

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESOS AUDIOVISUAIS

FELIPE FERRO RODRIGUES

MAIS DO QUE PALAVRAS AO VENTO
Voz, corpo e melodrama no cinema

São Paulo
2020

FELIPE FERRO RODRIGUES

Mais do que palavras ao vento: voz, corpo e melodrama no cinema

Versão Corrigida

Dissertação apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de
Mestre em Ciência.

Área de Concentração: Meios e Processos
Audiovisuais

Orientadora: Profa. Dra. Esther Império
Hamburger

São Paulo
2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Rodrigues, Felipe Ferro

Mais do que palavras ao vento: Voz, corpo e melodrama no cinema / Felipe Ferro Rodrigues ; orientadora, Esther Império Hamburger. -- São Paulo, 2020.

81 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão original

1. melodrama 2. voz 3. cinema I. Hamburger, Esther Império II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: RODRIGUES, Felipe Ferro

Título: Mais do que palavras ao vento: voz corpo e melodrama no cinema

Dissertação apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de
Mestre em Ciência.

Aprovado em:

Branca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

A Esther, minha orientadora, pelo auxílio, pela atenção, pela paciência.

A Nena, minha avó, pelo cuidado, pelo carinho, pela paciência.

A Rafael, pelo suporte, pela ajuda, pela paciência.

RESUMO

RODRIGUES, Felipe Ferro. **Mais do que palavras ao vento: voz, corpo e melodrama no cinema**. 2020. 81 páginas. Dissertação (Mestrado) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Esta dissertação de mestrado se debruça sobre o melodrama cinematográfico, tradicionalmente tido como modo de representação predominantemente visual, em que embates morais se manifestam em signos visíveis. A pesquisa se inicia com uma exposição da literatura que fundamenta a pesquisa no campo, dentro da qual diz-se que constitui um drama da mudez: a voz não oferece recursos suficientes para expressar adequadamente a emoção avassaladora. Essa definição, porém, torna-se frágil sob escrutínio mais cuidadoso no que tange às ideias de voz, corpo e logos. Informado por autores que versam sobre som e voz, e a partir dos longa-metragens *Carta de uma desconhecida* (*Letter from an Unkown Woman*), 1948, de Max Ophüls, e *Imitação da vida* (*Imitation of Life*), 1959, de Douglas Sirk, o trabalho propõe uma reformulação desse enunciado: libertando a voz do jugo da língua pode-se verificar que ela persiste em sua materialidade mais natural, na forma de grito, choro, suspiro e canto. A limitação não seria, assim, da voz, mas da palavra, da capacidade da língua de expressar o inefável, e a voz corpórea, prevaleceria sobre a fala, tornando o melodrama não um drama da falha da voz, mas o local onde o vocal ultrapassa o oral, onde a voz se sobressai sobre o logos. Em seguida, o texto destaca as afinidades que, historicamente, aproximam voz e melodrama e, finalmente, parte para análise do corpus fílmico com base nas considerações teóricas tecidas.

Palavras-chave: melodrama; voz; cinema

ABSTRACT

RODRIGUES, Felipe Ferro. **More than Words in the Wind: Voice, Body and Film Melodrama**. 2020. 81 páginas. Dissertação (Mestrado) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

In this Master's dissertation we focus on film melodrama, traditionally regarded as a predominantly visual mode of representation, in which moral clashes manifest in visible signs. The research begins with an exposé of the literature that fundamentals research in the field, within which melodrama is said to be a drama of muteness: the voice does not offer enough tools to adequately express overwhelming emotion. That notion, however, reveals itself fragile under a more attentive eye (and ear) regarding ideas of voice, body and *logos*. Informed by authors who discuss sound and voice, and departing from the feature films *Letter from an Unknown Woman*, 1948, by Max Ophüls, and *Imitation of Life*, 1959, by Douglas Sirk, we propose a reformulation of that assertion: once free from the shackles of language, voice persists in its most natural materiality, in the form of screams, cries, sighs and singing. The limitation wouldn't be one of the voice, but one of speech – the limitation of language's capacity to express the unspeakable. Melodrama wouldn't be the drama in which voice fails, but the one in which the vocal surpasses the verbal, the drama in which the voice overpowers *logos*. We then move to highlight the affinities that historically bring voice and melodrama close together. Then, finally, move into analysis of the cinematographic *corpus* based on the theoretical considerations we made throughout the text.

Keywords: melodrama; voice; film

SUMÁRIO

1 Introdução	8
2 Melodrama: o drama da mudez	17
2.1 O melodrama como falha da voz	17
2.2 Voz e palavra	21
3 Uma revisita aos fundamentos da voz	35
3.1 A voz não-verbal	35
3.2 A voz-corpo	38
3.3 A voz opaca	40
3.4 A voz reveladora	44
3.5 Melodrama, o triunfo da voz: sobre o quê?	47
3.6 Sobre a escolha do corpus	49
4 Por que é tão difícil falar sobre a voz?	53
5 A voz em ação	65
5.1 Gritos e sussurros	65
5.2 Canto	70
5.3 A voz defunta	73
6 Considerações finais	75
7 Referências bibliográficas	78

