presente em ambos os filmes são as pausas entre as falas, que as demarcam. Compreendemos que estas pausas são responsáveis por três importantes fatores. O primeiro deles seria a mediação das "relações entre linguagem, mundo e pensamento." (ORLANDI, 2007, p. 37), isto é, a pausa enquanto evidência de um pensamento em que se encontra em estado de fluxo, que se elabora diante o espectador.

O segundo trata de como essas pausas silenciosas se tornam espaços entre assuntos que nem sempre estão conectados cronologicamente ou mesmo tematicamente, servindo de pequenas passagens que evidenciam um processo que não corresponde a uma lógica linear estrita, mas configura justamente essa livre associação que se dá durante o ato reflexivo.

Já o terceiro fator diz respeito à pausa enquanto espaço necessário para a formulação do sentido, isto é, para que o discurso não se torne verborrágico ao ponto de ser incompreensível. Tais pausas silenciosas revelam a intenção dialógica do filme-ensaio, pois se

[11] Segundo Chion *índices sonoros materializantes* são aqueles que "nos remetem a sensação da materialidade da fonte e para o processo concreto da emissão do som. São suscetíveis, entre outras coisas, de nos dar informações sobre a matéria (madeira, metal, papel, tecido) que causa o som, bem como sobre a maneira como o som é conservado (por fricções, choques, oscilações desordenadas, idas e vindas periódicas, etc.)." (2011, p. 92)

demonstram enquanto brechas tanto para a compreensão quanto para o questionamento por parte do espectador.

A enunciação da morte de Elena se dá na metade do filme, é uma sequência bastante longa e muito entrecortada por silêncios. O primeiro deles ocorre durante um dos relatos da mãe, momentos estes que costumam ser um dos poucos com som sincronizado do filme, no qual ela rememora uma crise depressiva de Elena. Nesse momento há dois tipos de silêncio.

Um deles ocorre enquanto ela encena o diálogo que teve com a filha, demonstrando como ela desistia de suas próprias palavras após confessar seu desejo de morte. A mãe, em um plano muito fechado em seu rosto, imita a apatia de Elena que ia deixando aos poucos de falar e respondia apenas balançando a cabeça. O silêncio vem gradativamente como certa desistência, uma fala que se cessa pela dor. Aos poucos esse silêncio deixa de ser apenas uma interpretação que a mãe faz da filha naquele momento e passa a pertencer à própria mãe que, com um olhar distante que não cruza com a câmera, também abandona o relato e permanece apenas com um silêncio pesaroso. O plano se estende por alguns segundos nesse silêncio e este não soa vazio, essa incompletude "produz a possibilidade do múltiplo, base da polissemia. [...] Quanto mais falta, mais o silêncio se instala, mais possibilidades de sentidos se apresentam." (ORLANDI, 2007, p, 47). Desse silêncio da mãe transborda não apenas a dor de memórias difíceis, ele também nos leva a deduzir certo sentimento de culpa, que naquele momento ela se cala pensando que poderia ter feito algo diferente para salvar a filha e, desse modo, várias outras interpretações podem vir à tona devido a essa incompletude.

Após essa cena da mãe, a voz-over de Petra retorna e conta sobre um brinquedo que Elena a entregou para que pudesse apresentar no *show-and-tell*[12]. Ela comenta sobre a aparência triste da irmã e sobre o brinquedo que era um cachorrinho azul que chacoalhava. Os planos são de várias crianças brincando e junto à voz de Petra há uma música instrumental lenta e sons de crianças rindo. Ela conta sobre quando mostrou o brinquedo para a turma e foi questionada sobre o que ele fazia, ela então diz "ele só chacoalha e tem os olhos tristes". Após esse relato, que parece unir a função do brinquedo ao estado da irmã, todos os sons se cessam. Em silêncio vemos uma foto de Petra ainda criança sentada no chão e vestida de bruxa, sua expressão é séria e, após tal articulação da montagem, mais uma vez associamos a tristeza da irmã a ela sem precisar nenhuma interferência vocal ou sonora.

O silêncio permanece, mas agora há uma ambientação sonora enquanto a câmera percorre os corredores de uma casa. A voz-over de Petra retorna sobre essa ausência de

[12] Em português "mostre e conte". Método de ensino infantil comum nos Estados Unidos que incentiva os alunos a apresentarem algum item para os colegas em sala de aula.

músicas e ruídos, ela questiona sobre o quê Elena fazia enquanto passava os dias sozinha em casa antes de sua morte. Esse silêncio, no qual a voz está inscrita, faz com que percebamos sua instabilidade, uma voz que está quase sendo interrompida pelo choro.

A pausa enquanto forma de recompor um discurso interrompido pelo choro é requerida durante a entrevista cedida pelo amigo nova iorquino de Elena que foi o último a ter notícias dela antes da morte. Enquanto relata como foi seu último contato com ela, ele chora. O filme então faz um breve desvio da sua imagem e da sua fala, com um plano de uma janela e silêncio. Depois de alguns segundos retorna para a entrevista dele já com a voz limpa.

Em seguida, Petra conta que Elena tomou um vidro de aspirina com cachaça e anuncia uma carta escrita por ela nesse momento. A voz silencia e os planos percorrem as letras datilografadas no papel. Após esses segundos de silêncio, mas com inscrições verbais da carta da qual era possível ler alguns trechos, Petra retoma a voz-over para ler uma parte da carta.

Há uma mescla da leitura da carta com uma reconstituição guiada pela mãe sobre como ela encontrou Elena já desacordada no apartamento. Ela vai até a porta do hospital para onde levaram Elena e descreve em vias de choro algumas partes dos procedimentos feitos para tentar reanimá-la, os planos são feitos com câmera na mão o que lhes confere tremores condizentes com certo aspecto de desorientação, instabilidade. Aos 52min12s ela interrompe seu relato. Dá as costas para a câmera e sai andando. Em 52min24s o som é interrompido por completo e a imagem segue muda por alguns segundos.

Nesse momento nem mãe nem Petra se mostram capazes de seguirem com o relato, de afirmar a morte de Elena. Desse modo é a montagem que opera a enunciação da morte, com partes do atestado de óbito em tela sobre total silêncio. Perpassa por páginas que descrevem a anatomia até chegar à causa da morte, bastante ampliada, que começa desfocada e ganha foco no resultado do laudo: suicídio. A imagem demora alguns instantes sobre essa palavra e, em seguida, é substituída por uma tela preta que se mantém durante cinco segundos.

Deleuze (2005) faz menção a Noel Burch e aponta que essa "ausência de imagem", ocasionada pela junção da tela preta com o silêncio, ultrapassa a função de pontuação, aos moldes da fusão, e entra em uma:

> Relação dialética entre a imagem e a sua ausência, e adquirem valor propriamente estrutural. [...] Por um lado, o que conta já não é a associação das imagens, a maneira pela qual se associam, mas o interstício entre duas imagens; por outro, o corte numa sequência de imagens já não é um corte racional que marca o fim de uma *ou* o começo da outra, mas de um corte dito irracional que não pertence a uma nem a

> outra, e começa a valer por si mesmo. (DELEUZE, 2005, p. 239-240, grifo do autor)

A enunciação do suicídio de Elena seguida por esse corte irracional destaca justamente o que há de impensável e indizível na morte. As ausências visuais e sonoras nesse caso fazem correspondência direta às faltas impostas pela morte e apontam o que nela há de irrepresentável[13]. Por esse motivo, esse abismo não se encontra totalmente esvaziado de sentido.

Ao todo se configura mais de um minuto de silêncio. Grande parte dele é preenchido pela escrita do obituário em tela, o que de certa forma mantém a enunciação verbal mesmo quando a voz se mostrou incapaz de prosseguir. No entanto, os últimos cinco segundos finais de tela preta configuram esse silêncio absoluto, um silêncio que ultrapassa o âmbito sonoro e transborda na imagem que também se ausenta. Aqui, o silêncio ecoa uma ausência ainda devastadora. Essa morte é enunciada de forma bastante fracionada, informações que se dão aos poucos e costuradas por silêncios. Pausas que apontam a dificuldade discursiva e a necessidade constante de se tomar fôlego para prosseguir.

Os silêncios de Petra, Elena, da mãe, do amigo e até mesmo da própria instância fílmica representam a densidade que o discurso ganha perante a eminência da morte. Essa sequência tem um grande aspecto cerimonial no qual o silêncio se filia muito à lógica mística com relação à morte (ORLANDI, 2007), mas não somente, ele se mostra múltiplo ao extrapolar para o âmbito das emoções, da introspecção e reafirmando sua capacidade enquanto significante ao assumir o discurso quando as demais instâncias se demonstraram incapazes.

Enquanto em *Elena* são constantes e bem notáveis essas manifestações silenciosas que pontuam, reverberam e significam entre voz e demais sonoridades, em *Coração de Cachorro* tendem a ser mais raros os momentos do que aqui chamamos de silêncio absoluto. Pois, como constatamos anteriormente, este é um filme muito sonoro no que diz respeito às composições musicais, manejo de paisagens sonoras em diálogo mais contínuo com a voz.

Em uma sequência que contextualiza as medidas tomadas pelo governo após o atentado de 11 de setembro nos Estados Unidos, Laurie Anderson comenta o *slogan* criado pela segurança interna do país: Se você ver alguma coisa, fale alguma coisa. Ela então relaciona essa frase, que acaba gerando um terror da vigilância nos cidadãos, às sentenças

[13] Para Freud (1996a, p. 91-131) a morte está no limite do irrepresentável devido à ausência de registro vivencial que sustente sua representação.

enigmáticas sobre lógica e importância da linguagem do filósofo austríaco Wittgenstein. “Se você não pode falar sobre algo, ele diz, então simplesmente isso não existe.”, cita a realizadora. Em seguida, sua voz cessa e há uma sucessão de cartelas com citações escritas do filósofo. “Os limites da linguagem são os limites do meu mundo”, diz uma delas e “o que nós não podemos falar sobre, nós devemos omitir em silêncio”. Tal trecho dialoga diretamente com questões envolvendo o não-dito, uma perspectiva de silêncio que praticamente é capaz de ocultar a existência das coisas, segundo esse pensamento filosófico citado. Mas, muito além dessa cena pontual que lida com tais noções de forma explícita, há na estrutura de *Coração de Cachorro* uma relação fundamental que se estabelece com o não-dito.

Como já abordamos anteriormente, o filme abstém certas informações que podem ser consideradas como cruciais na apresentação da personalidade de Laurie, há ainda em *Coração de Cachorro* uma perda enunciada implicitamente, a de Lou Reed, esposo de Laurie Anderson falecido em 2013, apenas dois anos antes da produção do filme. Não se fala sobre quem ele foi, sobre suas relações com Laurie Anderson e muito menos sobre o impacto da sua morte na vida dela. Sua única aparição imagética se dá timidamente em um plano rápido e confuso, onde Laurie Anderson segura a câmera com descuido [Figura 5]. Esse é também o único plano em que a artista aparece de forma física. Ao final do filme, o ecoar da música *Turn Time Around*[14], cantada por Lou Reed, amarra todas as reflexões fílmicas percorridas por Laurie, com extrema sutileza e potência.

Figura 5: Laurie Anderson e Lou Reed na praia.

[14] Em português “Passar o tempo”

Compreendendo a estrutura fílmica como um todo e estabelecendo uma relação com as citações sobre silêncio do filósofo austríaco, é possível apreender que o filme se baseie numa premissa da evocação, esta que recorre a diversas outras mortes como a de Lolabelle, da mãe, do amigo de Laurie Anderson para refletir a morte sobre o efeito de uma que ainda está muito latente. Esse não-dizer da morte de Lou Reed nos aparenta refletir implicações de um processo que ainda não fora completamente assimilado, ao ponto de incapacitar uma formulação enunciativa a respeito. *Coração de Cachorro* então não é *sobre* a morte de Lou Reed, mas sim um pensamento em forma de filme-ensaio dedicado à sua morte. Hipótese que se confirma apenas na última cartela do filme, após todos os créditos terem passado, em tela preta: Dedicado ao espírito magnífico do meu marido, Lou Reed. 1942-2013[15].

[15] Do original: "Dedicated to the magnificent spirit of my husband Lou Reed. 1942-2013"

II. Vozes ensaísticas em *Coração de Cachorro* e *Elena*

– De quais vozes estamos falando?

"Quais são as últimas coisas que você diz na sua vida? Quais são as últimas coisas que você diz antes de virar pó?" questiona Laurie Anderson enquanto rememora os últimos instantes da vida de sua mãe. Assim como em *Coração de Cachorro*, *Elena* também garante à voz um espaço de importância dentro da construção fílmica. Seja por vocalizar relatos semelhantes ao transcrito acima, considerando o que foi dito pelos que partiram; ou pelas vozes das realizadoras, que se fazem fortemente presentes e costuram ambas as obras com suas reflexões.

Abordar o domínio ensaístico através da análise das vozes nos parece relevante pelo destaque que esse elemento ganha em tal contexto. No entanto, alguns estudiosos, como David Oscar Harvey, tendem a classificar tal forma de investigação do filme-ensaio como prejudicial por "supervalorizar seus antecedentes literários" (2012, p. 8, trad. nossa). Se retomarmos a noção de imagem sonora proposta por Deleuze, trabalhada no capítulo anterior, compreendemos que a heautonomia das imagens sonoras e visuais é eminentemente audiovisual. Desse modo, prejudicial ao domínio seriam propostas de análises vocais que se ativessem estritamente ao texto narrado, ou seja, ao *que* a voz diz, desconsiderando por completo a forma *como* ela diz, que é uma das propostas mais basilares dessa dissertação. Ou seja, como já dizemos em outros momentos, nossos esforços analíticos estão mais concentrados em compreender as potencialidades da *forma* como essa voz é empregada, mais do que tão somente identificar o *conteúdo* por ela enunciado.

De antemão, o que se pode constatar é que *voz* é um termo polissêmico em diversas áreas do conhecimento, inclusive nos estudos sobre cinema. Tal característica leva alguns teóricos a se referirem à voz enquanto forma de elaboração do discurso, mais voltado para a construção da linguagem em si, não levando em conta as nuances da materialidade vocal. É o que ocorre na definição de voz no documentário feita por Bill Nichols (2005), que trata justamente da mensagem pensada e elaborada pelo realizador para seu filme e não necessariamente acerca da presença de uma voz fisiológica do documentarista ou de seus atores sociais[16].

[16] "Pessoas reais, ou atores sociais, como Erving Goffman enfatizou há muitas décadas em seu livro *The representation of self in everyday life* (1959), apresentam-se no cotidiano de maneiras que se diferem de um

Segundo a filósofa italiana Adriana Cavarero, a recorrente adesão por essa perspectiva a respeito da voz se instaurou principalmente por um complexo processo sugerido pela metafísica e que fora adotado por diversas outras áreas disciplinares. Processo em que a palavra é tematizada sobrepujando a vocalidade dos falantes, que acaba sendo desprezada em prol de uma lógica logocêntrica. "Desvinculada das gargantas de carne daqueles que a emitem, a palavra sofre uma desvocalização primária que lhe deixa apenas o som despersonalizado de uma voz em geral." (2011, p. 29). Isto é, houve uma concentração de interesse na mensagem final que essas palavras almejaram compor em detrimento da materialização garantida por sua fonte emissora, pelo indivíduo em carne osso responsável por essa vocalização.

Por um lado, faz sentido que Nichols tenha optado por privilegiar o que aqui denominaremos voz-discurso porque lhe interessa discutir no documentário *quem fala*, *de quem (ou o que) se fala* e *como se fala*, entendendo a fala enquanto espaço de elaboração fílmica e não no sentido literal que une palavra e emissão vocal. Por outro lado, essa escolha de certo modo subestima o potencial analítico presente na voz-material, essa que é de fato advinda do fisiológico e pode se apresentar das mais variadas formas nos filmes.

Em filmes-ensaio como *Elena* e *Coração de Cachorro*, nos quais as realizadoras inscrevem suas subjetividades de forma muito mais marcante pela voz-material do que por uma presença imagética de seus corpos físicos, considerar as nuances e possibilidades expressivas dessas presenças vocais pode proporcionar diversos e significantes materiais analíticos. Há desde características acústicas específicas ou destoantes - como as infinitas variações de timbres, ritmos e entonações -, até seus diversos manejos no cinema, servindo para formação de diálogos, narração, encenação, rememoração, análises, divagações e etc.

Considerando o percurso traçado até aqui, tendemos a compreender a voz-discurso como a temática e as abordagens que são propostas pelo realizador para seu filme, que se concretiza a partir das escolhas dos seus diversos materiais de composição. Essa forma de "dar a voz" refere-se à construção de um espaço discursivo a partir do filme, que possibilita assim a abertura de debates, e não necessariamente à presença de uma determinada voz fisiológica no filme.

Por outra via, a voz-material é de fato advinda do fisiológico e pode se apresentar das mais variadas formas nos filmes, tanto pelas modulações diversas da fonte emissora, quanto

---

papel adotado conscientemente ou de uma performance ficcional. [...] A apresentação do *self* no cotidiano envolve a maneira como uma pessoa expressa sua personalidade, seu caráter e seus traços individuais, em vez de suprimi-los para adotar um papel. Trata-se de como as pessoas passam pela mudança como pessoas, e não como elas representam a mudança em personagens fictícios." (NICHOLS, 2016, p. 32).

por suas aplicações e usos. A voz-material no cinema pode se manifestar em uma zona considerada acusmática que, segundo Michel Chion, é aquela "que ouvimos sem ver a causa originária do som, ou que faz ouvir sons sem a visão das suas causas."; ou pela zona de escuta visualizada, "ou seja, acompanhada da visão da causa/fonte" (2011, p. 61). Isto é, sua classificação depende muito do seu posicionamento com relação à diegese, se o seu corpo ou outra fonte de emissão sonora é ou não localizável no espaço e tempo fílmico.