1 INTRODUÇÃO

O silencioso abanar de cabeça do médico diz o que Lora não quer ouvir. “*Oh, God, no!*”, ela murmura numa voz constricta e abafada pelas mãos que cobrem o rosto ao se dar conta de que não há mais o que fazer, a Annie restam poucos momentos de vida. “*I hate to dispute you, Miss Lora, but...*”, Annie delicadamente interpela sua patroa de mais de uma década, numa última demonstração de sua disposição servil, porque há coisas que ela precisa dizer. Lora não está disposta a ouvi-la e suplica a Annie que não fale, não naquele momento, como se falar a pusesse no curso de um caminho sem volta, como se o proferimento das últimas palavras é que fosse a causa da iminência da morte, e não o contrário. Annie, todavia, está tomada de uma necessidade urgente de *dizer tudo*. Pela primeira vez, ainda que brevemente, a voz à qual nunca foram permitidos os arroubos da emoção — que até quando chorava o fazia em silêncio — se reveste de autoridade, ignorando o que se lhe pede, e exige ser ouvida: “*No. I have to talk. I’ve got to. Listen to me.*”

O contraste entre as duas não poderia ser maior. Lora, a senhora, branca, loira, ereta, impecavelmente maquiada num vestido cinza estruturado, se recusa acreditar que o fim está próximo; Annie, a criada, negra, de cara limpa e abatida, recostada na cama usando uma folgada camisola branca, está inteiramente resignada, orgulhosamente pronta para cumprir o seu destino: “*our wedding day and the day we die are the great events of life.*”

Annie dá instruções a Lora sobre o que fazer depois de seu falecimento — seu dinheiro, a Sarah Jane, sua filha; seu colar de pérolas, a Susie, filha de Lora; seu casaco de pele, à mulher do pastor. Ela então indica a gaveta onde

está guardada uma carta contendo os planos para seu funeral: deve haver quatro cavalos brancos, uma banda, e não deve haver luto ou tristeza, mas orgulho, como se ela tivesse ascendido à glória e não meramente morrido.

“*No! I won’t listen!*”, Lora novamente se nega a ouvir. Para ela, assim como para aqueles que evitam dizer o nome do diabo para que ele não se materialize, parece que *falar* sobre a morte é o que vai torná-la real. “*There isn’t going to be any funeral, not for a long, long time. You can’t leave me! I won’t let you!*”, diz a patroa, numa ordem desesperada que expõe de maneira discreta a relação de poder que existe entre as duas e que Annie gentilmente desacata. “*I’m very tired, Miss Lora...*”, ela justifica, sussurrando, já quase sem força, “*Awfully tired...*”. Dando-se conta de que é irreversível, Lora explode em gritos, chamando pelo nome de sua amiga repetidamente, como se ela pudesse ouvir, até finalmente desabar em choro, o rosto enterrado no colchão onde o corpo de Annie descansa sem vida. A voz que cessa indica o momento da morte. No centro do quadro, na cabeceira da cama, o retrato de Sarah Jane, a única filha de Annie, que a renegou por conta da cor de sua pele.

O colorido vitral de uma igreja batista, em acentuado contra-plongée, estabelece o cenário do funeral. Uma voz reina ostensivamente sobre todas as outras. Não é qualquer voz, mas uma voz que canta, distintamente negra em timbre e estilo: Mahalia Jackson, em pessoa, do alto da igreja.¹ Embora o texto desempenhe papel essencial na música cristã — afinal, no princípio era o Verbo — o caráter melismático do *spiritual* entoadado por vezes obscurece as palavras (*Soon it will be done / Trouble of the world / I’m going home to live with God*) e direciona grande parte da atenção para a voz. De fato, perto do fim da canção, há vocalizações inteiramente desprovidas de texto, como se a voz fosse tomada pela emoção de encomendar a alma de uma dos seus ao Senhor e escapasse não apenas os limites da letra, mas também os da linha

¹ Richard Dyer (1991, 238), em astuta observação, aponta que Mahalia Jackson é a única coisa neste filme — cujos créditos iniciais se sobrepõem a réplicas de diamantes e a uma canção de um *wannabe* Nat King Cole — que não é uma imitação.

melódica previamente escrita. A congregação ouve em silêncio, consternada com a perda de um membro. Lora chora sem parar.



“I knew last night. Didn’t you?”, ele diz ao levantar o véu que cobre a face de Lisa, olhá-la diretamente nos olhos e beijá-la. Para ela, acaba ali a espera de toda uma vida. Stefan, o homem que ela ama em silêncio desde os treze anos de idade, o pai de seu filho, a reconheceu. Agora ela pode, finalmente, *dizer tudo*. Mas não tão tarde, não antes do champanhe: *“We can't possibly be serious this early in the morning!”*, Stefan diz enquanto deixa a sala para providenciar copos e um balde de gelo.

“Do you travel a great deal?”. À medida em que ele fala, o alívio e a felicidade que brotaram no rosto de Lisa o vão deixando vagarosamente. Ele não a conhece. Não, ele não “soube” na noite anterior. Ele sequer se lembra dela, está apenas repetindo os galanteios que já seduziram tantas e que seduziriam muitas mais. *“Are you getting lonely out there?”*, Stefan pergunta de outro cômodo. *“Very lonely...”*, ela responde, de olhos cheios e voz trêmula, incapaz de confrontá-lo. Aproveitando sua ausência, Lisa parte sem deixar notícia. As flores brancas que trouxera, espalhadas sobre o tabuleiro de xadrez, são o único sinal de que ela realmente esteve ali. *“I came to tell you about us. To offer you my whole life. But you didn’t even remember me.”*, diz a voz fantasmagórica que lê a carta que intitula o filme.

Lisa então se volta completamente ao outro Stefan em sua vida, seu filho, mas já é tarde demais. Acometida pelo tifo, que contraíra partindo num trem da mesma maneira que seu pai fizera anos antes, a criança não resiste e morre na noite anterior à escrita da carta derradeira. Ela também não se sente bem: *“Perhaps God have been kind and I too have caught the fever.”* Em seus últimos minutos, Lisa reafirma seu amor por Stefan, e garante que o ama naquele momento como sempre o amou. *“If only you could have shared those moments... If only you could have recognized what was always yours... Could*

have found what was never lost... If only...” A voz que cessa — a mancha de tinta preta no papel — indica o momento da morte.

Com o rosto coberto de lágrimas, Stefan se dá conta de tudo. Agora ele se lembra. O sino da igreja badala cinco vezes, está perto de amanhecer. John, o mordomo mudo, chega para lembrá-lo de que, se ele quer evitar o duelo ao qual foi convocado por Johann Stauffer, marido de Lisa, aquela é a hora de fugir. “*Did you remember her?*”, pergunta Stefan. John, porque não pode falar, escreve o nome de Lisa num papel — Lisa Berndle — como que assinando a carta inacabada. Da janela eles podem ouvir as carruagens de Stauffer se aproximando. Chegou a hora. “*Bring my things*”, ordena Stefan, disposto a finalmente assumir responsabilidade por suas ações. “*Ready, gentlemen?*”. Dali em diante, nenhum personagem em quadro profere qualquer palavra.

Antes de sair, Stefan se detém diante do vaso onde estão as flores que Lisa lhe trouxera dias antes, já um pouco murchas. A voz de Lisa volta, misteriosamente. “*If only you could have recognized what was always yours... Could have found what was never lost...*” As palavras são as mesmas, mas não é uma simples repetição da última frase que Lisa pôde completar como a ouvimos há pouco. A voz é outra, diferente em tom, é uma declaração nova das mesmas palavras... mas Lisa está morta, e a carta está fechada sobre a escrivaninha. Stefan leva consigo para o duelo que provavelmente lhe tomará a vida uma das flores semi-mortas, dentro do bolso do paletó.



A últimas páginas descrevem os minutos finais de dois filmes exemplares dentro do gênero melodrama — *Imitação da vida (Imitation of Life)*, 1959, de Douglas Sirk e *Carta de uma desconhecida (Letter from an Unknown Woman)*, 1948, de Max Ophüls, respectivamente — que, mesmo

separados por 11 anos, têm bastante em comum. Ambos são filmes sobre sofrimento silencioso, sobre mães, sobre a perda de um filho. Ambos foram dirigidos por alemães radicados nos EUA por conta da ascensão do nazismo² e têm sua fonte primária na literatura. Ambos os filmes culminam na morte de suas protagonistas seguida de um breve epílogo mudo. A iminência do fim suscita nessas duas mulheres moribundas uma necessidade urgente de falar, de tornar expresso o que fora de outra forma silenciado. Finalmente, e para esta pesquisa esta talvez seja a semelhança mais importante, ambos os filmes atingem seus clímaxes pela via da voz.

Contudo, dentro dos estudos sobre o melodrama no teatro, no cinema e na televisão, é recorrente o aparecimento do termo “mudo” e seus derivados para descrever uma notável supressão da voz dos personagens durante momentos decisivos da dramaturgia, cujo espaço aural e emotivo é totalmente preenchido pela música. Emoras as reflexões acerca dessa mudez sejam abundantes e constituam parte importante do *framework* teórico que fundamenta a pesquisa nessa área, me tem causado particular frustração a dificuldade de verificar essa elisão da voz sobre a qual tanto se escreve durante minha (extensa e intensa) experiência com os melodramas audiovisuais. A voz *está lá*. As duas cenas descritas no início deste relatório são evidência disso, e se é verdade que se pode argumentar que em ambos os casos o clímax é precisamente o momento em que a voz falha — tanto Annie quanto Lisa são interrompidas pela morte — é igualmente verdadeiro que essa falha é apenas aparente. Nos dois filmes, como vimos, a voz persiste. Por que então está sendo tacitamente negligenciada? Por que um elemento central da corporalidade está sendo convenientemente ignorado?