Esta breve distinção entre voz-discurso e voz-material proposta nos servirá para ressaltar as possíveis referenciações da voz nos estudos de cinema, bem como validar as investigações que se dediquem a compreender os comportamentos e as influências da voz-material para o filme-ensaio. Isto posto, na busca por análises mais minuciosas, não desconsideraremos a voz-discurso. O que se objetiva é sublinhar as potências das materialidades vocais na elaboração e complexificação do discurso, além de compreender seus comportamentos nesse domínio através das obras aqui trabalhadas.

As vozes de Petra Costa e Laurie Anderson, como já dito no capítulo anterior, fazem-se presentes do começo ao fim. São vozes que se apresentam majoritariamente apartadas das imagens visuais e são acusticamente isoladas, o que lhes garante maior inteligibilidade e destaque. Por não se sincronizarem a um corpo visualizado em tela, as vozes das realizadoras podem ser consideradas acusmáticas.

Todavia, é preciso ressaltar que as vozes que habitam a zona acusmática podem ainda ser classificadas de duas formas: voz-over e voz-off. Em uma nota de rodapé no texto de Mary Ann Doane sobre a voz no cinema, que se encontra no livro *A experiência do cinema: antologia* (1983), o organizador Ismail Xavier aponta uma diferenciação dos usos dos termos voz-over e off, afirmando que "no Brasil, como na França, usa-se em geral a expressão voz-off para toda e qualquer situação em que a fonte emissora da fala não é visível no momento em que a ouvimos." (1983, p. 459). Contudo, principalmente por teóricos americanos, como a própria Mary Ann Doane, existe uma distinção entre voz-over e voz-off.

Segundo a autora a distinção está no fato de que a voz-off emana de dentro da diegese, mas sua fonte emissora não está visível em quadro, constituindo "uma negação do enquadramento como limite e uma afirmação da unidade e homogeneidade do espaço representado." (1983, p. 462). Já a voz-over se encontra radicalmente fora desse espaço diegético, gravada em estúdio e adicionada posteriormente e que, segundo Doane, "precisamente por não ser localizável, por não ser escrava de um corpo, é que esta voz é capaz de interpretar a imagem, produzindo a verdade dela.", isto é, justamente por ser

descorporalizada esta voz teria certo poder sobre as imagens. Segundo tais perspectivas, nos aproximamos novamente da noção elaborada por Cavarero sobre a desvalorização da voz-material pelo logocentrismo e sua ênfase no discurso, ou seja, uma voz sem a presença de um corpo ganha mais credibilidade do que uma voz cujo falante seja localizável.

Quando Petra filma a sua mãe em uma busca pela casa onde elas e Elena moravam em Nova Iorque, sua presença se restringe a sua voz, que responde e questiona a mãe, e aos movimentos que a câmera faz junto ao seu corpo. Em momento algum, nessas filmagens, ela vira a câmera para si e entra em quadro. Aqui, temos então o que Doane entende por voz-off: quando "ouvimos a voz de um personagem o qual não é visível no quadro. Neste caso, o filme, por meio de sequências anteriores ou por outros determinantes contextuais, afirma a 'presença' do personagem no espaço da cena, na diegese." (1983, p. 462). Logo, o determinante contextual em *Elena* seria a percepção da presença de Petra nesse antecampo segurando a câmera e também pelas menções que sua mãe faz a ela.

Nessa sequência, que é a única em que temos uma voz-off de Petra Costa, é também o mais próximo que sua voz chega de uma diegese filmada em primeira mão. Voz e corpo não se unem sincronicamente frente às câmeras nesse tipo de material fílmico, apenas em filmagens de arquivo. Já em *Coração de Cachorro* não há sequer um momento de voz-off, apenas voz-over e o momento em que Laurie dubla seu autorretrato ilustrado.

Tais constatações nos reforçam uma extrema cautela em se elaborar a imagem do sujeito ensaísta a partir do princípio da heautonomia, que reforça constantemente a disjunção das imagens sonoras e visuais, do corpo físico e da voz acústica. Esse movimento acarreta certa desconstrução da noção de um sujeito unívoco, facilmente localizável e constituído de carne e osso, voz e mente. Essa figura que insistentemente não se "completa", dificulta, de certo modo, uma associação plena das ensaístas às realizadoras. Essa aparição fragmentada nos ressalta o uso do corpo e, principalmente, da voz-over como ferramentas de construção fílmica e que, desse modo, tornam-se ainda mais maleáveis perante as necessidades discursivas.

Apresentadas algumas diferenças nos usos dos termos dessas vozes, reconhecemos que diversos teóricos brasileiros fazem uso do termo "voz-off" para se referirem também a uma voz extra diegética. Inclusive temos ciência de que o teórico francês Michel Chion, cuja definição de zona acusmática embasa nossa discussão, também considera a voz-over como uma modalidade de som *off* e a voz-off enquanto sendo um "som fora de campo" (p. 62, 2011). No entanto, no âmbito dessa pesquisa, optamos por trabalhar com vertentes e

distinções americanas para tais expressões. Assim procedemos pois; como focamos na voz ensaística, que se refere justamente a uma potente voz heautônoma das imagens visuais; acreditamos que a especificidade de uma voz caracterizada como *over*, que se encontra *sobre* esse material fílmico, parece condizer melhor com os caminhos que buscamos explorar. Outro motivo se dá também por trabalharmos com teóricos que lidam diretamente com o termo "*voice-over"*.

Chion (2011) afirma que o cinema não só é vococêntrico como também verbocêntrico, onde se valoriza a voz que se porta como suporte verbal, e todos os demais sons se organizam para garantir a inteligibilidade clara das palavras pronunciadas. Contudo, acreditamos que o fator da inteligibilidade das vozes-over de Petra Costa e Laurie Anderson extrapole os princípios do verbocentrismo. Além de garantir clareza ao discurso narrado, há também a presença notável de texturas vocais, ou seja, traços sonoros que são impressos nas vozes por meio de interferências corpóreas, ainda que a imagem visual desse corpo não esteja presente em tela. Essas sutis texturas podem nos revelar indícios de alterações emocionais, feito uma espécie de pista sonora bastante tênue que podem fomentar leituras pormenorizadas. Por exemplo, uma respiração mais intensa ou suspiro entre uma fala e outra, que, a depender do contexto, são capazes de denunciar hesitação ou dificuldade de prosseguir com o relato.

Tendemos a crer que esses traços sonoros são enfatizados devido a um tipo específico de captação da voz realizado com certa proximidade do falante ao microfone, desse modo, o grão da voz que, segundo Barthes (2012), é o modo como a voz está no corpo – ou como o corpo está na voz, ganha evidência e adiciona ao texto narrado esses indicadores físicos e emocionais acústicos que são detalhes semânticos para análises fílmicas como esta.

Por tais aspectos, constatamos que as vozes-over de *Coração de Cachorro* e *Elena* não são totalmente descorporalizadas, característica que é muito cara para o conceito de voz-over elaborado por Mary Ann Doane. Aqui se torna possível pensar em uma manifestação corpórea que não seja necessariamente visual, mas sim, sonora. Essas vozes são impregnadas por essas texturas vocais que explicitam suas ancoragens a um corpo. Elas nos soam próximas, como se alguém falasse bem rente aos nossos ouvidos, fazendo audível desde sua respiração até mesmo os atritos da língua dentro da boca. Nós não vemos esses corpos, mas os ouvimos, os sentimos através de suas emissões sonoras.

Ao considerar a descorporificação da voz-over, Doane se referia principalmente à "voz de Deus" que, por questões históricas e estéticas próprias à constituição do documentário, tornou-se referência quando se tratava de voz-over nesse domínio e até mesmo de forma mais

ampla. Referência esta que, com o tempo, se tornou muito negativa. Essa voz-over muito comum nos documentários clássicos mantinha um certo padrão reconhecível, narrada por um eloquente e desencarnado narrador masculino que dissertava fazendo pleno uso da retórica, a fim de explicitar e convencer o público com o seu ponto de vista.

É uma voz que soava, sobretudo, distante. Justamente como sugere o nome, em referência ao divino e inalcançável. Com certa pretensão ditatorial, essa voz pode ser considerada despersonalizada não apenas pela ausência imagética de seu corpo físico, mas também pela inaudibilidade desses traços vocais que identificamos nesses filmes-ensaios. O que, possivelmente, se dava por uma lógica de gravação vocal inversa ao que constatamos anteriormente.

Toda "voz de Deus" é uma voz-over, no entanto, nem toda voz-over é uma "voz de Deus". Essa noção torna-se fundamental para que se desconstruam certos preconceitos consolidados em torno da voz-over devido a sua associação com a postura didática e, ao mesmo tempo, opressiva dessa voz que imperou na época do documentário clássico e reverberou em muitas teorias que enfatizavam essa questão.

As vozes de Laurie e Petra muito se diferem do que seria a voz de Deus. Essa proximidade do microfone garante nitidez e possibilita que tons mais amenos se tornem possíveis e mais frequentes. Segundo Mariana Baltar (2013), esse efeito provém de um pacto de intimidade legitimado por filmes como estes, que visam "compor dispositivos dos mais diversos que tem em comum a construção de uma sensação de intimidade e proximidade partilhada entre sujeito do filme – discurso fílmico e espectadores." (p. 69). Nos casos aqui analisados, compreendemos que a forma como a voz-over é gravada proporciona justamente tais sensações de afetuosidade e intimidade, pois tal acuidade acústica que lhe é aferida está diretamente associada com uma relação de proximidade física do falante ao ouvinte. Reforça-se, assim, uma relação de confidência entre sujeito ensaístico e espectador, particularidade esta que não era comumente detectada nas oratórias da voz de Deus, que geralmente era dotada de uma eloquência digna de grandes plateias.

Aqui cabe também recobrarmos o conceito de voz acusmática pela figura do *acousmetre* que, vagando pela superfície da tela, gera desequilíbrio e tensão, convidando o espectador a ir ver (CHION, 1999). Essa mobilização do espectador ocorre, segundo o autor, devido a sua capacidade de: 1) estar em todos os lugares; 2) a tudo enxergar; 3) a tudo saber; e 4) a tudo fazer. E, apesar de tais características soarem bastante semelhantes ao que justamente afere a autoridade ditatorial da voz de Deus, há no *acousmetre* um aspecto de um

eu *ainda-não-visto*, que possui nome e carrega o suspense de sua possível aparição. Esse aspecto pode ser entendido como um primeiro indício para assimilarmos os motivos pelos quais a voz de Deus soa diferente da voz-over ensaística dos filmes aqui analisados. Acreditamos que esses filmes-ensaio tensionam mais essa presença ainda-não-vista, elaborando estratégias que reforçam o pacto da intimidade e fomentam uma proximidade do espectador com esse sujeito que, apesar de não visto, está longe de ser um total desconhecido. Por outro lado, observamos que a voz de Deus tende a evitar que tal presença se afirme muito nos documentários em prol de um discurso impessoal.

Apesar das vozes de Petra Costa e Laurie Anderson serem completamente distintas entre si com relação aos timbres, elas compartilham algumas características gerais. Características essas que remetem paradoxalmente a uma presença e uma ausência. Ao mesmo tempo em que essas vozes-over reforçam a heautonomia das imagens visuais e sonoras, não se conectando a um corpo físico visualizado na tela e comportando-se como um *acousmetre*, elas também não são completamente descorporificadas, pois apresentam um corpo acústico que pode ser ouvido em pistas sonoras bastante sutis.

Essa presença contraditória - porque intentando-se próxima e confidente ao mesmo tempo em que estipula certo distanciamento da figura do realizador que, por assim dizer, parece conceber o sujeito ensaísta como uma marionete criativa -, cria uma dubiedade bastante quista pelo ensaio pois, desse modo, instauram-se lacunas e questionamentos propícios para se estabelecer uma dialética com o espectador, que se encontra atravessado e instigado por tais oscilações.

Para além das predominantes vozes-over concedidas pelas realizadoras, há também algumas pontuais manifestações de vozes-in de terceiros, isto é, vozes que estão sincronizadas com um corpo em tela e pertencem ao modo de escuta visualizada. Em *Elena* as vozes sincronizadas são recorrentes em dois núcleos principais, o primeiro deles é o das filmagens de arquivo, filmes domésticos em que Petra, Elena e a mãe estão presentes, dialogando ou atuando; e também em depoimentos gravados para o filme, dentre os quais há uma grande frequência de falas de Marília Andrade (Li An), mãe de Petra e Elena, além do relato do amigo de Elena que foi o último que teve contato com ela antes de seu falecimento. Em ambas instâncias citadas, nota-se que seja por arquivos ou em depoimentos, essas vozes-in surgem como reforços testemunhais que, de certo modo, amparam e ajudam a validar o relato reflexivo construído pelo sujeito ensaístico.

Este processo já não ocorre em *Coração de Cachorro*, que conta com apenas duas

aparições de vozes-in, sendo que uma delas é a encenação de uma senhora idosa que interpreta um conselho bastante generalizado de alguma "avó judaica", sobre amparar o animal de estimação em seu leito de morte no conforto de casa e não nos hospitais veterinários. Ao final de sua fala, que é direcionada para a câmera, ela pisca o olho e ri, deixando ainda mais explícito o caráter de atuação. Essa primeira aparição sincronizada bastante teatralizada ocorre apenas em meados do filme. É relevante notar que essa mesma fala retornará mais tarde como um eco, em voz-over. O que se apreende com todos esses arranjos, entremeados por um tom sarcástico, é que os relatos testemunhais são desvalorizados e dispensados enquanto validadores narrativos, indo na contramão de filmes que se amparam no dispositivo das entrevistas. Tais constatações nos parece remeter a uma reflexividade que questiona os próprios códigos da linguagem cinematográfica e o caráter de verossimilhança que lhe são frequentemente atribuído.

Mesmo que uma obra faça uso de relatos sincronizados de forma mais convencional do que a outra, o que de fato prevalece é que essas vozes-in, independentemente de suas funções narrativas, se tornam coadjuvantes perto da influência discursiva que a voz-over ganha em ambos os filmes. Além de sustentar essa postura dúbia que soa próxima ao mesmo tempo em que gera afastamento, deixando lacunas que fomentam dúvidas ao espectador, as vozes-over presentes nos filmes ganham funções e comportamentos diversos, sendo capazes de adicionar e tornar mais complexas as camadas de sentido.

– **A voz como divisora dos domínios**

Por mais que o filme-ensaio seja um domínio cuja essência é a heresia formal, poderia a voz-over ser considerada um potencial fator indicativo de reconhecimento de obras ensaísticas? Nos proporemos a refletir sobre essa questão com a intenção de investigar por quais vias a voz-over se assume enquanto traço estilístico característico do filme-ensaio. Para tanto nos propomos a fazer um trânsito reflexivo entre a voz-over documental e a voz-over ensaística.

Mesmo partindo de propostas e timbres bastante distintos há algo por trás das vozes-over de Petra Costa e Laurie Anderson que vai muito além da técnica de captação e que faz com que elas nos soem similares conceitualmente. É o que torna possível distingui-las da voz de Deus, por exemplo, uma forma de especificidade que permanece latente mesmo que ambos os filmes façam pleno uso da liberdade formal ensaística e configurem duas obras díspares.

É importante ressaltar que, caso a premissa da heresia formal do filme-ensaio seja sempre sublinhada e levada à sua máxima, o perigo que se corre é de que a amplitude exacerbada que o conceito ganha acabe tornando o domínio do filme-ensaio impreciso demais. O que ocorre frequentemente, muito devido também ao frescor da temática em ambientes acadêmicos e artísticos, é que debates acerca de filmes como *Coração de Cachorro* e *Elena* se tornam turvos o bastante ao ponto de acabarem sendo classificados e analisados como documentários. Por tal pensamento o que almejamos não é uma forma de indexação dura que coloque os filmes em caixas pré-definidas, mas demarcar a importância de se traçar especificidades para que o filme-ensaio seja reconhecido e ganhe ainda mais força nos debates sobre cinema, sendo concebido de fato como um quarto domínio e não apenas como um apêndice da teoria do documentário contemporâneo.

Partimos desde o início dessa noção mais fluida e fronteiriça dos domínios, que, segundo o teórico Francisco Elinaldo Teixeira, compreenderia pensar "projetos, perspectivas, proposições, concepções sobre o que é cinema enquanto arte em seu permanente movimento de ressignificação. Nesse sentido, falar de gênero para nomear tamanha complexidade é muito pouco, restritivo demais." (2015, p. 187). Desse modo o filme-ensaio seria então o quarto domínio, logo após a ficção, o documentário e o experimental, compartilhando certa "herança" desses demais domínios já historicamente estabelecidos (TEIXEIRA, 2015), mas diferenciando-se deles nos seguintes aspectos:

> Eis, então, dois grandes elementos diferenciadores do ensaio ante os demais domínios: as ressignificações que vêm operar na relação cinema-pensamento (com o relevo do parâmetro da subjetividade do ensaísta) e na relação visual-sonoro/imagem-palavra (com o relevo de um "*sound design"*, de uma "paisagem sonora" que redesenha toda a disjunção/dissociação entre as duas imagens). (TEIXEIRA, 2015, p. 191-192)

Por tal viés, dentro dessa relação disjuntiva do visual-sonoro/imagem-palavra estaria em grande destaque a questão da voz-over, como elucidamos anteriormente, que se mantém apartada das imagens visuais e de um corpo físico visualizado. Em vista disso, compreendendo a relevância que o sonoro ganha na diferenciação do domínio ensaístico dos demais, vislumbramos a possibilidade de que a voz-over seja um elemento fundamental, apesar de não ser obrigatório, para a elucidação do filme-ensaio. Seria então possível, a partir dessa aparente especificidade que emana das vozes identificadas em filmes como *Coração de Cachorro* e *Elena*, afirmarmos a existência de uma voz-over ensaística que venha a ser um indicador e diferenciador para filmes-ensaio?