A voz é — feliz ou infelizmente, e com o perdão da expressão — uma matéria de fôlego. A heterogeneidade das fontes citadas nesta dissertação é

² Max Ophüls, nome artístico de Maximilian Oppenheimer, era judeu e emigrou da Alemanha para a França em 1933, chegando aos EUA somente em 1941. Douglas Sirk (originalmente Hans Detlef Sierck) deixou a Alemanha em 1937 com sua segunda esposa, Hilde Jary, que era judia e com quem permaneceu casado até sua morte em 1987.

um bom indicativo da vastidão do assunto e de suas inúmeras ramificações: passaremos por Adriana Cavarero, filósofa feminista italiana; Steven Connor, literato britânico; Nina Sun Eidsheim, musicóloga norueguesa radicada na Califórnia; Mladen Dolar, filósofo e psicanalista esloveno; Michel Chion, compositor e teórico francês; Paul Zumthor, historiador e linguista suíço — e estes são apenas alguns dentre muitos autores que se dedicam ou se dedicaram ao tema, de uma maneira ou de outra. Durante a última década, estudiosos da voz advindos das mais variadas disciplinas tem se juntado numa área do conhecimento emergente e de ambição transdisciplinar que começa a se descolar dos mais estabelecidos estudos do som³ e que é comumente chamada de *voice studies*: a revista *Postmodern Culture* organizou em 2014 uma edição especial dedicada à voz, intitulada *Voice Matters*, da qual a própria Eidsheim é uma das editoras; a Routledge lançou em 2015 uma série de livros dedicada aos estudos da voz, cuja última publicação data de agosto de 2018; a Oxford University Press publicou, em 2019, *The Oxford Handbook of Voice Studies*, também organizado por Eidsheim. Se é verdade que não se pode dizer que a voz é um assunto novo, sua crescente relevância vem sendo reconhecida em conjunção com questões relacionadas à sensorialidade do corpo.

Da mesma maneira, a resiliência do melodrama é notável. Embora o interesse acadêmico e crítico pelo *corpus* melodramático tenha ganhado força apenas a partir dos anos 1970, o modo do excesso, desde sua gênese na França pós-revolucionária⁴ até a era da internet, nunca deixou de informar em alguma medida não apenas as ficções — literárias, teatrais,

³ Em *The Oxford Handbook of Sound Studies*, publicado pela Oxford University Press em 2011 e organizado por Trevor Pinch e Karin Bijsterveld não há nenhum artigo (entre 23) que se debruce sobre a voz. Já em *The Sound Studies Reader*, editado por Jonathan Sterne e publicado pela Routledge no ano seguinte, a última seção é inteiramente dedicada à voz e conta com 6 textos, compreendendo autores como Jacques Derrida, Roland Barthes, Adriana Cavarero e Mladen Dolar, entre outros.

⁴ Nesta pesquisa, compartilho da visão de Peter Brooks (1976) para quem o melodrama tem um ponto claro de partida, um onde e um quando bem demarcados: Paris, fim do XVIII e início do XIX. Este não é, contudo, um ponto pacífico. Autores como Robert Heilman (1968; 1973) propõem uma ideia de melodrama que precede, e muito, a Revolução Francesa, remontando à Ésquilo.

cinematográficas, radiofônicas ou televisivas — mas também a televisão de não-ficção, o jornalismo, enfim, as sensibilidades espetatoriais de maneira geral no ocidente. É impressionante a capacidade do melodrama tanto de se reciclar em sua glória plena quanto de se infiltrar discretamente em terrenos hostis. Já no ano 2000, Ismail Xavier apontava essa persistência camaleônica:

O melodrama encontrou novas tonalidades vitrometálicas sem perder seu perfil básico, evidenciando sua adequação às demandas de uma cultura de mercado ciosa de incorporação do novo na repetição. [...] Essa combinação de sentimentalismo e prazer visual tem garantido ao melodrama dois séculos de hegemonia na esfera dos espetáculos, do teatro popular do século XIX — que já era orgulhoso de seus efeitos especiais — ao cinema que conhecemos. (XAVIER, 2000: 83–84)

Xavier toma *Titanic* (1997) como exemplo da vitalidade da narrativa melodramática impulsionada pelos avanços tecnológicos dos efeitos especiais no cinema. Hoje, 20 anos depois, essa modalidade de permanência do melodrama ainda pode ser facilmente verificada, e a esse rol encabeçado por *Titanic* podemos adicionar filmes como *Avatar* (2009) e, mais recentemente, as dezenas de filmes de super-herói⁵ e releituras em *live action* das animações da Disney que ocupam as salas de cinema do mundo inteiro.

Há ainda uma outra via pela qual o melodrama se manifesta, também identificada por Xavier, que se concretiza num “terreno alheio ao melodrama mais canônico” onde o excesso se reveste de uma “tonalidade reflexiva, irônica, que se faz estilo de encenação, havendo sempre o toque moderno de não-inocência nas relações entre câmera e cena, música e emoção.” (2000: 81–82) Xavier aponta o cinema de Rainer W. Fassbinder como o mais emblemático nesse sentido, mas cita também a obra de cineastas como Manoel de Oliveira, Carlos Saura, Arnaldo Jabor, Gutierrez Álea, Pedro Almodóvar, entre outros. Mais recentemente, nos cinemas de Todd Haynes,

⁵ Para mais sobre a pouco discutida relação entre super-heróis e melodrama, ver Jeehwan Ahn, *Marvel to Melodrama: Superheroes and Issues of Power and Identity*: <http://www.fbi-spy.com/marvel-to-melodrama>

Terence Davies ou Lucrecia Martel, por exemplo, também pode-se encontrar uma multitude de dimensões ocultas e sensoriais que, embora se apresentem frequentemente em roupagens minimalistas, encapsulam excessos que passam de uma maneira ou outra pela corporalidade e pela vocalidade. A retórica muda, mas o motor que alimenta a dramaturgia, logo abaixo da superfície realista, é conscopicamente melodramático: a tensão entre realismo e melodrama está permanentemente posta — e essa gangorra pende ora para um lado, ora para outro.

Destá forma, esta pesquisa se pretende uma contribuição nessas duas áreas — os estudos da voz, e os estudos do melodrama — como uma tentativa de começar a preencher a lacuna da questão da voz no melodrama e, finalmente, de acabar com a minha própria frustração. As novas ferramentas de análise oferecidas por um campo em franca expansão como os *voice studies* estimulam uma revisita a temas já discutidos mas ainda pertinentes — na era da proliferação desenfreada das narrativas seriadas tanto na TV quanto na internet, o melodrama floresce em abundância — com uma abordagem enriquecida pelas novas proposições de outras disciplinas.

Dito isso, esta dissertação se organiza da seguinte forma: primeiro, por não se tratar de um problema que se apresenta de maneira auto-evidente, parto de três textos seminais (BROOKS, 1995; ELSAESSER, 1991; MULVEY, 2009) a fim de estabelecer, no primeiro capítulo, por que o melodrama é, tradicionalmente, visto como o drama da falha voz frente à emoção, para então apontar ambivalências e imprecisões no trato dessa (não-)vocalidade por parte desses autores. Recorro, daí, na parte três, ao campo dos estudos do som e da voz (CONNOR, 2000, 2014; CAVARERO, 2005; DOLAR, 2006; CHION, 2009; EIDSHEIM, 2015) para dar conta da tarefa de demonstrar que não se trata, de fato, de uma supressão da voz, mas da dissolução do discurso na materialidade da voz, constatação que culmina na proposição da hipótese desta dissertação: seria o melodrama o drama em que a voz supera o *logos*? Na parte quatro, busco ressaltar as afinidades que, historicamente, apro-

ximam a voz do melodrama. Finalmente, na parte cinco, ancorando-me na concretude de um *corpus* fílmico específico, me dedico ao estudo de caso dos dois longa-metragens que abrem este trabalho, *tearjerkers* paradigmáticos tanto no que tange ao melodrama como gênero cinematográfico quanto como modo de representação.

2 MELODRAMA: O DRAMA DA MUDEZ

2.1 o melodrama como a **falha da voz**

Durante as décadas de 1970 e 1980, impulsionado pelo crescente interesse na cultura popular e nas formas de entretenimento de massa, o melodrama — até então tido como um gênero menor, rasteiro em seus sensacionalismos baratos e carente de qualquer complexidade intelectual ou profundidade psicológica — viveu um período de redescoberta crítica e histórica. Em 1976, Peter Brooks, professor de literatura comparada na Universidade de Yale, publica *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*,⁶ provavelmente a mais influente obra desse resgate. Em seu livro Brooks toma um corpus específico — os *mélodrames* do Boulevard du Crime de autoria de Guilbert de Pixérécourt e seus contemporâneos, aos quais ele se refere como *melodrama proper* — para sistematizar os códigos do gênero, estabelecer suas bases morais e de que maneira elas se relacionam com o mundo.

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

⁶ Neste relatório uso como referência a segunda edição de *The Melodramatic Imagination* com um novo prefácio, escrito por Brooks em 1995, duas décadas após a primeira publicação, em que ele reconhece o impacto inesperado do livro em disciplinas além da literatura, especialmente nos estudos do cinema.

para os personagens do que uma descrição precisa e acurada”^{7, 8} (BROOKS, 1995: 9). A este mundo enigmático que mora logo abaixo do verniz da realidade Brooks dá o nome de *oculto moral* — “o domínio de forças e imperativos espirituais que não são claramente visíveis dentro da realidade, [...] mas que exige ser revelado, registrado, articulado”⁹ (BOOKS, 1995: 20–21) — e explica sua natureza análoga à do inconsciente, na medida em que o oculto moral é também “uma esfera do ser onde residem nossos desejos e defesas mais básicos, um espaço que na existência quotidiana pode parecer estar fechado para nós, mas com o qual temos de consentir já que é o domínio do significado e do valor”¹⁰ (BOOKS, 1995: 5). O modo do excesso, conclui ele, “existe em grande parte para localizar e articular o oculto moral”¹¹ (BOOKS, 1995: 5).

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

⁷ Todas as traduções do inglês, do italiano e do alemão citadas neste relatório são de minha autoria.

⁸ “[hyperbolic mode and intensity] make it figure more perfectly than would an accurate portrayal of manners what is really at stake for the characters”

⁹ “[...] the domain of spiritual forces and imperatives that is not clearly visible within reality, [...] and which demands to be uncovered, registered, articulated.”

¹⁰ “[...] a sphere of being where our most basic desires and interdiction lie, a realm which in quotidian existence may appear closed off from us, but which we must accede to since it is the realm of meaning and value.”

¹¹ “The melodramatic mode in large measure exists to locate and to articulate the moral occult.”