A voz-over já foi considerada um dos traços mais característicos do documentário até a década de 1960, como afirma Bill Nichols (2005). Como já dito, é comum que a voz-over do documentário seja prontamente associada à tradicional voz de Deus, devido a uma quantidade considerável de produções que evocavam esse tipo de voz-over com intuito de alcançar certo nível de credibilidade:

> Na história do documentário, esta voz tem sido predominantemente masculina, e o seu poder está na possessão de conhecimento e na privilegiada, inquestionável, atividade de interpretação. Esta função da voz-over tem sido apropriada pelo documentário e noticiário de televisão, nos quais o som carrega o peso da "informação" enquanto a empobrecida imagem simplesmente enche o vídeo. Até mesmo quando a voz principal está explicitamente ligada a um corpo (o do comentarista), este corpo, por sua vez, está situado no não-espaço do estúdio. (DOANE, 1983, p. 467)

Essa voz desencarnada seria então a responsável por gerar sentido, unidade e o garantir o ar de "realidade" às imagens. Despersonalizada, essa voz seria uma forma propagadora das ideias que o documentário pretende transmitir, sua função seria a de conduzir o máximo de atenção para o objeto ou tema retratado, convencendo o espectador do seu ponto de vista, sem chamar atenção para si.

No entanto, a voz-over no documentário não se restringe apenas ao estilo da "voz de Deus", possuindo diversas outras formas bastante diferentes desta última. Stella Bruzzi (2006), na defesa de tal argumento, afirma que tal associação quase imediata da voz-over do documentário à "voz de Deus", e toda a carga pejorativa do termo, também se deu por uma corrente teórica reducionista que tenta agrupar os tipos de documentário em modos.

Nesse ponto, a teórica mantém uma postura bastante crítica contrária a "árvore genealógica" de Bill Nichols, afirmando que o "modo expositivo"[17] foi o grande culpado por essa má reputação da voz-over enquanto "forma didática, mais antiga e primitiva dos filmes de não-ficção" (BRUZZI, 2006, p. 48). Em contraposição a isso, ela então apresenta formas distintas da voz-over no documentário que se configuram pela transgressão das regras a partir da "inserção do distanciamento irônico entre imagem e som, o tratamento reflexivo da tradição da narração e a subversão do arquétipo sólido do narrador homem em um documentário" (BRUZZI, 2006, p. 47).

[17] O modo expositivo segundo Bill Nichols: "agrupa fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética. O modo expositivo dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõe uma perspectiva, expõe um argumento ou recontam uma história. Os filmes desse modo adotam o comentário da voz de Deus (o orador é ouvido, mas jamais visto) [...], ou utilizam o comentário com voz da autoridade (o orador é ouvido e também visto), como nos noticiários televisivos." (2005, p. 142)

É importante ressaltar que alguns dos exemplos tomados pela autora para exemplificar tal complexidade e variedade da voz-over no documentário também podem ser lidos como potencialmente ensaísticos. Exemplo disto ocorre no *Noite e Neblina* (Alain Resnais, 1955), em que Bruzzi salienta a inscrição da subjetividade do narrador pela voz-over e suas hesitações na fala provocadas pelas difíceis lembranças dos campos de concentração. Corrigan considera o filme como um "documentário incapaz de documentar adequadamente a realidade que busca" (2015, p. 66) e, por esse e outros aspectos como os citados por Bruzzi, veio a se tornar um dos grandes exemplos iniciais do que viria a ser classificado como filme-ensaio.

Nesse mesmo viés *Hotel dos Inválidos* (Georges Franju, 1951) é tido por Noël Burch como um documentário ativo, que abandona a objetividade almejada por muitos outros realizadores da época e expõe "certas tomadas de posição e as tomadas de posição contrárias" (1992, p. 188), postura que Burch afirma ser altamente ensaística e da qual Franju veio a se tornar referência para outras obras já verdadeiramente tomadas como filme-ensaio. O último caso exemplificado por Stella Bruzzi, que também se encaixa em tal paralelo, é *Sem Sol* (Chris Marker, 1983), que não somente é ressaltado por suas características ensaísticas, mas também por ser uma espécie de "orquestração de camadas modulares" (CORRIGAN, 2015), manifestando-se então a sua fluidez entre domínios.

Tal percurso nos leva a considerar que de fato exista uma extensa gama de documentários que fizeram o uso da voz-over bem aos moldes da "voz de Deus" e seus respectivos efeitos. No entanto, isso não impediu que existissem aqueles que fossem para as bordas do domínio, encontrando usos subversivos para a voz-over e, consequentemente, acabaram por transbordar em outros terrenos, como o filme-ensaio.

Desse modo, dentro ou fora da tradição, ainda precisamos levar em conta que, no documentário, "a voz pode ser estimulante ou tranquilizadora, mas seu tom transmite um ponto de vista pronto; com o qual se espera que concordemos" (NICHOLS, 2005, p. 78), isto é, há uma tese bem definida com a qual se filia e conduz o espectador. O narrador pode ser onisciente, irônico, homem, mulher, eloquente ou confuso, mas ele irá se basear nessa premissa sólida e "pronta", como apontado por Bill Nichols. Quanto mais aberta e inacabada, mais se aproximaria do domínio ensaístico com seus devires e *insights* em fluxo de pensamento.

Tanto em *Coração de Cachorro* quanto em *Elena* as mortes dos entes queridos não se tornam uma tese a ser investigada ou apresentada exclusivamente com a exposição de fatos,

são premissas que funcionam como uma espécie de estopim para o desenvolver de reflexões mais gerais, das quais propagam diversos sentimentos e reações subjetivas.

Assim sendo, a voz-over se encarrega muito dessa postura de um pensamento em construção, ao invés de soar como um narrador que segue um texto pronto e rigorosamente ensaiado que se encontra logo a sua frente. Geralmente esses filmes trabalham com um roteiro mínimo, composto por algumas ideias principais, mas que estão abertos a improvisações. A partir disso e contando com variadas modulações, a voz-over ensaística soa fluida, espontânea e, por vezes, errante, distanciando-se de um discurso fechado.

Acreditamos que este mérito pertença a um modo de encenação vocal própria da voz-over ensaística, composta por entonações específicas, traços aparentes de hesitação e, principalmente, pelo jogo entre voz e pausas que fora citado no primeiro capítulo, no qual o silêncio se entremeia nas falas não como a respiração obrigatória de um ponto final ou vírgula, mas como um tempo necessário para a elaboração de um raciocínio que se formula naquele exato momento.

A modulação do timbre vocal também se torna fundamental para que o texto narrado se distancie de um caráter exacerbadamente informativo ou autoritário. Petra Costa faz uso da sua voz enquanto narradora se utilizando frequentemente de um tom vocal que é quase sussurrado, juntamente com uma pronúncia lenta e com pausas bem marcadas. Isso ocorre tanto em *Elena* quanto em outros filmes que dirigiu, como o primeiro de sua carreira o curta-metragem *Olhos de Ressaca* (2009) e o mais recente *Democracia em Vertigem* (2019).

Essa forma de narrar acrescenta uma forte carga dramática, dando uma impressão de que ela não está alheia a esse discurso, sendo afetada por ele. Essa entonação vocal, que se torna praticamente um *leitmotiv* dos seus filmes, não é uma entonação cotidiana, como podemos constatar a partir de diversas entrevistas concedidas pela realizadora, ela é elaborada especialmente para os filmes.

A respeito dessa modulação vocal mais amena, que é muito recorrente em filmes-ensaio, Karl Sierek propõe o conceito de *voz pneumática*, a partir da palavra grega *pneuma*, que significa sopro.

> Já antes de expressar alguma coisa, a voz "pneumática" tem essa pesada "essência", o status do Todo-Poderoso que fala do além. Ela pretende insuflar amor e vida e fornecer às imagens, sempre subjetivas, essa solidez e esse sentido unificador do qual elas se veem privadas, especialmente quando atravessam as fronteiras da ficção (por exemplo, em filmes-ensaio). Segundo se alega, ela conceitua as imagens e finge protegê-las contra a sua interpretação arbitrária. Dito isto, finge e daí obtém o seu fascínio sedutor.

(SIEREK, 2007 p. 177, trad. nossa)

Assumindo o seu caráter aéreo, de sopro, a voz pneumática seria responsável por tornar o desejo de discurso do realizador difuso, suave e, por fim, mais sedutor. Essa forma de modulação vocal colabora para que os filmes-ensaio tenham esse caráter incerto, errante e inconcluso, faz com que o discurso soe despretensioso, mesmo sendo resultado de sentenças minunciosamente calculadas.

Contudo, o que acontece em *Elena*, assim como outros filmes de Petra Costa, é um uso excessivo dessa voz pneumática, o que gera um desgaste do recurso narrativo e resulta em um efeito de dramatização do discurso, que pode soar tanto exaustivo quanto pouco verossímil. Justamente devido a esse tipo de sobrecarga, Karl Sierek aconselha o uso regrado da voz pneumática.

Afinal, como também sugeriu o teórico Phillip Lopat, uma dose sutil de autoridade também se faz necessária aos filmes-ensaio, já que estando ausente por completo faria que o filme incorresse no risco de parecer "lamentável e simplesmente patético, perdendo assim o direito de que lhe prestem atenção" (2007, p. 67). Por outro lado, caso a autoridade comparecesse em grau excessivo e de maneira muito explícita, aos moldes da voz de Deus ou mesmo de forma aproximada, tanto mais distante estaria de sua possibilidade de projeção de dúvida, de dar brechas ao espectador para questionar a narrativa, que é tão caro ao objetivo do ensaísta, e também do almejado aspecto de pensamento em fluxo.

Laurie Anderson em *Coração de Cachorro* faz um uso mais regrado da voz pneumática, seus modos de entonação vocal possuem um caráter muito mais performático do que dramático. Sua voz, que é muito explorada em diversos outros trabalhos artísticos de sua autoria, torna-se um dos elementos mais reconhecíveis da sua arte, isto é, funciona, como também sugere Karl Sierek, como uma espécie de assinatura, como se ela assinasse seus trabalhos com sua voz. Difere-se assim da voz de Petra para *Elena* e outros filmes, pois ultrapassa os limites da narração cinematográfica e pode ser encontrada em diversas outras formas artísticas apresentadas por ela, pode ser em um show, em uma exposição ou em uma performance digital.

Sua voz é um instrumento artístico altamente expressivo e em seu filme ela transita vocalmente por funções múltiplas, da narração ao canto, da rememoração à imitação de outros personagens. Interpreta a voz de sua mãe, de amigos e até mesmo de cachorros, fabulando o estilo vocal de cada raça caso falassem. Laurie cita autores, canta, reinterpreta diálogos, filosofa, faz análises do mundo histórico e medita, com transições que por vezes são sutis e

outras abruptas, um caráter performático capaz de fluir entre diversas e complexas narrativas.

Essa multiplicidade vocal fora notada e analisada por Catherine Lupton em outros filmes do domínio ensaístico. Como maneira de rejeição à unicidade de uma voz autoritária, indesejada pelo realizador ensaísta, importa, segundo a pesquisadora, que o discurso seja construído de formas variadas. Assim ela formula o conceito de *voz heteroglóssica.*

> O que me interessa nesses filmes é um estilo distinto de comentário em voz-over, que eu chamo heteroglóssica, que corrói por dentro a autoridade notória da "voz de Deus" singular e onisciente do narrador documental. Isso é possível por meio da multiplicação de narradores ou personas que fornecem o comentário, adiando ou deslocando o que eles têm a dizer em formas variadas de discurso indireto – como a carta, a citação, a recordação ou a conversa – que afirmam seu status ficcional ou, pelo menos, ontologicamente ambíguo em relação às pessoas reais (inclusive e especialmente ao realizador) e fomentando indeterminações, tensões e desacordos entre eles. (LUPTON, 2011, p. 159-160, trad. nossa)

Lupton elabora o seu conceito a partir de um contraponto com a voz de Deus, assinalando que o comportamento metamórfico é característica fundamental para o filme-ensaio, já que garante o rompimento com uma possível autoridade enunciadora. Como já observado, o discurso ensaístico é assegurado com os procedimentos de modulação do tom da voz do ensaísta, tons que transitam entre analítico, afetuoso, confessional ou em discurso indireto, falseando-se em outro personagem. Com esta postura múltipla, que reforça uma dubiedade altamente questionável, por evidenciar as possibilidades de manipulação do realizador, convoca o espectador a uma participação mais ativa.

Enquanto em *Coração de Cachorro* Laurie Anderson assume vocalmente o papel de diversos personagens, em *Elena* o discurso de Petra Costa comporta-se enquanto heteroglóssico tanto por momentos em que sua voz-over perpassa por diversas funções narrativas, como narrar acontecimentos, ler laudos médicos, citar a fala de outras pessoas no passado e, principalmente, rememorar; quanto por alguns casos de outras pessoas que oferecem relatos e ajudam a reconstituir as memórias sobre Elena, como a mãe e o amigo. São pessoas que ganham fala para preencher lacunas que seriam naturais à Petra, já que na maioria dessas lembranças ela ainda era criança. Logo, são pessoas que validam e dão força a reconstituição da memória proposta por ela.

Essas estratégias vocais elencadas fazem com que as narradoras ensaísticas, a partir da sua voz-over ou manejando as vozes de terceiros, assumam várias frentes enunciativas e transitem da exposição de fatos às imprecisões de memórias turvas, entre o afetivo e o social.

Desse modo, estabelecem vínculos entre o subjetivo e a arena pública, o público e o privado.

Para que tal percurso seja traçado e se torne possível para os filmes, Laura Rascaroli elenca uma forma de voz do filme-ensaio que diz respeito mais a uma postura que deve ser adotada, ou seja, seu conceito se baseia mais no que consideramos a elaboração da voz-discurso. Essa tomada de posição se refere a um distanciamento fundamental para a construção do filme-ensaio: a do realizador de seu material fílmico.

> Na verdade, generalizando um pouco, pode-se argumentar que a voz-over do filme-ensaio, em geral, pode ser descrita como metacrítica e metahistórica. Mesmo aqueles cineastas ensaísticos que produzem suas próprias imagens, em vez de usar materiais de arquivo, de fato, ao sobrepor um comentário, distanciam-se das imagens e as examinam, quase "encontrando" e apresentando-as de novo, como objetos pré-existentes. (RASCAROLI, 2009, p. 72, trad. nossa)

Definindo a voz-over no filme-ensaio como metacrítica ou metahistórica, a teórica se refere a suas qualidades analíticas e reflexivas aplicadas as suas principais matérias-primas: a vivência do sujeito ensaísta e a da sua relação com o material fílmico. Mesmo quando no trato de seus arquivos pessoais, é necessário que o ensaísta se esforce no desapego dos significados e relações a priori com esses materiais, em prol do discurso pretendido. Somente voltando os seus olhos e ouvidos apartados das cargas emocionais pessoais próprias à sua relação histórica com os materiais coletados, novos sentidos e ressignificações irão potencializá-los em direção ao tema proposto. Este segundo grau de observação das imagens e dos sons, esta renovada acuidade obtida do distanciamento de alguém, habitante do ensaísta, é definida por Weinrichter (2007) como o movimento de "voltar a ver".

Não há nessa voz qualquer demonstração de assertividade, não se quer portadora de ponderações fidedignas, ao contrário, existe para favorecer uma reflexão aberta e inacabada. É uma voz-over volúvel, que assume as suas incertezas e inconstâncias como qualidade, e permite-se até mesmo a criar informações fictícias a respeito dos materiais em busca da elaboração do discurso. Conduz-se, desta maneira, o espectador, com estas provocações de estranhamentos, questionamentos e tensões, a uma abertura para o diálogo com o sujeito fílmico.

As vertentes vococêntricas do filme-ensaio aqui analisadas, direta ou indiretamente dialogam com a noção de voz de Deus formulada em territórios clássicos que se encontram no domínio do documentário. Tanto o conceito da voz metacrítica quanto da heteroglóssica ressaltam comportamentos da voz-over ensaística que podem ser tidos como uma forte recusa

à onisciência e autoridade enunciacional da voz de Deus; já a voz pneumática se assume como a transmissora de um discurso, com uma pitada de autoridade velada por tons suaves e afetuosos, mas também vai contra a "voz de Deus" ao discordar de sua postura singular e imutável, já indicando como sendo essencial uma mescla de comportamentos.

A fluidez dos conceitos em detectar diversos comportamentos possíveis para a voz-over ensaística, e que em nenhuma medida dialogam entre si, consolida sua principal característica: a metamórfica. Deixa evidente o seu desejo de se portar como uma voz-pensamento. "É porque, a fim de pensar, nós multiplicamos a nós mesmos, criando diálogos interiores e relações imaginárias com outros que fazem parte da nossa consciência em evolução do interior e do mundo." (LUPTON, 2011, p. 164-165, trad. nossa). Sendo assim, compreendemos a voz-pensamento enquanto múltipla e altamente mutável. Com a leveza de se desprender dos rigores formais, se permite transitar entre a poética e análise, dúvida e certeza, fabulações e verdades, liberdade e autoridade, permite-se até tomar para si a imagem visual e outras vozes.

O filme-ensaio foi considerado por Godard enquanto uma forma que pensa e essa associação do ensaístico ao pensamento vem sido delineada com frequência por diversos autores. Astruc considera que:

> Todo pensamento, como todo sentimento, é uma relação entre um ser humano e um outro ser humano ou certos objetos que fazem parte do seu universo. É explicitando essas relações, desenhando as tangentes, que o cinema pode ser verdadeiramente o lugar de expressão de um pensamento. (ASTRUC, 1999, p. 321-322)

Direcionar essa premissa para o filme-ensaio coloca em questão os modos pelos quais a voz-over e suas sonoridades poderiam colaborar para que essa atividade reflexiva, motivada a partir das experiências de um eu no mundo, fosse materializada. Primeiramente é preciso considerar que, ao falarmos de choque de subjetividade e experiência, estaríamos fazendo menção a um "pensamento selvagem em pleno exercício da abstração" (TEIXEIRA, 2015, p. 15). Ao apontarmos a metamorfose como principal característica da voz-over ensaística, entendemos que há nessa fluidez estrutural uma semelhança com o caráter não-ordenado e rizomático[18] de um pensamento em fluxo, no ato de sua elaboração.