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

Thomas Elsaesser, de maneira quase concomitante, chega a conclusões similares ao analisar os filmes de Douglas Sirk, Vincente Minnelli e Nicholas Ray realizados durante a década de 1950 no artigo que o alçou ao reconhecimento internacional, *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*,¹² publicado pela revista *Monogram* em 1972.¹³ Elsaesser se concentra num tipo de corpus que *The Melodramatic Imagination* não aborda nem tangencialmente — o cinematográfico — mas, assim como Brooks, identifica as minúcias, os pequenos gestos e expressões, como produtores de um significado maior do que seu valor nominal dentro do

¹² Uso como referência neste artigo o texto de Elsaesser reeditado como capítulo do livro *Imitations of Life: A Reader on Cinema and Television Melodrama*, organizado por Marcia Landy e publicado em 1991.

¹³ No mesmo ano, Peter Brooks publicou um rascunho dos argumentos principais de seu livro em forma de artigo, intitulado *The Melodramatic Imagination*, para a revista *Partisan Review*. No ano seguinte, 1973, Fassbinder lançou *Ali: o medo corroi a alma* (*Angst essen Seele auf*), livre citação de *Tudo que o céu permite* (*All that Heaven Allows*), 1955, de Douglas Sirk.

melodrama, e se detém acerca da questão da (ausência da) voz. Para Elsaesser (1991: 75), todo o primeiro cinema narrativo, até a chegada do sonoro no fim dos 1920, é melodramático por definição, uma vez que era *desprovido de voz* e contava com acompanhamento musical ao vivo para pontuação e com uma linguagem formal deliberadamente desenvolvida de maneira a “compensar a falta da expressividade, da variedade de inflexão e tonalidade, da ênfase rítmica e da tensão normalmente presentes na palavra falada”.¹⁴ Laura Mulvey, na década seguinte, em artigo para a *High Theory/Low Culture*¹⁵ publicado em 1986 e informado tanto por Brooks quanto por Elsaesser, vai além: se Elsaesser postula que o que torna o primeiro cinema melodramático é a música adicionada à mudez inata das imagens, Mulvey (1989: 73) sugere que o cinema narrativo nasce melodramático *porque* mudo — o melodrama seria o caminho natural de uma mídia que permite ver, mas não ouvir.

Mesmo depois do advento do som sincrônico, ela prossegue,

[...] o texto da mudez¹⁶ é produzido não [mais] pelas restrições materiais da lei [que proibia as formas teatrais calcadas na palavra no *Boulevard du Crime*] ou da tecnologia [que não permitia que o som fosse captado e reproduzido sincronicamente à imagem no cinema] mas por uma proximidade aos mecanismos de repressão.¹⁷ (MULVEY, 1989: 74)

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

¹⁴ “[...] to compensate for the expressiveness, range of inflection and tonality, rhythmic emphasis and tension normally present in the spoken word.”

¹⁵ Uso como referência neste artigo o texto de Mulvey reeditado no livro *Visual and Other Pleasures*, que reúne escritos da autora, publicado em 1989. Todos os textos de Mulvey citados neste artigo encontram-se nesse volume.

¹⁶ “Text of muteness” é um termo frequentemente utilizado por Brooks e intitula um dos capítulos de *The Melodramatic Imagination*.

¹⁷ “[...] the text of muteness is produced not [anymore] by the material constraints of the law or technology but by a proximity to the mechanisms of repression [...]”

[...] a pressão social é tamanha, os limites da respeitabilidade tão nitidamente definidos, que o espectro de ações “fortes” é limitado. O gesto impotente, a gafe social, o acesso histérico substituem qualquer outra ação mais libertadora [...] e a violência catártica de um tiroteio ou de uma perseguição se transforma em violência interna.¹⁸ (ELSAESSER, 1991: 79)

Dentro deste arcabouço teórico, que constitui parte importante da base para teorizações subsequentes acerca do gênero no cinema e na televisão, observa-se certo consenso a respeito das instâncias corpórea da imaginação melodramática. O arsenal de reações possíveis se resume às micro-expressões, o torcer da boca, o suspiro abafado, a contorção discreta do corpo. Objetos insignificantes assumem significados extraordinários. Num modo de representação onde tudo se *materializa*, qualquer tentativa de solilóquio, de abstração intelectual, é inútil. A palavra simplesmente não dá conta da pressão exercida pelo sentimento exacerbado. Para Brooks, Elsaesser e Mulvey, é possível dizer que o melodrama pode ser, em última análise, *a falha da voz diante da emoção*.

2.2 voz e palavra

Em busca de refletir sobre o lugar da voz no melodrama, no entanto, é essencial examinar mais de perto uma questão que aparece por vezes (até intencionalmente) um pouco obscura no trabalho desses autores: a relação e a diferença entre voz e palavra. O que exatamente é a “mudez” a que se referem Brooks, Elsaesser e Mulvey? É a simples incapacidade/impossibilidade/impedimento de articular a fala ou a ausência de voz, o silêncio?

Brooks não aborda esse tema de maneira direta, e muitas vezes usa *voice* e *speech* de maneira intercambiável, o que é até certo ponto compreensível,

¹⁸ “[...] the social pressures are such, the frame of respectability so sharply defined that the range of “strong” actions is limited. The tellingly impotent gesture, the social gaffe, the hysterical outburst replaces any more directly liberating [...] action, and the cathartic violence of a shoot-out or a chase becomes an inner violence [...]”

uma vez que ele escreve sobre literatura onde, via de regra, a voz é palavra, onde é a palavra o que realmente importa. No primeiro parágrafo do terceiro capítulo de seu livro, *The Text of Muteness*, Brooks explicita o aparente paradoxo fundamental do melodrama, o drama do *tout dire*, em que instâncias morais são plenamente expressas e constantemente reiteradas, mas que

com frequência, particularmente em momentos climáticos e situações extremadas, recorre a *meios não-verbais*¹⁹ de expressar seus significados. Palavras, por mais incontidas e puras que sejam, por mais transparentes que sejam como veículo para a expressão de relações e verdades básicas, parecem não ser inteiramente adequadas à representação dos significados, e a mensagem melodramática deve ser formulada através de outros registros do signo.²⁰ (BROOKS, 1995: 56)

A princípio, a voz não parece ser inteiramente descartada como meio de expressão melodramática — pelo menos não de maneira categórica — e pode-se presumir que vocalizações *além do verbal* estejam de alguma maneira circunscritas nesses “outros registros do signo”. O que segue o trecho citado, contudo, não é exatamente animador se esperamos uma distinção mais clara entre voz e palavra: na frase imediatamente seguinte, Brooks (1995: 56) elucida que o texto da mudez que intitula o capítulo engloba “o *tableau* e o gesto mudo [...] e o papel mudo”.²¹

A voz só fará sua primeira aparição no capítulo que Brooks dedica à mudez quase 10 páginas depois, e não pode nem ser propriamente atribuída a ele, já que acontece por intermédio de Denis Diderot. Discorrendo sobre os *tableaux*, Brooks assinala o particular entusiasmo do iluminista francês por

¹⁹ Grifo nosso.

²⁰ “[melodrama] so often, particularly in climactic moments and in extreme situations, has recourse to non-verbal means of expressing its meanings. Words, however unrepressed and pure, however transparent as vehicles for the expression of basic relations and verities, appear to be not wholly adequate to the representation of meanings, and the melodramatic message must be formulated through other registers of the sign.”

²¹ “[...] mute tableau and gesture [...] and the mute role.”

esse recurso cênico, e o cita diretamente, reproduzindo a descrição de um *tableau* da peça hipotética que Diderot chamou de *A morte de Sócrates*, no momento em que o célebre filósofo grego — ele mesmo um homem sem escritos, sustentado somente pela voz — toma a cicuta:

Alguns [dos amigos de Sócrates] se envolveram nas mantas. Critão se levantara, e errava pela prisão, aos gritos. Outros, imóveis e tesos, olhavam Sócrates em morno silêncio, as lágrimas correndo ao longo das faces. Apolodoro se sentara aos pé da cama, as costas voltadas para Sócrates, com as mãos na boca, sufocando os soluços.²² (DIDEROT, 1976: 122)

Critão perambulava pela prisão, *gritando*. Apolodoro tinha a boca coberta pelas mãos, *abafando seus soluços*. O *tableau* de reações à morte de Sócrates não deixa saída a Brooks, que é finalmente obrigado a abordar diretamente o componente vocal da mudez melodramática, ainda apoiado em Diderot:

O que é, pergunta Diderot, que nos move quando observamos alguém animado por intensa paixão? É menos as palavras que ele diz do que “gemidos, palavras inarticuladas, frases fragmentadas, alguns monossílabos que intermitentemente lhe escapam, um murmúrio indefinível na garganta, por entre os dentes...”²³ (BROOKS, 1995: 66)

E prossegue, então, atestando a participação do *inarticulate cry*, o lamento não verbal, no clímax melodramático:

[O grito inarticulado e o gesto] marcam uma falta ou uma lacuna no código [da língua], o espaço que marca sua inadequação para transmitir o significado emocional por completo. No silêncio desta lacuna, a língua do presente e do imediato, a língua primitiva, renasce. [...] [E]sses gritos e gestos

²² Uso aqui a tradução do texto de Diderot para o português de autoria de Franklin de Mattos, publicada pela Editora Brasiliense em 1986. O mesmo trecho é citado por Brooks, em inglês, na página 65 de *The Melodramatic Imagination*. Grifos nossos.

²³ “What is it, asks Diderot, that moves us when we observe someone animated by strong passion? It is less the words that he speaks than ‘cries, unarticulated words, broken phrases, a few monosyllables that escape him intermittently, an undefinable murmur in the throat between the teeth...”

significam porque são a língua da natureza, a língua à qual todas as criaturas instintivamente recorrem para expressar suas reações e emoções primevas.²⁴ (BROOKS, 1995: 67–68)