[18] "Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intremezzo, não há um centro. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e...e...e...". Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de um para a outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho em início nem fim, que rói

Por tais aspectos, a voz-pensamento também se porta como uma forma de monólogo interior, que é uma "língua ou pensamento primitivos, (...) um monólogo ébrio, operando por figuras, metonímias, sinédoques, metáforas, inversões, atrações..." (DELEUZE, 2005, p.193). Isto é, quanto mais espontâneo esse pensamento se intenta, mais o caráter metamórfico irá reger os modos de elaboração discursiva.

Esse "falar enquanto pensa" não se projeta apenas no âmbito verbal, pela forma como um assunto nem sempre se encadeia ao outro de forma lógica, mas também pelas nuances acústicas dos traços vocais que evocam ares de interioridade. Ouvir com tamanha acuidade a voz impregnada por alguns sons que escapam do corpo de quem narra, remete a um profundo processo de introspecção cujas sonoridades corpóreas parecem se tornar mais evidentes que o normal. A respiração vem à tona, o suspiro fica evidente, a pausa e o seu romper se tornam mais drásticos, todas essas características são sublinhadas pela forma como o desenho sonoro das voz-over ensaísticas tende a ser moldado.

Ao pensarmos na possibilidade de uma voz-pensamento para o filme-ensaio, consideramos exatamente suas características discursivas e materiais, em como todas essas camadas parecem se constituir. Diferentemente da voz-over no documentário, essa voz-pensamento, se pensada graficamente dentro de um filme, não seria uma reta constante, mantendo-se a mesma do início ao fim, mas sim uma curvatura bastante oscilante com características e funções variadas.

Dessa forma, apenas pelos modos de constituição das vozes nesses domínios, alcançamos uma das diferenças mais cruciais entre o filme-ensaio e o documentário. Pois a voz-over no filme-ensaio é um dos principais instrumentos de formulação do discurso pretendido e, desse modo, sua essência altamente mutável evidencia grande parte dos seus processos de representação. Em contrapartida, a voz-over no documentário tende a se manter com única função, buscando dar ênfase na representação dos elementos reais e não no seu processo de construção em si.

Isto é, a voz-over ensaística tem múltiplas características e funcionalidades fílmicas a favor de se materializar como uma reflexão bruta em curso e a fim de evidenciar seus processos de construção, cujo intuito é desestabilizar o espectador e convocá-lo para o debate. Já a voz-over no documentário, geralmente tende a se manter em uma constante para não desviar o foco da representação pretendida.

Nesse sentido, com relação a dar ênfase aos seus processos constitutivos, a voz-over

---

as duas margens e adquire velocidade no meio." DELEUZE, Giles. GUATTARI, Féliz. Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia. Vol 1 São Paulo: Editora 34, 2009.

ensaística destaca o que há de influência do experimental no filme-ensaio. “O foco no ato experimental enquanto ato aberto às vicissitudes do percurso, sua consistência processual indiferente a resultados controlados de antemão, a fundamental inclusão de si como objeto também de experimentação, etc.” (TEIXEIRA, 2015, p. 182). A voz-over pode ser compreendida como um dos principais indicadores das experimentações as quais se lança o sujeito ensaístico, seja pelo modo rizomático de elaboração do discurso ou pelas múltiplas tonalidades vocais empenhadas nesse processo de falar enquanto pensa.

Até aqui temos então algumas distinções bem definidas entre a voz-over no documentário e no filme-ensaio. No entanto, no desenvolver deste tópico, ao buscar traçar possíveis diferenciações entre eles, culminamos em um ponto onde os conceitos de uma possível voz-over subversiva do documentário esbarravam, entrelaçavam e se confundiam com aspectos ensaísticos, inclusive pelos exemplos dos filmes citados.

Por tal questão torna-se latente a necessidade de abraçar de forma ainda mais intensa a noção de domínio e lembrar que os mesmos não são fechados em si com definições engessadas, principalmente se falando de uma forma tão liberta como o filme-ensaio. Os conceitos e comparações são importantes para afirmar e reconhecer a existência de cada um deles, como aqui nos propomos a fazer, mas não para limitá-los ou enquadrá-los em fórmulas prontas. A intenção é que seja possível, então, enxergarmos os domínios, mas não construir muros entre eles.

– **Voz-pensamento: do solipsismo à difração**

Como constatamos, a principal característica da voz-pensamento ensaística é justamente seu aspecto metamórfico, que se faz presente tanto nos quesitos materiais da voz, em suas diversas transições tonais, quanto nas variações de funções que ela assume na elaboração do discurso pretendido. Logo, o que as vozes-over de Petra Costa e Laurie Anderson têm em comum em seus filmes é justamente que ambas trabalham com elas enquanto um matéria-prima expressiva, que é moldada e remoldada constantemente a favor da construção fílmica.

Elas assumem diversas funções e se diluem em várias *personas*, que se formulam tanto por interpretações vocais feitas por elas mesmas como também pela participação de terceiros. *Coração de Cachorro* assim como *Elena* fazem uso da voz-pensamento e possuem caraterísticas heteroglóssicas, pneumáticas e metacríticas. O que muda de fato são as medidas

e formas de aplicações, o que, em consequência já anteriormente prevista, acarreta efeitos de sentido extremamente diferentes.

A voz-pensamento de Laurie Anderson possui diversos estados e alguns deles são mais recorrentes e identificáveis. Manifesto quando, a partir de memórias pessoais, ela desenvolve questionamentos de cunho filosóficos, um desses estados pode ser identificado enquanto sendo meditativo. Geralmente esse modo se instaura pela mistura de uma voz pneumática, com pronúncia lenta e entremeada por diversas pausas, que frequentemente é acompanhada por músicas instrumentais muito similares àquelas que ambientam rituais de meditação. Essa voz, que questiona serenamente o sentido das coisas ou repete palavras e frases, soa como uma espécie de mantra, principalmente porque muitas delas partem de ideias provenientes da filosofia budista.

Um outro estado é o que ela assume a postura vocal extremamente habilidosa em transitar por diversas interpretações que é própria dos contadores de histórias. Seu enredo tem como referência o âmbito pessoal, político e até mesmo o pensamento dos cães. É um modo de narrar certos acontecimentos e diálogos que percorre uma linha tênue entre o lúdico e o didático, pois, com diferentes tipos de entonações e certos indicadores linguísticos como "então ela me disse", Laurie consegue fazer com que identifiquemos com clareza as distintas camadas de personagens e temas que ela evoca durante o filme.

Apesar dessa voz-pensamento não possuir um desencadeamento clássico baseado em início, meio e fim, essas modulações ganham um ritmo tão fluido entre assuntos que geralmente são desconexos, que sua voz prende a atenção do espectador. É-se imperativo que a voz assuma esse aspecto, pois as imagens visuais, como já apontamos anteriormente, além de heautônomas possuem uma plasticidade densa, tomadas por ruídos, efeitos e justaposições, que vão complexificar suas leituras. Por isso cai tão bem a analogia aos contadores de história, que, tomando a voz como instrumento basilar, criam mundos com diversas camadas de narração, estimulando a imaginação dos espectadores.

Em todos os estados assumidos pela voz-pensamento de Laurie Anderson o que se pode constatar é que além de metamórfica essa voz é altamente performática. Além disso, com todos esses formatos que vão da fabulação das vozes de cachorros às vozes espirituais que emanam no bardo é possível afirmar que a voz-pensamento de *Coração de Cachorro* não se limita ao pensamento humano, ou seja, usando sua voz como instrumento Laurie extrapola as noções da condição humana e cria diversas outras possibilidades de reflexões extracorpóreas.

O caso de *Elena* já é bem diferente, pois além do uso constante da voz pneumática, que garante um tom majoritariamente saudosista, a voz-pensamento do sujeito ensaísta se faz metamórfica, mas dentro de um estado mais estável, que seria o da reflexão motivada pelas lembranças, pelo estado de rememoração. Ao contrário da proposta de *Coração de Cachorro*, que toma como ponto de partida as perdas de Laurie Anderson para ampliar o escopo e também englobar outras perdas mais coletivas, como a perda de privacidade na sociedade moderna e da sensação de segurança após o atentado do 11 de setembro; o sujeito ensaístico de Petra têm como fonte de referência principal suas memórias e as de sua família, para, então, desenvolver reflexões que dizem muito sobre ela mesma.

Logo, temos aqui dois movimentos distintos de elaboração do pensamento ensaístico, em *Coração de Cachorro* o sujeito ensaístico assume sua difração (BEAUJOUR, 1992) ao se portar como uma forma de ancoragem expressiva que, performaticamente, empresta sua voz a variadas formas de expressão que vão muito além do corpo humano, dando lugar para a espiritualidade do bardo até a astúcia de cães. E em *Elena* o sujeito ensaístico se propõe a uma experiência de cunho solipsista, cujo ponto de partida é um evento reconhecível e compartilhável pelo domínio público, a morte de um ente querido. Em síntese, o primeiro parte de si para falar sobre o mundo e o segundo parte de uma questão mundialmente compartilhável para falar de si.

A autorreferenciação é um recurso recorrente nos filmes de Petra Costa, o que fica muito claro no *Democracia em Vertigem* (2019), cuja sinopse oficial indica: “Um alerta em tempos de democracia em crise, o documentário *Democracia em Vertigem* combina o pessoal e o político para explorar um dos momentos mais dramáticos e turbulentos da História do Brasil. Com amplo acesso aos presidentes Lula, Dilma e Bolsonaro, Petra Costa (Elena, 2012) também revisita a complexa trajetória de sua família para tentar entender o país rachado em que se encontra.”. Se pensarmos em *Elena* e no curta-metragem sobre os avós, *Olhos de Ressaca*, o ponto de partida se baseia em questões eminentes ao núcleo familiar. No entanto, o mais recente filme de Petra, sobre determinado momento da política brasileira, se propõe a fazer o mesmo movimento de assimilação constante: por sua família ser referência tanto da direita, na figura de seus avós empreiteiros; quanto da esquerda, representada por seus pais militantes.

Tendemos a crer que a forma como ambos os filmes configuram efeitos de sentido díspares esteja estreitamente ligada com arranjos da voz-pensamento. Retomemos à noção da voz heteroglóssica que, apesar de Catherine Lupton não citar Bakhtin na formulação da sua

teoria, acreditamos que esta tenha se embasado na heteroglossia bakhtiniana, que busca dar conta da disputa entre discursos que realizam-se no interior do texto e seu contexto, evidenciando que eles são frutos do dialogismo e da interação de múltiplas perspectivas, que hora se aproximam e hora se afastam (STAM, 2003).

> O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais a heteroglossia [*raznorecie*] pode entrar no romance. Cada um deles permite uma multiplicidade de vozes sociais e uma grande variedade de seus vínculos e inter-relacionamentos (sempre dialogizadas em maior ou menor grau). (BAKHTIN, 1981, p. 263, trad. nossa).

A heteroglossia, portanto, poderia ser compreendida tanto como o sinal da presença de diferentes discursos na formulação do enunciado, quanto como da colisão de várias posições sócio-ideológicas e visões de mundo. A linguagem, quer seja do romance ou do cinema, abarca dessa maneira uma multiplicidade de discursos que coexistem, dentro de sua aparente unidade, em um estado de tensão em que se confrontam diferentes concepções de mundo. Ou seja, trata-se da heterogeneidade discursiva dentro da aparente homogeneidade da linguagem.[19]

Por essa via, o que podemos apreender sobre as vozes-pensamento de *Coração de Cachorro* e *Elena* é que ambas são heteroglóssicas, mas em diferentes níveis de dialogismo. No caso de *Elena* fragmentando-se em múltiplos narradores com distintas qualidades vocais, com vozes para além da de Petra, mas todos seguindo um mesmo discurso; e em *Coração de Cachorro* por uma voz que performa várias *personas* e, assim, propõe uma heterogeneidade discursiva. Ou seja, um filme lida com distintas vozes-materiais, mas uma única voz-discurso, e o outro com uma predominante voz-material, que faz de si lugar para várias vozes-discurso. Desse modo, chegamos a duas outras importantes noções bakhtinianas, monofonia e polifonia:

> Os textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, faz-se ouvir. (BARROS, 1994, p. 6).

Em vista disso, o efeito monofônico se dá em uma construção discursiva que, mesmo se contando com a mobilização de diversas vozes, há ainda a dominância de uma voz

[19] Ver em: ALMEIDA, Rafael de; CAIXETA, Ana Paula de Aquino. Para pensar em voz alta: voz-over heteroglóssica no filme-ensaio. Comunicação & Inovação, v. 21, n. 46, 2020.

principal que se destaca e rege o sentido das demais a seu favor, desse modo, mesmo com essa aparente descentralização pela multiplicidade vocal, o discurso soa monofônico. Já a polifonia é caracterizada pela descentralização do discurso, esta pode ocorrer tanto com variadas vozes, com distintos posicionamentos e que possuem uma mesma latência ou mesmo por uma única voz que se torna múltipla ao interpretar diversas instâncias com modulações vocais.

Elena é um filme com diversas fontes materiais, em sua grande maioria essa materialidade provém de arquivos familiares, como fotos, filmagens, cartas faladas e escritas. As filmagens tomadas em primeira mão para o filme giram em torno principalmente da mãe e de Petra. Tais recursos visuais e sonoros junto a forma como a maestria da voz-pensamento formula um discurso que, além de autorreferenciado, faz com que toda a fragmentação ensaística do filme acabe, por fim, soando monofônica.

Todas as camadas, incluindo as vozes de terceiros, são concordantes e alimentam um discurso central e parecem reivindicar por um mesmo efeito: a desestabilização e sofrimentos ocasionados pela perda. No entanto, justamente essa premissa da perda que era para ser o que há de mais compartilhável com a arena pública, no filme ganha um tratamento demasiado solipsista e torna-se empecilho para aproximações e identificações por parte do espectador.

Laurie Anderson também faz uso de arquivos pessoais, porém tudo se dilui e se mescla com as suas experimentações visuais e sonoras. Há, em *Coração de Cachorro*, um aspecto paradoxal, porque, ao mesmo tempo em que todas essas experimentações e performances assumidas pela voz-pensamento são referências características do repertório artístico de Laurie, elas ainda soam extremamente polifônicas pela forma como seu sujeito ensaístico é trabalhado num sentido de difração, transitando entre vários corpos humanos, animais e em espírito.

O que podemos apreender é que, essas vozes-pensamento de *Coração de Cachorro* e *Elena* possuem formas reflexivas destoantes. Laurie Anderson faz de si palco e matéria prima para expressões que transcendem a si e até mesmo o limite humano, sua reflexão torna-se polifônica na medida em que performa diversas *personas* e por diversas vezes desloca a atenção de si para o social e o histórico, gerando choques e conflitos de ideias que nem sempre são facilmente associáveis. Ela dá voz a um pensamento que evoca diversas referências, citações, memórias, notícias, deixando evidente o quanto o pessoal é político e até mesmo espiritual, pois a perda habita todos esses âmbitos.

Elena parte de uma reflexão mais introspectiva, e isso se reafirma visual e

sonoramente, como a análise dos sons e imagens em que Petra anda nas ruas de Nova Iorque explicitam no capítulo anterior. É um processo muito alimentado por memórias, que ganham um grande espaço no filme pelos materiais de arquivo e referências feitas pela voz-over. Desse modo, a voz-pensamento soa tão monofônica justamente por partir de si objetivando uma compreensão de si mesmo.

III. Processos de enunciação da perda

– O filme-ensaio como forma de luto e melancolia

Coração de Cachorro e *Elena* são filmes que lidam com reflexões motivadas pelo falecimento de um ou vários entes queridos. Como apontado, ambos se apropriam da forma ensaística, materializam imagética e sonoramente esse caráter de pensamento em fluxo que almeja transpor à esfera pública questões antes vistas como pertencentes ao privado, como a reação à morte na contemporaneidade.

Propomo-nos neste capítulo a compreender de que forma o domínio ensaístico, mais especificamente nessas duas obras, torna possível a materialização dos processos de luto e melancolia segundo algumas concepções da psicanálise. Para isso, torna-se fundamental incluir ao diálogo com autores do filme-ensaio dois teóricos psicanalistas que buscaram compreender tais processos: Freud (1996b), um dos responsáveis pela gênese de tal discussão e Julia Kristeva (1989), teórica que mais tardiamente se propôs a refletir as relações da melancolia com o fazer artístico da escrita literária. Longe de querer esgotar a questão do luto e melancolia pela vertente da psicanálise, nossa intenção é tão somente contar com a ajuda dos autores aqui indicados para dar luz às discussões suscitadas pelos nossos objetos de pesquisa e compreender os mecanismos da escrita cinematográfica.

O interesse em cotejar uma perspectiva psicanalítica também se dá devido à estreita relação desta com a investigação da fala, não somente dos significantes verbais, mas também em observações que buscam interpretar certas tonalidades acústicas da voz. A grande valia da voz para a psicanálise se dá principalmente no âmbito do consultório, no qual o psicanalista "examina" seu paciente através de sua fala. Por essa dinâmica, as alterações vocais podem servir como indícios de algo que está além do que o paciente diz, uma relação semelhante às verificações das pistas e texturas acústicas cedidas pelas vozes que realizamos no capítulo anterior. Com isso, parece-nos interessante, do ponto de vista analítico, compreender de que modo as vozes-over se modulam em determinados contextos e quais são os efeitos produzidos.

Partimos do pressuposto que o comportamento fragmentário do filme-ensaio e a dinâmica estabelecida entre autor extratextual (diretoras) e sujeito ensaístico, tornam o domínio propício para desenvolver reflexões que se dão a partir de um eu dilacerado pela morte de alguém próximo. Acreditamos que, em *Elena*, a impossibilidade de superar a perda

com exageros sentimentais constantemente reforçados e até mesmo redundantes pela materialidade fílmica, consolida um processo potencialmente melancólico. Já em *Coração de Cachorro*, a dispersão das questões do eu com outras mais amplas, indicam um processo que trabalha com o desapego ao objeto perdido, isto é, o luto em vias de superação.

Por tais apontamentos, almejamos neste capítulo aliar a análise fílmica das obras ensaísticas à psicanálise. O intuito aqui não é diagnosticar o sujeito ensaístico em si, mas sim nos lançarmos à tentativa de compreender os elementos fílmicos, orquestrados em prol da elaboração do pensamento em fluxo, como possíveis sintomas estruturais que possam nos confirmar ou refutar essa premissa de que ambas as obras revelam signos visuais e sonoros que nos remetem aos processos de luto e melancolia.

Retomando a noção do filme-ensaio enquanto uma forma que pensa, segundo Corrigan uma possível tentativa de definição para esse domínio seria: "(1) um teste da subjetividade expressiva por meio de (2) encontros experienciais em uma arena pública, (3) cujo produto se torna a figuração do pensar ou pensamento como um discurso cinematográfico e uma resposta do espectador." (2015, p. 33). A liberdade formal do filme-ensaio e o seu desejo de se materializar como um processo reflexivo bruto em curso, o torna um domínio propício para filmes como *Elena* e *Coração de Cachorro*, que se dedicam a reflexões que se dão a partir da inscrição subjetiva de um eu afetado pela morte de alguém próximo e tomado por questões que são por vezes dolorosas e incompreensíveis.

Além disso, propostas como estas se debruçam sobre um complexo objeto por envolverem uma imagem altamente mutável da pessoa falecida, como considera Halbwachs:

> É depois da morte de alguém que a atenção dos seus se fixa com maior força sobre sua pessoa. É então, também, que sua imagem é a menos nítida, que ela se transforma constantemente, conforme as diversas partes de sua vida que evocamos. Em realidade, nunca a imagem de um falecido se imobiliza. À medida em que recua no passado, muda, porque algumas impressões se apagam e outras se sobressaem, segundo o ponto de vista de onde a encaramos, isto é, segundo as condições novas onde ela se encontra quando nos voltamos para ela. (HALBWACHS, 1990, p. 74)

Tanto em *Elena* quanto em *Coração de Cachorro*, o filme é um processo póstumo, realizado após e sob as consequências dos falecimentos de pessoas próximas. As imagens desses falecidos são evocadas a partir de referências provindas do âmbito da memória e pela (re)construção de narrativas que auxiliem nesse processo de luto. Em consequência disso, da efemeridade que é própria das lembranças, essas imagens dos falecidos são metamórficas.

Metamorfismo esse que é incorporado tanto pelas imagens visuais quanto sonoras desses filmes-ensaio.

Justamente sobre esse aspecto cambiante, Halbwachs faz menção à questão da nitidez que, por uma perspectiva cinematográfica, é um elemento de composição que desloca a atenção do espectador. No caso de um pensamento em fluxo, fragmentado e abalado pela perda de um ente querido, é essa precisão que a nitidez remete que é perdida, ela então passa a oscilar. Em filmes como estes que aqui referenciamos, há um constante jogo daquilo que está dentro e fora de foco. Eles reproduzem estético-formalmente esse aspecto turvo que envolve a imagem do falecido.

Ainda nesse sentido, os materiais de arquivo são frequentemente revisitados por essas obras e podem ser entendidos enquanto reverberações das imagens mentais das realizadoras. Pela montagem, essas imagens se tornam fluidas e móveis, apesar de pouco nítidas. Deixando rastros, essa imagem impermanente do morto não pode ser plenamente acessada pelo espectador.

A partir de tal cenário, entendemos que referenciar alguém falecido envolve a evocação de uma memória abalada, desestruturada pela perda e que se torna extremamente volátil e mutável. Há, nesse sentido, a configuração de um espaço regido por imprecisões. Por tais perspectivas, retomamos e reforçamos o que fora desenvolvido no capítulo 1, que é a percepção de que estes são filmes que não se suportam em uma estrutura fílmica convencional, considerando a sequencialidade orgânica, pois se amparam principalmente em um pensamento desestruturado, elaborado por um eu dilacerado. Tais obras lidam com incertezas, sentimentos e, principalmente, lacunas, aspectos estes que o filme-ensaio permite e assume para si.

Retomando também a estrutura de diferenciação proposta por Laura Rascaroli (2009) acerca das autoras extratextuais (diretoras) e dos sujeitos enunciadores que são criados para esses filmes, compreendemos que, a partir dessa ancoragem subjetiva totalmente moldável e ficcionalizável a fins discursivos, estipula-se uma distância favorável. Isto é, há nesse lugar de enunciação um distanciamento confortável para lidar com essas questões da melhor forma possível. Não há compromissos com uma linearidade narrativa fiel à biográfica ou mesmo que haja a necessidade de comprovações dos fatos, o que interessa é a reflexão que se dá a partir da morte.

Coração de Cachorro e *Elena* não são filmes que apenas tematizam a morte ou a vida dos que partiram, eles pensam sobre a partida e materializam não o produto desse

pensamento, mas o seu processo em si. Nota-se que, por vias estético-formais, esse pensamento se revela enquanto um processo de luto e de melancolia, que evoca fragmentos de memória, divaga entre fatos e emoções, tenta reconstituir a imagem turva do momento da partida e de quem se foi, questiona a si mesmo e aos acontecimentos externos. Tudo isso, a nosso ver, se concretiza por vias como a ancoragem subjetiva, a presença de uma voz-pensamento, imagens visuais e sonoras heautônomas, materiais de composição diversos em seus formatos e fontes, efeitos plásticos, sobreposições, desaceleração, ruídos, silêncios.

Alguns fatores então se sobressaem enquanto agentes responsáveis por concretizar tais processos filmicamente. Primeiramente, como já identificamos, esses filmes dependem de uma ancoragem subjetiva de alguém que sofra alguma perda, seja de um familiar próximo ou vários, a questão é que há a necessidade da presença de um eu que assuma a perda de um objeto amado.

A voz-pensamento nos parece ser fundamental nesse processo. Dotada de um forte aspecto de interioridade, ela assume os questionamentos, rememorações do momento da partida e relatos acerca da pessoa em vida, elaborando um discurso que transita entre a evocação de lembranças e percepções pessoais e que acabam, por vezes, desaguando reflexões mais amplas que contemplam também o âmbito público.

Além dessa composição de informações verbais, há também os traços acústicos que transparecem sentimentos e reações de um sujeito ensaístico que se lança a experiência dolorosa de expor seu luto, mas sem se deixar visualizar por completo. Essa *acusmatização* da voz-pensamento nos faz sentir como se adentrássemos a mente desse eu em luto e, por isso, essa voz-over não ganha um corpo físico em tela, só o ouvimos e temos acesso às imagens visuais que ele suscita por tal percurso. Essa voz denuncia abalos e fragilidades, mas sem abandonar ou romper com o processo e, muito devido a isso, ela flutua entre assuntos que nem sempre se conectam, revelando incertezas ocasionadas pela volatilidade da memória e se entregando a silêncios pela incapacidade de prosseguir com certos relatos.

A relação de heautonomia que essa voz-pensamento e demais elementos sonoros mantém com as imagens visuais também é de extrema importância para tais processos, pela possibilidade de elaborar múltiplas camadas de significado simultaneamente. Isto colabora para a formulação de um pensar que, durante os processamentos de um luto ou da melancolia, recorre à convocação de diversas instâncias mentais como a memória, o raciocínio, a imaginação, o sonho, entre outras várias, que podem se sobrepor e colaborar para a compreensão de um pensamento fragmentado.

Há também uma forte influência de efeitos visuais e sonoros que distorcem, sobrepõem, congelam, desaceleram ou aceleram essas imagens e contribuem para uma percepção de uma memória extremamente volátil e para o aspecto turvo que esses pensamentos ganham perante os processos de reconhecimento da perda. É relevante também nos atentarmos para a presença dos materiais de arquivo nos filmes-ensaio, principalmente no caso de *Elena*, que propiciam uma representação do ato de evocação da memória na tentativa de apreender a imagem do objeto perdido.

O filme-ensaio, justamente por ser um domínio dotado de liberdade formal, nos parece, a partir do exposto, lidar com materialidades e estéticas que possibilitam uma representação fílmica dos processos de luto e melancolia segundo acepções da psicanálise. Diferentemente de ficções ou documentários que criam retratos de personagens ou atores sociais que passam por esses processos, filmes-ensaio como *Coração de Cachorro* e *Elena* nos parecem se aproximar à própria materialização destes.

- **Deságue melancólico em *Elena***

Em *Elena*, a voz-over de Petra Costa se dirige à irmã. Ao falar *com* Elena e não *sobre* Elena, ela se ampara em uma estratégia enunciativa na qual dispensa a usual necessidade de referir-se à pessoa falecida conjugando verbos no pretérito, por exemplo, “ela foi” ou “ela era”. Esse primeiro indício logo nos evidencia uma negação da perda, uma dificuldade em verbalizá-la. O efeito dessa construção é uma confusão do espectador, que até a primeira metade do filme pode vir a acreditar que a irmã tenha simplesmente fugido ou desaparecido.

A enunciação da morte de Elena só se dá no meio do filme e ela se ramifica de diversas formas imagéticas e sonoras, em uma montagem entre blocos ou fontes materiais (WEINRICHTER, 2007): temos informações pela voz-over de Petra; entrevista de um amigo que tentou socorrê-la no momento da crise; leitura da carta de suicídio por Petra; filmagens do apartamento onde moravam e reconstituição dos acontecimentos pela mãe.

Dentre essas formas, retomaremos a leitura da carta de suicídio, feita pela voz-over de Petra. Mesmo com o arranjo da montagem indicando o processo de leitura, tanto pela presença de planos com trechos da carta datilografada em máquina de escrever, quanto pelos planos dos olhos de Petra em detalhe e de perfil, é latente a pregnância da memória de Elena na irmã. Mais uma vez as figuras das duas se tornam indiscerníveis e o desejo de morte ecoa de ambas, amplificado pelo silêncio que circunscreve a voz. “Eu quero morrer”, lê Petra

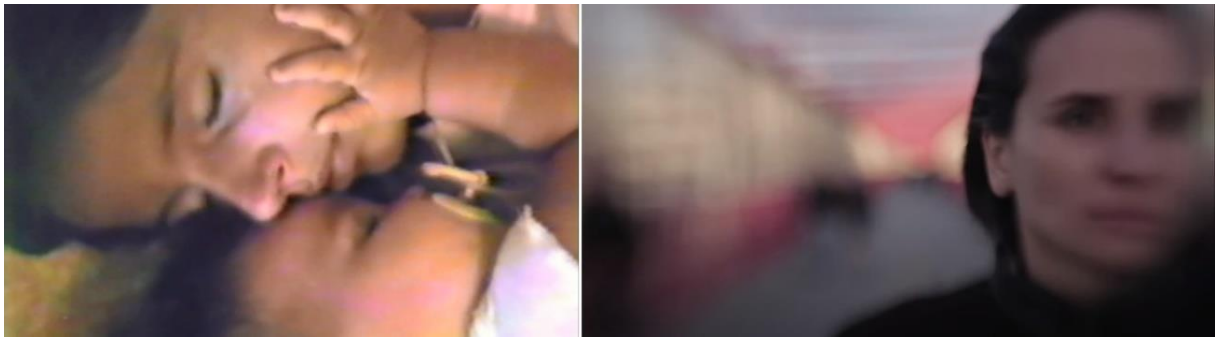
enquanto vemos esse mesmo trecho focado em tela até chegarmos ao pedaço da carta sujo de sangue.

Nessa sequência, assim como em diversas outras presentes no filme, a vontade de uma reverbera pela voz da outra. É como um alto e claro eco do sonho que abre o filme em que Petra morre no lugar de Elena, ou mesmo da frase proferida por sua voz-over aos 04min52s: “hoje eu ando pela cidade ouvindo a sua voz, e me vejo tanto nas suas palavras que começo a me perder em você”. Como logo no primeiro capítulo identificamos, não somente pelo discurso, mas por toda a materialidade fílmica há o aspecto de indiscernibilidade da imagem de Elena em Petra. A obra parece trazer muito de Elena (relatos, filmagens de arquivo, áudio-cartas) para dizer sobre Petra, sobre o processo sofrido pelo seu sujeito ensaístico que se lança ao processo de assimilação da morte da irmã.

Uma característica recorrente no filme, que é o extenso uso dos materiais de arquivos familiares, aqui nos parece emblemático. Considerando que a morte de Elena só é de fato enunciada na metade do filme, essa forte presença dela que se constrói por essa materialidade resgatada dos arquivos, parece-nos reforçar uma negação em assumir a realidade onde o objeto amado não existe mais, projetando um refúgio cujo alicerce se baseia na evocação de memórias com a presença desse objeto na tentativa de ignorar sua falta.

Esses arquivos por si só, pelos grãos e ruídos neles impregnados, carregam marcas do tempo e constituem uma atmosfera nostálgica [Figura 6]. Mas há ainda efeitos visuais como a desaceleração, que “borram” ainda mais essas imagens, esvaecendo-as de certa vivacidade, imagens em tons lavados e que se assumem pouco definidas e fugidias, uma proposta estética que se aproxima bastante da concepção de Halbwachs acerca da imagem do falecido.

Algumas imagens de Petra no começo do filme também são constantemente desfocadas ou tremidas [Figura 7], o que essa e as demais constatações anteriores nos apontam é que todas as instâncias narrativas e estéticas reforçam um abalo do sujeito ensaístico, que se borra, se confunde e se perde em seu objeto perdido. A obra em sua completude assume que sua premissa nunca fora baseada em “o que ela foi?”, mas sim desde o seu início questiona “o que existe dela em mim?”. Toda essa construção que culmina em projeções e identificações com o outro já falecido, extrapola as barreiras de um luto natural e torna-se latente uma reivindicação fílmica ao processo da melancolia.



[Figura 6] Filmagem de arquivo granulada e pouco nítida em que Elena finge dormir junto com Petra ainda bebê e [Figura 7] Filmagem feita em primeira mão para o filme com rosto de Petra fora de foco.

Isto é, transbordando as noções do luto, há nesta obra uma clara perturbação da autoestima desse sujeito ensaístico, que frequentemente se confunde e afirma "se perder" com a memória da irmã. Julia Kristeva toma como referência teóricos psicanalíticos clássicos para esquematizar didaticamente como se dá o processo melancólico:

> 'Eu o amo (parece dizer o depressivo a propósito de um ser ou de um objeto perdido), mas o odeio ainda mais; porque o amo, para não perde-lo, eu o instalo em mim; mas porque o odeio, esse outro em mim é um mau eu, sou mau, sou nulo, me mato.' A queixa contra si seria portanto uma queixa contra um outro e a autocondenação à morte, um disfarce trágico do massacre de um outro. Concebemos que tal lógica supõe um superego severo e toda uma dialética complexa da idealização e da desvalorização de si e do outro, repousando o conjunto desses movimentos no mecanismo da *identificação*. Pois é identificando-me com o outro amado-odiado, por incorporação-introjeção-projeção, que instalo em mim sua parte sublime, que se torna meu juiz tirânico e necessário, assim como sua parte abjeta, que me rebaixa e que desejo liquidar. (KRISTEVA, 1989, p. 17, grifo da autora)

Por tal perspectiva da psicanálise clássica, compreende-se que o melancólico extrapola os limites naturais do luto quando a rejeição da perda vai além da evocação de memórias e gera também uma introjeção do objeto perdido pelo eu. Isto é, o *eu* acaba identificando em si aspectos do outro o que, muitas vezes, acarreta em uma autodegradação na tentativa de eliminar vestígios do objeto perdido.

O foco no objeto perdido é tão grande ao ponto de se confundir e se misturar com o *eu*. Estas são características próprias de um estado melancólico e ele se afirma constantemente por todos esses aspectos estruturais incorporados pelo filme, que nos soam como uma espécie de sintoma que emana por toda a forma fílmica.

Segundo a perspectiva de Mariana Baltar acerca de *Elena*, o que aqui identificamos como aspectos melancólicos que se manifestam em todas as materialidades e pela narrativa, ela compreende enquanto pertencendo à chave do excesso:

> O excesso se apresenta como as específicas articulações da narrativa numa reiteração constante, como se cada elemento da encenação – desde a música, a atuação, os textos, a visualidade, as *performances* – estivessem direcionados para uma mesma função; ou seja, como se todas as instâncias dissessem o mesmo, a serviço de uma obviedade estratégica que toma corpo de maneira exuberante e espetacular, e assim mobiliza as projeções e engajamentos empáticos e passionais. (BALTAR, 2013, p. 73, grifo da autora)

No decorrer dessa pesquisa, *Elena* revela a recorrência de traços estético-formais embebidos pela melancolia. Até mesmo em cenas que suscitam lembranças felizes da família há um pesar incorporado por todos os arranjos estruturais que aqui identificamos.

Na esteira de Mariana Baltar, relembremos algumas das principais escolhas estéticas feitas por Petra Costa: a diretora opta por uma trilha musical majoritariamente composta por instrumentos de corda, como o violino e o piano, com tendência a privilegiar melodias mais lúgubres; a atuação é composta por momentos de perambulação ou movimentos performáticos que vez ou outra se repetem, como rodopios, e emanam principalmente os desarranjos desse corpo melancólico que se espelha e se debate na imagem de uma pessoa morta; o texto, como apontamos nesse e em outros capítulos, reverbera solipsismo e uma extrema interioridade incorporada pela voz-pensamento, que acaba formatando um discurso autocentrado; há ainda uma visualidade cujo principal aspecto é a falta de nitidez, seja pelo suporte em que está inscrita (película ou fita cassete) ou mesmo pelo jogo de foco e desfoque da profundidade de campo.

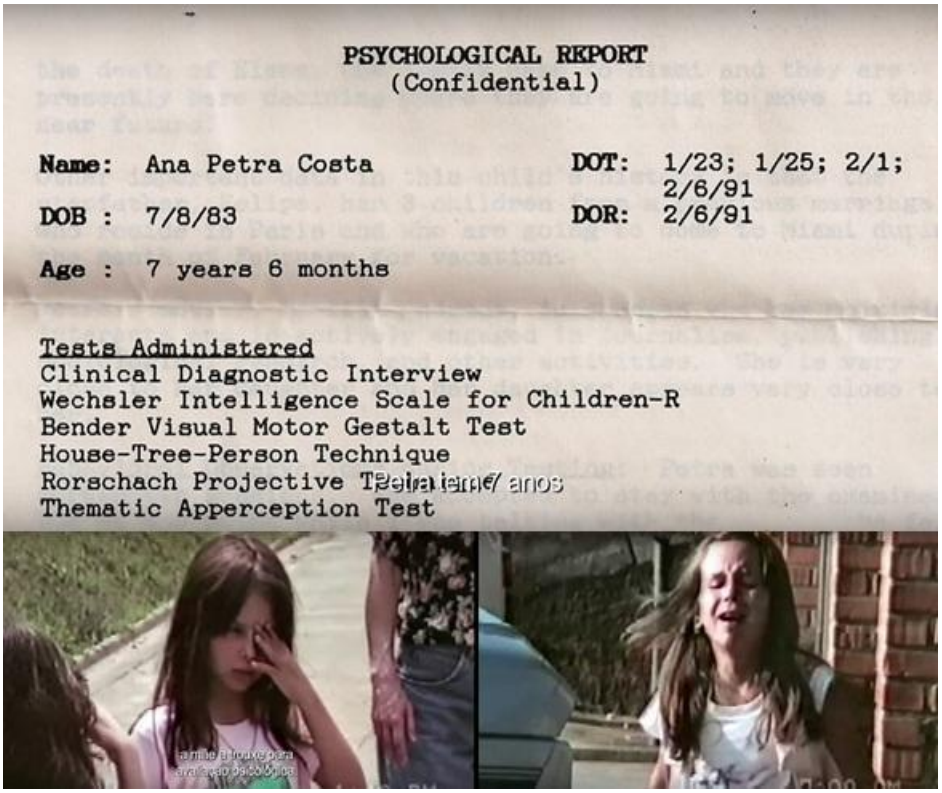
Por meio dessa rememoração acessamos o que Baltar propõe enquanto estética do excesso em *Elena*. Para nós, compreender esse excesso só parece fazer sentido se o relacionarmos à melancolia. Porque ela excede os sentimentos do luto, prolongando e intensificando a dor envolta nesse processo, o que deixa de ser natural e passa a exaurir e consumir o melancólico. À vista disso, entendemos então que o excesso enquanto proposta estética é uma consequência da melancolia vivenciada pelo sujeito enunciador.

Reiteramos o quão a obra parece não somente querer falar sobre essa melancolia, mas há ainda um notável esforço em tornar compartilhável a experiência de um melancólico. De maneira tal que todo esse sofrimento excessivo pulsa sintomaticamente em todas as camadas fílmicas, o que acaba por afetar e até mesmo gerar incômodo no espectador. Toda essa articulação também se alinha à proposta de Baltar, sobre o efeito do excesso vislumbrar engajamento emocional do espectador.

Além de todas essas estratégias de envolvimento do espectador com essa atmosfera fílmica que exala a melancolia, o caráter patológico desse processo de reação à perda vem à tona de forma explícita quando, após revelação do suicídio de Elena, Petra lê em inglês um laudo psicológico feito quando era criança:

> Petra tem 7 anos e 6 meses, a mãe a trouxe para avaliação psicológica. A mãe disse que Petra começou a falar que quer morrer e está tendo pesadelos. Há evidências de depressão e sentimentos de culpa. Petra evitou falar sobre sua irmã. Petra está usando defesas que sugerem tendências obsessivas compulsivas para lidar com situações difíceis. É provável que continue usando essas defesas por um tempo, que a permite negar os motivos de sua verdadeira depressão.

Visualmente temos o cabeçalho do laudo fixo em tela durante alguns instantes e, em seguida, filmagens de Petra criança chorando em diferentes momentos [Figura 8]. Essas imagens, em seus contextos originais, talvez não sejam necessariamente reflexos da morte da irmã, podendo ter sido feitas anteriormente a esses acontecimentos. São reações infantis comuns, como birra ou cansaço. Mas, aqui, aos modos como opera a montagem, essas imagens são ressignificadas e funcionam como sintomas dessa depressão diagnosticada e exposta por um laudo.



[Figura 8]: Sequência de diagnóstico de Petra aos 7 anos seguidos de imagens de arquivo de quando ela era criança

A presença desse diagnóstico em tela e seu reforço por materiais de arquivos que o ilustram, em um primeiro momento nos parece dispensável. Pelo modo como todo o restante das materialidades fílmicas por si só exalavam tal efeito de melancolia, expondo de forma uníssona o estado depressivo de Petra após a morte de Elena, mesmo quando ela ainda não tinha sido enunciada.

No entanto, apesar da aparente obviedade, a amostragem de laudos médicos se dá em dois importantes momentos da narrativa: para assumir a enunciação da morte de Elena, quando o relato de familiares se demonstra incapaz e para revelar a depressão de Petra logo após o falecimento da irmã.

Uma primeira questão que envolve a presença desses documentos na montagem diz respeito ao caráter confidencial que eles possuem. Palavra que vem entre parênteses no cabeçalho do laudo psicológico de Petra. Essa exposição de documentos que denotam extrema privacidade, nos parece vir à tona por funcionar como um reforço do pacto da intimidade, ao ganhar um tom ainda mais elevado de confidência do que se a voz-over fosse a encarregada por compartilhar tais informações. A voz não consegue falar sobre isso, mas o discurso fílmico "não esconde", assume por meio da materialidade e expõe ao espectador tal privacidade. Parece-nos também que há, mais uma vez, uma manifestação do excesso impregnado na melancolia, que mobiliza uma "necessidade" de comprovar a exorbitância de tal sofrimento, de legitimá-lo.

O atestado de óbito de Elena anuncia sua morte e o laudo psicológico de Petra é um grande divisor de águas, pois a sequência seguinte se refere ao reconhecimento da morte de Elena por Petra. A partir disso o filme se desloca para uma perspectiva distinta da que vinha sendo elaborada até então. O que antes pulsava como um sintoma em toda a estrutura fílmica, agora se revela integralmente. A dor e os sentimentos de Petra não são mais apenas uma reação às lembranças de Elena, mas assumem o primeiro plano e não mais se camuflam pela negação da perda.

O rosto de Petra também vem a primeiro plano, um rosto que até então era borrado, desfocado e escondido por detrás da câmera, agora se dá a ver em diversos planos[20] em que é filmada ou em que ela própria vira a câmera para si. Segundo Baltar (2013), essa recorrência aos *close-ups*, que antes mapeavam o rosto de Elena e agora vão de encontro direto ao de

[20] A partir de 01h04m07s

Petra, é um dos principais dispositivos na formação do pacto da intimidade, justamente por sua forte carga melodramática que reforça um almejado efeito emotivo e afetivo.

A leitura de Baltar acerca dessa "carga melodramática" em *Elena* está bastante atrelada ao espaço de recepção, considerando que certas formas de excessos e afetos almejam ou tem por consequência um engajamento espectatorial. Todavia, além de pensarmos a relação do filme com o espectador, levando em conta as possibilidades de uma experiência melancólica compartilhada, como propomos mais acima; é relevante observarmos como a melancolia impõe algumas condições que regem toda a forma fílmica.

Por esse sentido, a obra nos remete à discussão acerca do teor melancólico presente no "drama barroco", analisado por Walter Benjamin (2013). Segundo a interpretação do texto benjaminiano por Felipe Castelo Branco, "se a meditação, a lamentação e a ruminação das ideias é própria do melancólico que perdeu seu objeto amado; o drama barroco, o *trauerspiel*, é a encenação do seu luto por essa perda." (BRANCO, 2011, p. 42)[21]. Guardadas as devidas proporções e diferenças entre a melancolia do drama barroco benjaminiano, que não pertence a um único indivíduo e sim a toda uma época, e a melancolia de *Elena*, que possui um caráter mais pessoal; a sensação de não-pertencimento identificada na origem do drama barroco também parece afetar a obra aqui analisada.

> Se o poeta barroco se encontra desamparado num mundo onde ele não se reconhece no passado histórico, e o futuro se mostra prenhe de imprevisibilidade; ao se debruçar sobre seu objeto, o homem barroco evidencia seu caráter obsoleto e fugidio, inscrevendo a morte nas coisas. (BRANCO, 2011, p. 42-43)

No drama barroco, a perda definitiva dos laços com o objeto amado/desejado (que, no caso, é a possibilidade de transcendência) é o que traz a necessidade de uma dramatização melancólica no presente, "tanto o melancólico freudiano como o melancólico barroco de Benjamin, na busca de eternizar o objeto, precisa decretar a morte desse objeto ao mundo." (BRANCO, 2011, p. 48). Em *Elena*, Petra disseca uma importante perda que sofreu em um passado distante, quando ela ainda era criança e tinha pouca consciência para assimilar tudo

[21] Aqui, a perspectiva de Felipe Castelo Branco em seu artigo *Sobre a melancolia e o barroco em Walter Benjamin: investigações freudianas* (2011) nos interessa por se propor a refletir "como a chave de leitura da melancolia inaugurada pela psicanálise (em 1917) é utilizada largamente (consciente ou inconscientemente) pela reflexão benjaminiana (1925)." (p. 46) Indo na contramão de autores como Maria Rita Kehl que consideram que "Walter Benjamin [...] teria sido o último dos pensadores modernos a tomar a palavra melancolia no sentido pré-freudiano," (KEHL, 2009, p. 76).

por completo. O luto não se fez naquele momento e o presente é afetado por essa imensa e estranha falta.

A obra deixa claro que é preciso reviver Elena para então decretar sua morte ao mundo e, principalmente, para Petra nesse outro momento de consciência. Assim, torna-se necessário inscrever a morte e encenar a melancolia, com todos os excessivos ires e vires que acessam e ruminam lembranças, efeitos que são incontornáveis diante desse doloroso confronto a uma perda mal elaborada. Todo esse processo tortuoso de luto não apenas justifica, como reivindica, a carga dramática incorporada pela forma fílmica.

Sob problematizações do que fazer em seu futuro, Petra é mais uma vez afetada pela distinção do que é seu próprio desejo e o que é sombra da sua irmã morta. A grande diferença é que desses momentos em diante ela própria passa a performar sua dor, em gestos e movimentos corporais que colidem com seus relatos angustiados. “Tem um ser dentro de mim que me odeia.”, “Me olhava nessa banheira e queria apagar tudo e dormir *pra* sempre”, essas são algumas de várias falas sequenciadas de Petra, que se atravessam pelo desenho sonoro. O entendimento por completo de algumas é difícil, mas o que fica evidente é que estes são desabafos depressivos, descontentamentos sobre si.

Essa aparição física e manifestações emocionais parecem servir como um prólogo para uma versão performática do sofrimento melancólico, acerca das identificações com o objeto perdido e que encaminham para a autodestruição de um eu perturbado pela perda.

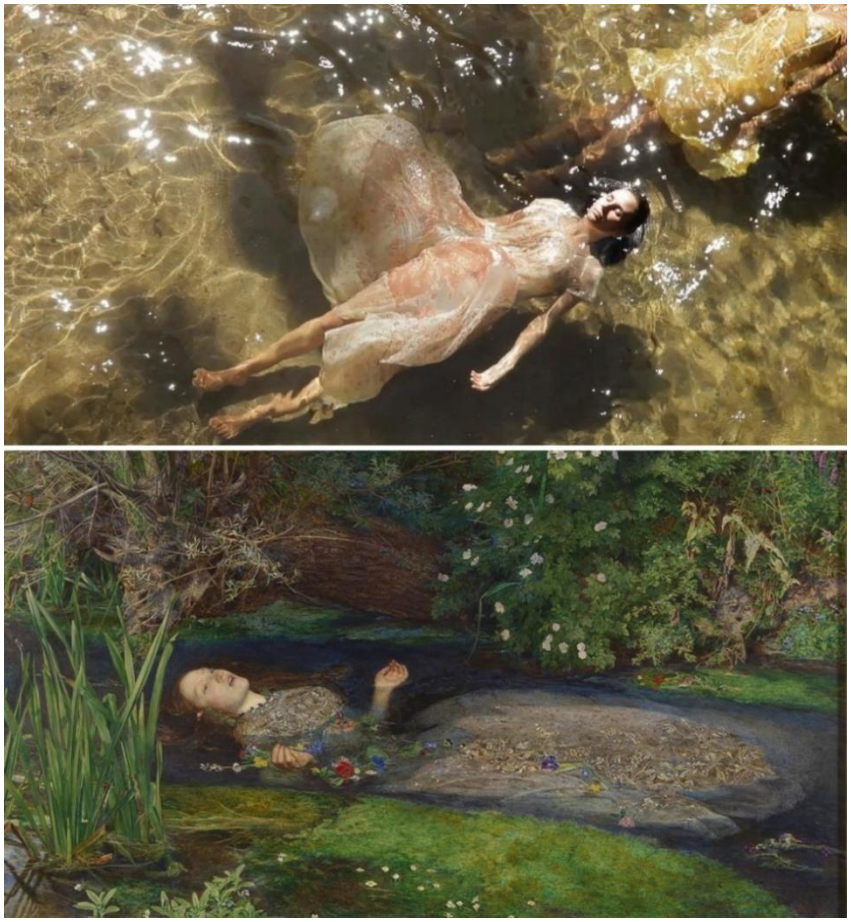
Logo na cena seguinte [Figura 9] o rosto de Petra aparece fragmentado, por seu reflexo em um espelho quebrado e localizado debaixo da água. Essas são imagens virtuais, que nos distanciam de sua imagem concreta por se apresentar através de intermediários que a refletem. E, além desse distanciamento propiciado pela virtualidade do espelho e da água, essa imagem tem sua integridade corrompida, são diversas camadas que voltam a remeter a uma explícita desestruturação do eu. O luto não se realizou e a melancolia ainda se manifesta.

[Figura 9]: Reflexo de Petra em um espelho quebrado imerso em água.

As performances da dor e da vontade de morrer têm como principal cenário a água, o que nos leva a traçar uma relação metafórica com a melancolia. As angústias provenientes desse estado parecem mobilizar e arrebatar o indivíduo como uma correnteza, podendo em algum momento desembocar em um fluxo mais tranquilo e conduzir a um outro lugar; ou chegar ao extremo de um afogamento, colocando fim à vida. Ao mesmo tempo, essa submersão poética também reforça a interioridade e a necessidade do *eu* de encontrar leveza para emergir, mesmo quando em águas revoltas.

Petra mergulha nesse processo de pensar a perda da irmã e é tomada por um sofrimento que sufoca e desorienta, tendendo a desejar a própria morte nas tentativas de abafar a morte do outro. Toda a dor desse confronto transborda nas materialidades fílmicas, e é justamente pelos excessos dramáticos que a morte se inscreve e a melancolia impregna todas as instâncias cinematográficas.

As personagens submersas ou se afogando em água, os tons mais desbotados das imagens visuais e que por vezes também são desaceleradas, as vozes fatigadas e pneumáticas entrecortadas pela vontade de chorar, as músicas instrumentais melódicas e gestos corporais como os olhos fechados e mão sobre o peito indicando dor e aproximando de uma postura cadavérica. O filme é composto por uma série de imagens melancólicas e, entre elas, há trechos de Petra e outras mulheres flutuando com vestidos floridos em águas correntes [Figura 10]. Esses momentos nos fazem alusão à figura de Ofélia, personagem da obra *Hamlet*, de Shakespeare, cuja morte por afogamento carrega suspeitas de suicídio e foi extensivamente representada nas artes visuais por pinturas [Figura 11] e referências cinematográficas.



[Figura 10] Petra flutuando em águas correntes com vestido leve e florido e [Figura 11] pintura de *Ofélia* na água segurando um arranjo de flores, momentos antes de sua morte, feita por John Everett Millais (1851-1852, óleo sobre tela, 76,2 cm x 111,8 cm).

A serenidade dessas imagens logo revela sua morbidez. A passividade desses corpos flutuantes, que não se debatem contra a água e posam em completa rendição, faz com que pareçam entregues à própria morte. Os tons esmorecidos colaboram para essa sensação de vida que se esvai. Se em Ofélia o fim está decretado, *Elena* usa de tais referências visuais para compor o que chamamos de imagens melancólicas acima, que são esses momentos de pura expressão dramática correspondentes ao sofrimento devastador diante da morte do outro.

Mesmo após Petra superar a idade que Elena tinha quando morreu, os incômodos dessa perda ainda se manifestavam. Aos poucos os trechos de cartas depressivas escritas à mão e os corpos lamuriosos dão lugar a um emergir de Petra. Um grito que vai da dor ao respiro.

> Eu continuei achando que você, Elena, *tava* dentro de mim. Quer era um estar em mim. Deixei de sentir isso ao tentar te buscar. Você foi tomando forma, tomando corpo, renascendo um pouco para mim. Mas para morrer de novo. E eu com muito mais consciência para sentir sua morte dessa

> vez. Imenso prazer, que vem acompanhado da dor. Me afogo em você, em Ofélias. E aos poucos as dores viram água. Viram memória.[22]

Levando em consideração esse trecho e todo o turvo percurso feito pelo filme, é possível concebê-lo como um dispositivo que performa a melancolia. “Fixado ao passado, regressando ao paraíso ou ao inferno de uma experiência não ultrapassável, o melancólico é uma memória estranha: tudo findou ele parece dizer, mas eu permaneço fiel a esta coisa finda, estou colado a ela, não há revolução possível, não há futuro.” (KRISTEVA, 1989, p. 61). Refletindo acerca dessa impossibilidade de superação da perda que envolve a melancolia, *Elena* é uma obra que, tanto por suas sonoridades quanto pelas visualidades, nos parece constituir um simulacro melancólico. Isto é, o filme como lugar de projeção e elaboração simbólica de uma dor incompreensível e insuperável que se sofre pela perda do objeto amado. É justamente por isso que todas as instâncias fílmicas são todas mobilizadas a fim de expressar a intensidade desse drama.

Como constatado, a voz de Petra é extremamente pneumática, inflada de modo a ganhar um forte aspecto de sussurro. No caso dessa obra, além de diluir os tons autoritários e deixar essa voz mais íntima devido à sua forma de indicar proximidade, o constante uso da voz pneumática adere ao filme uma densa carga emocional, de um narrador abalado por uma intensa tristeza.

Entendendo o sussurro enquanto uma emissão vocal de baixa intensidade, em *Elena* seu frequente uso por Petra nos soa como uma vontade de desistência das próprias palavras. Aparentando, dessa maneira, certo desânimo de tomar posicionamento e se manifestar, provavelmente ocasionado por uma falta de crença ou de vontade do que se diz. A voz pneumatizada não faz questão de reivindicar para si o poder da oratória enquanto organizadora do discurso, ao contrário, ela impregna a si mesma e ao espectador com o cansaço dessa sonoridade melancólica de baixa frequência vocal. Assim, ela assume e transmite através da voz esse incômodo que o assunto abordado pelo filme gera, pela forma do cansaço.

Em algumas pessoas o processo de luto pode vir a se tornar melancolia, a qual, pela perspectiva de Freud, possui uma disposição patológica e desencadeia sintomas como “desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de autoestima.” (1996b, p. 250). Como essa pesquisa não intenciona promover

[22] Em 1h09min39s.

um diagnóstico psicanalítico para os sujeitos ensaísticos, mas sim visa apurar as possibilidades de que materialidade fílmica como um todo possa projetar a concretização desses dois processos, enfocaremos principalmente no aspecto que tende a manifestar esses sintomas: a voz.

Julia Kristeva ressalta a importância das análises da voz e da fala de pacientes melancólicos por identificar nelas, a partir de experiências clínicas, certas tendências mais recorrentes. Segundo a psicanalista, a palavra do melancólico tende a ser repetitiva e monótona:

> Um ritmo repetitivo, uma melodia monótona vêm dominar as sequências lógicas quebradas e transformá-las em litanias recorrentes, enervantes. Enfim, quando, por sua vez, essa musicalidade frugal se esgota ou simplesmente não consegue se instalar por força do silêncio, o melancólico, com o proferimento, parece suspender qualquer ideação, soçobrando no branco da assimbolia ou no excesso de um caos ideatório não-ordenável." (KRISTEVA, 1989, p. 39)

Aqui compreendemos que, por mais arriscado que seja o uso excessivo da voz pneumática, como prevê Sierek ao indicar seu uso regrado, no caso de *Elena* a voz-over de Petra manter essa monotonia quase sussurrada assumindo o ônus de sua exaustão, tem grande coerência se pensarmos nessa elaboração de um sujeito em melancolia. Até mesmo os demais elementos sonoros ajudam a compor esse arranjo que não dosa no sentimentalismo. As pausas silenciosas, os respiros marcados, a música instrumental melódica, há toda uma construção sonora que deixa clara a dificuldade de processamento da perda.

Petra lança poeticamente seu sujeito ensaístico em densas águas de sofrimento e performa Ofélia para realizar o luto de Elena, como posto por Kristeva "em lugar da morte, e para não morrer da morte do outro, eu produzo – ou pelo menos penso fazê-lo – um artifício, um ideal, um 'além' que minha psique produz para se colocar fora dela: *êx-tase*. Belo por poder substituir todos os valores psíquicos perecíveis." (1989, p. 96, grifo da autora). *Elena* é uma obra genuinamente melancólica, pois consolida uma incapacidade perante a morte, tendo o seu entendimento como insuperável dado e reforçado ao longo de todo filme. O resultado é um filme-ensaio cuja reflexão e o ato de pensar se mostram comprometidos pela perda. Suas visualidades e sonoridades são heautonomas, porém juntas compõem uma sinfonia lacrimosa, cujos fragmentos são mobilizados e conduzidos pelo doloroso processo da melancolia e, por fim, realizam o seu deságue de forma artística.

- **Luto afetivo em *Coração de Cachorro***

Coração de Cachorro reflete variadas perdas sofridas por Laurie Anderson ao longo de sua vida. As mortes da mãe, da amada cadela Lolabelle e de um amigo performer são rememoradas junto a perdas que marcaram toda uma sociedade. “Estou de pé no quarto onde ela estava morrendo”, diz Laurie Anderson logo no início da segunda sequência do filme e, em seguida, descreve o estado da mãe em seu leito de morte. Os delírios da mãe são assumidos vocalmente por Laurie, que ao longo do filme faz uso dessa característica de uma voz heteroglóssica.

Como constatado por seu caráter heteroglóssico e polifônico, Laurie não assume apenas os próprios relatos, como também encena vocalmente as falas de outras pessoas, e até mesmo de animais, flexibilizando seu timbre de diversas formas, para sair dos tons suaves e afetuosos pertencentes ao seu sujeito reflexivo ensaístico. Dessa maneira, ela consegue manter uma identificável voz-pensamento que guia suas reflexões sobre perdas, mas também torna possível a interpretação de outras vozes importantes que, no entanto, não seriam possíveis de estar ali. Formula-se, por tais condições, um processo heterogêneo composto pelas rememorações e constatações de Laurie, com a participação de outros personagens que ela evoca em seu discurso, envolvendo nesse processo a imaginação do público.

Essa formulação discursiva ganha um caráter mais lúdico devido as performances vocais assumidas por Laurie, que nos soa como uma contadora de histórias. Dessa forma, dilui-se um pouco a tensão e se afasta do perfil de um relato que se pretende focado nas rememorações sobre as perdas e seus eventuais efeitos no sujeito ensaístico. Ela conta histórias de perdas, pessoais e de toda uma sociedade e, por fim, todo esse mosaico polifônico soa mais compreensivo do que ressentido.

Por vezes as imagens carregadas de efeitos, como gotas que escorrem a tela, ou filmagens desfocadas de estradas tomadas por neve, também a faixa sonora com músicas instrumentais melódicas de violino e piano, paisagem sonora chuvosa, aparentam um aspecto melancólico. Contudo, com a inscrição de uma voz-over bastante afetuosa em seus tons, Laurie Anderson relata e reflete ao mesmo tempo as mortes das pessoas próximas de modo que não suscita sofrimento, mas sim uma necessidade de compreensão da partida e os processos que a envolvem antes, durante e depois.

Considera-se as perspectivas tanto de quem vai, quanto de quem fica. Muito disso nos parece provir da concepção filosófica budista acerca da morte. Isto é, o filme tenta dar conta

tanto da trajetória trilhada pelo espírito no pós-morte rumo ao bardo, quanto da perspectiva dos entes queridos que lidam com os sentimentos dessa partida. Como pudemos constatar, toda essa crença influencia diretamente nas materialidades fílmicas e seus arranjos.

O fato das imagens visuais se alinharem a um propósito que aqui consideramos "cinema do terceiro olho", com grande parte delas sendo corrompidas por um excesso de plasticidade, lhes garante uma percepção fluida que transita entre o onírico, o devaneio, a lembrança, imaginação e o próprio psíquico.

Toda essa construção abstrata se distancia do trato dramático dado às imagens visuais de *Elena*, por exemplo, que valorizam os filmes domésticos, com todos os aspectos nostálgicos que são inerentes aos seus formatos. Assim como o uso de *close-ups* e tons lavados nas filmagens gravadas em primeira mão. Apesar de alguns elementos pictóricos como gotas escorrendo pela tela e efeitos em preto e branco remeterem ao que comumente é associado à tristeza, o tratamento como um todo que essas imagens ganham extrapola essas sensações com relação às visualidades já pré-estabelecidas.

Compreendemos por tais constatações que, enquanto *Elena* funciona na chave do exagero, visando mobilizar sentimentalmente o espectador por vias dramáticas e ao replicar um efeito melancólico em todas as camadas discursivas. Além de lidar com um repertório mais reconhecível até mesmo em seus momentos mais performáticos, como pudemos constatar pela referência a Ofélia. Em *Coração de Cachorro*, a morte é tratada por uma nova perspectiva, que vai muito além dos sentimentos humanos e, por isso, não se restringe a uma enunciação dramática da morte envolta por tristeza e pesar extremos. Instaura-se, por todos os *insights* visuais e sonoros, um estado que reverbera serenidade, conduzindo o espectador por esse processo que é de contemplação meditativa.

Durante a sequência sobre a morte de Lolabelle, cadela de Laurie Anderson, também há vários blocos de construção, como a encenação do veterinário que gesticula e a ambientação da ala de internação dos animais. Em voz-over, ela relata e interpreta todo o processo que envolve desde o discurso comum entre veterinários sobre antecipar a morte do animal para evitar sua dor; e a orientação que recebeu de seu professor budista sobre este ser um processo natural da vida e que ela não deveria interrompê-lo. Ela então leva Lolabelle para casa e acolhe sua dor em seus últimos momentos de vida. Filmicamente isso se dá por fotos da cadela já bastante abatida em seu leito de morte. Imagens que beiram o desagradável pelo explícito abatimento físico animal, mas que carregam em si a necessidade do

reconhecimento de todo o horror que envolve a morte como sendo um processo natural, que se faz preciso enfrentar e reconhecer.

Tal concepção, que se impregna tanto imageticamente quanto sonoramente, culmina justamente na materialização do luto, como elaborado pelos psicanalistas que aqui dialogamos. “Leva-se muito tempo para descobrir por que a morte é tantas vezes sobre arrependimentos ou culpa. ‘Por que não liguei para ela? Por que não disse isso? É mais sobre você do que sobre a pessoa que morreu.” Diz Laurie logo após a enunciação da morte da sua cadela, enquanto temos a imagem de árvores sem folhas em preto e branco. “Mas finalmente eu vi que a conexão entre amor e morte e que o propósito da morte é a liberação do amor” e durante essa fala a imagem ganha um tom quente acobreado.

Há nesse trecho a representação visual de um “amadurecimento”, enquanto a voz-over elabora um discurso que enfatiza conscientização desse processo, da necessidade de se retirar o foco e o desejo do ser falecido (ou objeto perdido) e transferi-lo para outro lugar, o que propicia então a superação do luto.

Sob perspectivas da psicanálise, a morte de alguém próximo pode resultar em dois processos: o luto e a melancolia. Segundo Freud (1996b) o luto é uma reação natural à perda de um objeto amado, que tanto pode ser ocasionada pela morte ou por alguma outra causa de separação. O trabalho que o luto realiza, segundo o psicanalista, começa assim que a perda é revelada e surge a necessidade de se cortar ligações com o objeto perdido, o que culmina em uma oposição.

A intensidade dessa oposição pode ser tamanha ao ponto de ocasionar um desvio da realidade, que objetiva um prolongamento da existência do objeto perdido. “Cada uma das lembranças e expectativas isoladas através das quais a libido está vinculada ao objeto é evocada e hipercatexizada, e o desligamento da libido se realiza em relação a cada uma delas.” (FREUD, 1996b, p. 251). Isto é, a aceitação à perda e o domínio da realidade se fazem aos poucos, de modo fragmentário e doloroso, sobressaindo aos refúgios evocados pela memória. Mas, apesar de desprazeroso, este processo promove o reconhecimento da perda como algo natural e, desse modo, o trabalho de luto se conclui.

Muito nesse sentido de deslocamento do foco do objeto perdido como via de superação da perda, que o filme constantemente descentraliza a narrativa do sujeito ensaístico. As perdas pessoais são um ponto de partida, mas não o foco. Desenvolve-se uma percepção da perda como algo coletivo, reforçando o quanto o pessoal também é político.

Considerando apenas as perdas pessoais citadas ao longo do filme, teríamos três casos explícitos e um implícito. Os relatos sobre a morte da mãe de Laurie Anderson vêm logo no começo e ao fim do filme. Aos 4m50s ela interpreta as últimas palavras proferidas por sua mãe no leito de morte, todas bastante difusas. Tanto as imagens visuais quanto as sonoras correspondem a esse delírio que antecipa a morte.

Não há nenhuma nitidez nas imagens visuais, devido a um completo desfoque e pelas sobreposições plásticas. Essas visualidades assumem um fluxo aparentemente desconexo que condiz com *flashes* de memória. Cavalos, lugares, trens, crianças sorrindo e brincando no gelo [Figura 12]. Os rostos não ganham foco e essas lembranças visuais não são detalhadas pelo relato verbal. Telas pretas com um foco luminoso e amarelado ao centro, que mais tarde serão entendidas enquanto "fosfenos", entremeiam esses fragmentos de memória e adiciona um caráter lacunar. Todo esse processo visual e sonoro assumem a perspectiva de quem está morrendo.

Ao final dessa sequência o tom azul de cenas ralentadas, desfocadas e granuladas de crianças patinando no gelo se fundem com o azul vívido do céu [Figura 13] e a voz-over questiona "É uma peregrinação? Para o quê? Qual o caminho que a gente toma? (pausa) Muito obrigada… (pausa) Por ter me recebido", nesse momento há uma indiscernibilidade entre a autoria dessas falas proferidas por Laurie, pois não é possível definir se essas perguntas são dela própria ou também fazem parte das frases delirantes da sua mãe.

[Figura 12] e [Figura 13] Sequência de imagens borradas e com sobreposições plásticas, que funcionam como *flashes* de memórias de uma pessoa em seu leito de morte.

Nesse primeiro momento ela se atenta à imagem da sua falecida mãe, já ao final do filme em 1h3m55s, depois de todas as elaborações acerca da morte e outras filosofias, ela não mais interpreta sua mãe, mas relata sua própria experiência naquele momento. Desse modo, a perspectiva acerca das últimas palavras muda de quem está prestes a falecer, para quem vai perder um familiar. Ao recobrar um momento de amor materno incondicional requerido por uma meditação budista, as mesmas cenas do início das crianças patinando no gelo retornam e agora se conectam ao texto da voz-over, que rememora o dia em que ela salva um irmão que cai no gelo e se sente amada por sua mãe. O questionamento acerca da peregrinação se repete e fecha o filme.

Por perspectivas distintas, tais sequências iniciais e finais colocam em relevo a palavra peregrinação. Tal termo está atrelado a um sentido de jornada, um processo geralmente penoso, que leva à cura. Entende-se, desse modo, que é por tal prisma que o filme elabora suas reflexões sobre a morte, tentando contemplar os dois lados que a envolvem, quem vai e quem fica. O processo de luto encarado como forma de peregrinação e o filme enquanto dispositivo que atravessa tal percurso indo de um ponto a outro, evocando diferentes âmbitos do pensamento em busca de compreensão e, por fim, o seu reconhecimento.

Contudo, quando nos referimos aos *insights* visuais e sonoros presentes no decorrer do filme, estamos fazendo uma referência a capacidade que *Coração de Cachorro* tem em trabalhar pela força da evocação. Isto é, segundo Baltar, é um filme que elabora um "elogio ao fragmento, ao instante, aos silêncios e às reticências que marcam os encontros entre sujeitos, câmeras e, correlatamente, espectadores. Tais fragmentos são afetos." (2013, p. 71). Mais ainda do que assumir a forma fragmentária que o filme-ensaio reivindica para si, incorpora-se isso ao discurso pelo modo como certas informações atuam no subtendido, nas latências de algumas filmagens, de algumas falas, que aparentemente estão despregadas do contexto, mas seus sentidos permanecem latentes ao longo de todo o filme.

Nesse sentido, podemos citar a quarta morte, a que está entrelinhas. A referência implícita à morte de Lou Reed, esposo de Laurie, por àquela aparição fugaz dele e dela juntos na praia em uma filmagem descuidada, sem qualquer estabilidade e contextualização. Esse é um momento que representa essa lógica de evocações, de momentos de afetos, que, segundo propõe Baltar, atuam como uma força desestabilizadora do fluxo, "podem ser momentos raros e pontuais no filme, mas que tem a força de redirecionar todo nosso olhar para o restante da tessitura narrativa." (2013, p. 71). Como é o caso dessa aparição tão fugaz de Lou Reed, mas

que ressignifica ao final todo nosso olhar para a construção fílmica, percebendo que sua presença estava, na verdade, nos interstícios desse luto.

Compreendemos então que este filme de fato se propõe a uma peregrinação pelo luto. Mas, por essa vertente das evocações e afeto, chegamos ao corolário de que ele não está sob efeito da morte de Lolabelle, que recebe relevância até no título. Nem da mãe ou do amigo de Laurie, pois estas perdas já foram assimiladas e superadas. Ao contrário disso, a morte de Lou Reed, ainda tão recente e latente, de modo que sua enunciação não se dá de forma tão clara, porque é ela a força motriz que faz necessária tal peregrinação fílmica. Esse caminho turvo e penoso toma forma pelas imagens visuais e sonoras, que evocam todas as memórias e experiências de perdas já vividas e elaboradas para, então, enfrentar esse novo luto que se faz enquanto pensa.

Considerações Finais

Lançar-se a uma reflexão fílmica motivada por perdas, a partir de uma ancoragem subjetiva, implica diversos desafios. Como bem aponta Halbwachs (1990), a morte de um ente querido faz com que sua imagem seja mais requisitada em um momento em que a tendência é que ela se torne cada vez mais efêmera. As lembranças se tornam um importante referencial que, aliada a arquivos diversos, são revisitadas e polidas com novos sentidos. Há, sem dúvidas, enormes riscos perante a tentativa de circunscrever as ausências e analisar os seus impactos, como a memória que falha e a fala que é atravessada por sentimentos aterradores.

Por tais condições, que são inerentes à perda, o que se pôde constatar ao longo dessa pesquisa é que filmes como *Elena* e *Coração de Cachorro* não buscam aplainar seus fragmentos ou suprimir as lacunas, ao contrário disso, exigem uma forma que os contemple. Ambas as obras se situam no domínio ensaístico reivindicando uma liberdade estético-formal que, por disjunções e heautonomias visuais e sonoras, aumentem as possibilidades expressivas e comportem esses sujeitos dilacerados pela perda, permitindo que desenvolvam suas reflexões ao mesmo tempo em que, em alguma medida, são afetados por elas.

Apesar de partirem desse lugar em comum, as obras aqui analisadas assumem posturas distintas perante os enredamentos impostos pela temática. *Coração de Cachorro* trabalha com as perdas por um estado reflexivo-meditativo, no qual as memórias são evocadas de forma performática e têm seus efeitos e sentidos analisados criticamente. Em *Elena* o que se percebe é um mergulho profundo nas lembranças, mobilizando ao máximo todas as instâncias enunciativas na tentativa de reconstituição da imagem da pessoa falecida para, por fim, decretar sua morte para si e para o mundo, o que torna inevitável a consolidação de uma atmosfera mais emotiva.

Neste sentido, de um lado temos uma obra que se propõe a uma busca por evolução a partir de um pensamento metacrítico. Laurie Anderson performa memórias pessoais e sociais, estabelecendo certo distanciamento necessário para que possa apreender experiências e aprendizados provenientes de perdas passadas e, assim, tê-las como referencial para lidar com uma morte mais recente, que não é abordada de forma direta. Por essa via, o filme visa mais extrair ensinamentos do que se permitir afetar pelas memórias evocadas, já que essas tratam de lutos que já foram realizados.

Enquanto isso, do outro lado, temos em *Elena* um filme que se propõe a reconstruir uma importante perda, cujo trabalho de luto não se cumpriu, partindo desde uma tentativa de

recuperação da imagem do outro por memórias e relatos de terceiros, à enunciação de sua morte e reconhecimento dos seus efeitos. Esse é um percurso fílmico genuinamente melancólico e que exige para si toda uma carga dramática e emocional que lhe seja condizente. Correspondendo a tal cenário, o sujeito ensaístico se expõe e se abala no decorrer desse processo.

Nesses diferentes e complexos caminhos reflexivos, pode-se constatar que o que aglutina os conceitos díspares fundados em torno da voz-over ensaística, trabalhados no decorrer desta dissertação, é justamente a relevância que ela tem para o domínio ao ser metamórfica, permitindo-se transitar entre vários estados, funções e comportamentos. Uma versatilidade que vai da ordem discursiva a experimentações vocais diversas, que agregam novas camadas de sentido e aumentam as possibilidades narrativas em temáticas de difícil abordagem. Principalmente em filmes que lidam com a morte e perdas de forma subjetiva, a voz-over ensaística é uma ferramenta importante por permitir um distanciamento metacrítico, variações heteroglóssicas a afetos pneumáticos.

Essas vozes, quanto mais se intentam voz-pensamento, mais evidenciam a multiplicidade de suas tonalidades e usos. Expõem, assim, seus processos rizomáticos de constituição. Com aspectos de um monólogo interior, elas se constroem e desconstroem constantemente evidenciando suas experimentações; chamam atenção para seus metamorfismos e, por consequência, para si mesmas.

A capacidade dessas vozes de soarem inacabadas, ganhando destaque nesse processo reflexivo que implica constantes reformulações, aponta-nos para a potencialidade que possuem em se afirmarem enquanto ensaísticas. Por tal motivo, dedicamo-nos a pensar a voz-over na qualidade de um indicador importante para se poder situar o filme-ensaio no âmbito de um quarto domínio do cinema.

Isto é, considerando a existência de debates teóricos que compreendem o filme-ensaio enquanto um desdobramento do documentário, como também do experimental, acreditamos ser relevante afirmar sua autonomia enquanto domínio. E que, apesar da liberdade formal, algumas particularidades se sobressaem e divergem de outras práticas já consolidadas, como foi possível constatar a partir das diferenças entre a voz-over ensaística com relação à voz-de-Deus do documentário clássico, que por muito tempo limitou a compreensão da voz-over a seus aspectos autoritários e didáticos.

As combinações e modulações das vozes-pensamento podem ser tão variadas que, mesmo com duas obras que possuem vozes-over ensaísticas provindas das próprias

realizadoras e que se fazem presentes do início ao fim, elas ainda assim vão soar completamente distintas pela maneira como as escolhas estéticas e discursivas moldam suas respectivas tonalidades e usos vocais.

Por esse motivo, a voz-pensamento de *Coração de Cachorro* é extremamente polifônica e performática, na medida em que o apego não está necessariamente nas memórias pessoais em si, mas sim em como elas podem colaborar para o entendimento do processo que é sofrer uma perda. De modo que essa voz nem sequer se limita ao pensamento humano, extrapolando para espiritualidades e outros seres vivos, a fim de explorar as ausências pelas mais variadas perspectivas.

Enquanto isso, a voz-pensamento de Petra Costa em *Elena* se apresenta mais introspectiva, reivindicando o solipsismo enquanto perspectiva fundamental para tratar das questões e sofrimentos do *eu* no exercício de reconhecer a falta do outro. Justificando, assim, a necessidade de um comportamento vocal mais monofônico e pneumático que, juntamente com as músicas, intensificam os aspectos dramáticos da obra.

Da mesma forma como a voz é instrumento de análise para o psicanalista em exercício de consultório, nos dois filmes-ensaios aqui trabalhados essas vozes-pensamento se destacam tanto por sua presença constante, quanto pelas técnicas que são empregadas para lhe garantir maior inteligibilidade e ênfase. Além de transparecerem a maleabilidade dos processos enunciativos, elas também carregam em si importantes traços sonoros que dão destaque aos efeitos da experiência reflexiva no sujeito ensaístico. Entre falas corrompidas por silêncios, palavras errantes e tons afetuosos, é possível compreender de que modo se manifestam os choques entre subjetividade e experiência.

Pensar a voz-over ensaística também implica considerar sua relação com demais elementos que compõem o desenho sonoro, como o silêncio, músicas, ruídos e paisagens sonoras. No decorrer dessa pesquisa, o silêncio ganhou relevo por suas diversas influências em filmes-ensaio como *Coração de Cachorro* e *Elena*. Ao lidar com reflexões acerca da morte, o silêncio se destaca por sua importância na representação das ausências, ao denunciar de diversos modos as incapacidades enunciativas que surgem perante o que nela há de irrepresentável.

Esse silêncio, em contraste com a voz-over, também torna perceptíveis as sutilezas de certos traços acústicos, dando a ouvir suas errâncias, incertezas e abalos emocionais. Outra importante noção trabalhada é a de que o silêncio nunca é esvaziado de sentido. Ao contrário disso, nesse processo reflexivo que se pretende em fluxo, ele oferece as pausas necessárias

para demonstrar que esse pensamento se encontra em processo de elaboração. Além do mais, esse tempo serve como brecha para que o espectador possa vir a elaborar suas próprias questões e, assim, propicia condições para que se torne possível uma relação dialógica almejada pelo filme-ensaio.

O que se pode constatar acerca dos demais componentes do desenho sonoro é que, apesar de haver certo vococentrismo, eles não se restringem apenas ao acompanhamento e reforço da voz-over. Demonstrando, dessa forma, haver *heautonomia* e disjunções não somente entre o visual e sonoro, mas também entre as próprias sonoridades. O que colabora para um alto grau de complexidade discursiva e rejeita a noção de uma "banda sonora" como algo uníssono. Isto é, cada elemento em condição de *heautonomia* pode ser trabalhado de modo a complexificar a voz-over com novas camadas ou mesmo se contrapor a ela.

Em *Elena*, notamos que a voz-over extremamente pneumática se alia a um silêncio pesaroso e melodias em tons lúgubres. Esse valor empático assumido pelas sonoridades, consolida uma sinfonia melancólica e compactua com nosso entendimento de que esse é um filme cujas materialidades são todas manejadas de forma a consolidar uma melancolia estrutural, reverberando todo o sofrimento do sujeito ensaístico. Ou seja, o filme pode ser visto como processo de melancolia, desde a negação da perda, à incorporação-introjeção-projeção do objeto perdido pelo *eu*, ao seu deságue pela afirmação da morte do outro para si e para o mundo.

As sonoridades de *Coração de Cachorro* são performáticas e transcendem os limites do pensamento humano, trazendo elementos sonoros que colaboram para consolidação de uma atmosfera espiritual e até mesmo de um *devir* canino. As composições originais com sinos e bandolins se unem à voz-over heteroglóssica de Laurie e soam como uma meditação guiada, enquanto os sons agudos e bem demarcados nos remetem à acuidade auditiva dos cães. São sonoridades que ficam entre a tristeza e a serenidade, entre o sofrimento e a evolução. O filme, por todas suas experimentações sonoras e visuais, parece propor uma peregrinação pelas perdas passadas a fim de reunir referenciais para um luto que se tece no momento presente. E, por mais que o sujeito ensaístico de Laurie não seja capaz de expor essa perda recente, é justamente a música de Lou Reed ao final do filme que fecha todas as reflexões e de modo sutil reverbera sua ausência.

Se em um primeiro momento a justificativa da escolha dos objetos de investigação e análise se deu pela similaridade das temáticas e por ambas as obras contarem com uma forte presença da voz-over de suas realizadoras; no decorrer da pesquisa essas vozes ensaísticas,

que se revelaram enquanto vozes-pensamento também, demonstraram-se relevantes em filmes que pretendem pensar a perda a partir de uma ancoragem subjetiva. Diferindo-se, assim, de outras obras cinematográficas que se propõem a falar *sobre* a morte e efeitos de lutos e melancolias, esses filmes-ensaio cada vez mais se afirmaram enquanto lugar de luto e melancolia. As duas obras oferecem a possibilidade de serem entendidas como a materialização desses processos, na medida em que unem experiência reflexiva com inscrição subjetiva de um *eu* que se encontra dilacerado pela perda.

A voz-over ensaística que pensa a morte de um ente querido afirma-se potente por ser metamórfica, por permitir falas divagantes, silêncios lacunares, por seus tons afetuosos diante das boas lembranças ou por se romper diante das enormes e devastadoras ausências. Por sua multiplicidade reflexiva, permite constantes tentativas de contornar o irrepresentável da morte e, ao mesmo tempo, trazê-lo à tona quando preciso. É uma voz extremamente expressiva e que possibilita lutos e melancolias fílmicos que se realizam enquanto se pensa.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ALMEIDA, Rafael de. Entre a chegada e a partida: reciclagens do cinema doméstico no filme-ensaio. Matrizes, v. 11, n. 2, p. 271-286, 2017.

_____, Rafael de; CAIXETA, Ana Paula de Aquino. A paisagem sonora no filme-ensaio *Coração de cachorro*. **Intexto**, n. 47, p. 75-88, 2019.

_____, Rafael de; CAIXETA, Ana Paula de Aquino. Para pensar em voz alta: voz-over heteroglóssica no filme-ensaio. **Comunicação & Inovação**, v. 21, n. 46, 2020.

ALLOUCH, Jean. **A erótica do luto no tempo da morte seca**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

ALTER, Nora M. **The essay film after fact and fiction**. New York: Columbia University Press, 2018.

AUTRAN, Arthur. Leon Hirszman: em busca do diálogo. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). **Documentário no Brasil**: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004.

ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a "câmera-stylo". In: OLIVEIRA, Luís Miguel (Org.). **Nouvelle Vague**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema, 1999.

BAKHTIN, M. Discourse in the Novel. In: HOLQUIST, M. **The Dialogic Imagination**: four essays by M. M. Bakhtin. 1. ed. Trad. Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981, p. 259-422.

BALTAR, Mariana. Entre afetos e excessos – respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e do Audiovisual** (REBECA), v. 2, n. 2, jul-dez 2013.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e emunciação. In: _____; FIORIN, José Luiz (Org). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1994.

BARTHES, Roland. The grain of the voice. In: STERNE, J. (Ed.). **The sound studies reader**. New York: Routledge, 2012. p. 504-510.

BEAUJOUR, Michel. **Poetics of the literary self-portrait**. NYU Press, 1992.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. **Revista Serrote**, n. 16, p. 169-183, 2014.

BRANCO, Fellipe Castelo. Sobre a melancolia e o barroco em Walter Benjamin: investigações freudianas. **Psicanálise & Barroco em Revista**, v. 9, n. 1, p. 35-53, jul. 2011.

BRUZZI, Stella. **New documentary**: a critical introduction. 2. ed. New York: Routledge, 2006.

BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo, Perspectiva: 1992.

BUTLER, Judith. Violence, mourning, politics. **Studies in gender and sexuality**, v. 4, n. 1, p. 9-37, 2003.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais**: filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CHION, Michel. **A Audiovisão:** Som e Imagem no Cinema. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2011.

_____. **The voice in cinema**. New York: Columbia University Press, 1999.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio**: Desde Montaigne e depois de Marker. Campinas, SP: Papirus, 2015.

COSTA, Fernando Morais da. Se pouco se diz sobre o som, quem fala sobre o silêncio nos filmes?. **Gragoatá**, v. 9, n. 16, 2004.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**: cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

ELENA, Alberto. Una estética del collage: documental, ensayo y vanguardia en la obra de Sergei Paradjanov. In: VAQUERO, LAURA GÓMES; LÓPEZ, SONIA GARCÍA (Org.) **Piedra, papel y tijera**. Madri: Ocho y médio, libros de cine, 2009.

FLÔRES, Virginia Osorio. Identidade e alteridade no cinema: espaços significantes na poética sonora contemporânea. In: **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, v. 42, n. 44, p. 232-253, 2015.

FREUD, Sigmund. Inibições, sintoma e ansiedade (1926). In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Vol. XX. Rio de Janeiro: Imago; 1996a.

_____, Sigmund. A História do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre a Metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916). In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição *standard* brasileira. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

HALBWACHS, Maurice. Memória coletiva e memória histórica. In: ____. **A memória coletiva**. São Paulo: editora Revista dos Tribunais, 1990.

HARVEY, David Oscar. The Limits of Vococentrism: Chris Marker, Hans Richter and the Essay Film. In: **SubStance**, vol. 41, no. 2, p. 6-23. The Johns Hopkins University Press, 2012.

KEHL, Maria Rita. A melancolia em Walter Benjamin e em Freud. In: **III Seminário Internacional Políticas de la Memória**. Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Aroldo Conti, 2010.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro**: Depressão e Melancolia. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LEJEUNE, Philippe et al. **El pacto autobiográfico y otros estudios**. Megazul-Endymion, 1994.

LOPATE, Philip. A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo. In: WEINRICHTER, Antonio (Org.). **La forma que piensa**: tentativas en torno al cine-ensayo. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.

LUKÁCS, Georg. Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper. **Revista UFG** , Goiânia, v.10, n. 4, jun 2008.

LUPTON, Catherine. Speaking Parts: Heteroglossic voice-over in the essay-film. In: KRAMER, Sven; TODE, Thomas (Org.). **Der Essayfilm**: Ästhetik und aktualität. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2011.

MAESSO, Márcia Cristina. O tempo do luto e o discurso do Outro. **Ágora**: Estudos em Teoria Psicanalítica, v. 20, n. 2, p. 337-355, 2017.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 5. Ed. Campinas, SP: Papirus, 2005.

_____. **Introdução ao documentário**: nova edição. 6. Ed. Campinas, SP: Papirus, 2016.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio:** no movimento dos sentidos. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

PASOLINI, Pier Paolo. O cinema de poesia. In: **Empirismo herege**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

RASCAROLI, Laura. **The personal camera**: subjective cinema and the essay film. New York: Wallflower Press, 2009.

RIVERA, Tania. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

RUBIN, M. The Voice of Silence: Sound Style in John Stahl's Backstreet. WEIS, E, BELTON, J. (org.). **Film Sound**: theory and practice. New York: Columbia University Press, 1985.

RUSSELL, Catherine. **Experimental ethnography**: The work of film in the age of vídeo. Durhan, NC and London: Duke University Press, 1999.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo** – Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

SIEREK, Karl. Voz, guía tú en el camino. El lado sonoro del ensayo fílmico. In: WEINRICHTER, Antonio (Org.). **La forma que piensa**: tentativas en torno al cine-ensayo. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. 1. ed. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

STELLA, Bruzzi. **New Documentary**: A Critical Introduction. Routledge, 2000.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. A propósito da análise de narrativas documentais. In: Catani, Afrânio Mendes [et al.] (Orgs.). **Estudos Socine de Cinema**, Ano VI. São Paulo, Nojosa Edições, 2005.

_____. **Cinemas "não narrativos"**: Experimental e documentário – passagens. São Paulo, SP: Alameda, 2012.

_____ (Org). **O Ensaio no Cinema** – Formação de um Quarto Domínio das Imagens na Cultura Audiovisual Contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica.** Campinas, SP: Papirus, 2006.

VASCONCELOS, André Luiz Olzon. **Ouvir o cinema contemporâneo**: particularidades sonoras no filme-ensaio. 2017. 140 f. Tese (Educação, Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

VEDANA, Viviane. Diálogos entre a imagem visual e a imagem sonora: a experiência de escritura do sonoro nos documentários etnográficos. **C-Legenda-Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual**, v. 1, n. 24, p. 29-42, 2011.

WEINRICHTER, Antonio. Un concepto fugitivo, notas sobre el film-ensayo. In: WEINRICHTER, Antonio (Org.). **La forma que piensa**: tentativas en torno al cine-ensayo. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.

Referências filmográficas

Coração de Cachorro (*Heart of a Dog*, Laurie Anderson, 2015)

Democracia em Vertigem (Petra Costa, 2019)

Elena (Petra Costa, 2012)

Hotel dos Inválidos (*Hôtel des Invalides*, George Franju, 1951)

Olhos de Ressaca (Petra Costa, 2009)

Sem Sol (*Sans soleil*, Chris Marker, 1983)