Brooks, dessa maneira, reconhece que, de fato, há *algo* de vocal em seu até então silente “texto da mudez”, e atribui a essa voz inarticulada, amorfa, a qualidade de natural — em oposição, podemos imaginar, à voz que profere palavras de uma língua arbitrária, “artificial”. Assim se encerra a segunda seção do capítulo e, a partir dela, é possível imaginar que o lamento não verbal e o gesto são componentes igualmente importantes do texto da mudez. Contudo, nas doze páginas restantes, Brooks se dedica a estudar minuciosamente somente o gesto, em seções intituladas *The Language of Muteness* e *Gesture Writing Meaning*, sem mencionar o *inarticulate cry* uma única vez. Na verdade, as duas páginas que compreendem os trechos citados acima são, efetivamente, as únicas em que Brooks se pronuncia no tocante a vocalizações não-semânticas. Numa leitura mais cuidadosa dessas breves páginas, é possível notar, inclusive, que esse lamento não é propriamente reconhecido como voz: “grito primordial”, “murmúrio indefinível”, “língua primitiva”, mas nunca “voz”, como se fossem coisas outras, diversas da Voz que carrega o texto. Não há, em *The Melodramatic Imagination*, uma tentativa de esclarecer que papel, exatamente, o lamento não verbal desempenha dentro do melodrama, da maneira como há com os aspectos visuais do corpo e da cenografia. No restante do livro, o ápice dramático do melodrama permanece, para todos os efeitos, convenientemente silencioso.

Assim como Brooks, Elsaesser (1991: 76) reconhece que, no cinema americano, a fala tem sua importância diminuída, dando espaço para que “a iluminação, a composição e a decoração aumentem sua contribuição

²⁴ “[Inarticulate cry and gesture] mark a kind of fault or gap in the code, the space that marks its inadequacies to convey a full freight of emotional meaning. In the silence of this gap, the language of presence and immediacy, the primal language, is born anew. [...] [T]hese cries and gestures signify because they are the language of nature, the language to which all creatures instinctively have recourse to express their primal reaction and emotion.”

semântica e sintática no efeito estético.”²⁵ Também como Brooks, Elsaesser (1991: 75–76) observa nos melodramas domésticos dos 1950 um uso que ocasionalmente privilegia “aspectos materiais da fala como som” em detrimento de seu conteúdo semântico, como a atenção dada à plasticidade da voz humana e a preocupação com a dicção e timbre da voz dos atores, admitindo que há um componente vocal no melodrama que escapa de alguma forma ao texto:

De fato, a orquestração é fundamental para o cinema americano como um todo (sendo este essencialmente um cinema dramático, espetacular, e baseado em um apelo de massa) porque trouxe as consequências estéticas de tomar a palavra falada mais como uma dimensão ‘melódica’ adicional do que como discurso semântico autônomo. O som, seja musical ou verbal, age em primeiro lugar no sentido de dar a ilusão de profundidade à imagem em movimento, e, ajudando a criar a terceira dimensão do espetáculo, o diálogo se torna elemento cênico, em conjunto com meios mais diretamente visuais da *mise-en-scène*.²⁶ (ELSAESSER, 1991: 75)

É importante notar que Elsaesser sempre trata do verbo, do discurso, sem nunca chegar ao *inarticulate cry* de Diderot e Brooks. Os “aspectos materiais da fala como som” estão para Elsaesser como o lamento não verbal está para Brooks: ambos são mencionados como parte integrante da potência melodramática, mas têm suas possibilidades podadas, negligenciadas no restante do texto, como se fossem pedrinhas muito pequenas para ondular a superfície da desse imenso e turvo lago que é o melodrama.

É sintomático que, à maneira de Brooks, depois de brevemente trazer à tona a questão da voz, Elsaesser deixe que ela afunde lentamente até o leito

²⁵ “[...] lighting, composition, decor increase their semantic and syntactic contribution to the aesthetic effect.”

²⁶ “Indeed, orchestration is fundamental to the American cinema as a whole (being essentially a dramatic cinema, spectacular, and based on a broad appeal) because it has drawn the aesthetic consequences of having the spoken word more as an additional ‘melodic’ dimension than as an autonomous semantic discourse. Sound, whether musical or verbal, acts first of all to give the illusion of depth to the moving image, and by helping to create the third dimension of the spectacle, dialogue becomes a scenic element, along with more directly visual means of the *mise-en-scène*.”

do lago melodramático e o artigo retorne discretamente ao silêncio climático, recorrendo a passagens afásicas de diversos filmes para ilustrá-lo: a Fontana de Trevi em *A cidade dos desiludidos* (*Two Weeks in Another Town*), 1962, de Vincent Minnelli; a sequência de fusões em *Os quatro cavaleiros do apocalipse* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*), do mesmo diretor e do mesmo ano; e “uma das sequências de montagem mais paroxísticas que o cinema americano já conheceu”²⁷ (ELSAESSER, 1991: 83), a dança descontrolada da personagem de Dorothy Malone enquanto o corpo moribundo de seu pai rola escada abaixo em *Palavras ao vento* (*Written in the Wind*), 1956, de Douglas Sirk, o qual o título desta dissertação descarada e propositalmente referencia.

Uma das sequências usadas por Elsaesser como exemplo, porém, merece atenção especial. Em uma das cenas mais carregadas de crua emoção à flor da pele em *Assim estava escrito* (*The Bad and the Beautiful*), 1952, de Vincente Minnelli, Georgia Lorrison, uma atriz esquecida interpretada por Lana Turner que acaba de retornar ao estrelato, descobre que os seus sentimentos por Jonathan Shields, seu produtor, personagem de Kirk Douglas, não são correspondidos. Elsaesser (1991: 83) dedica um parágrafo inteiro para descrever o aumento da tensão que culmina no inevitável colapso de Georgia ao volante: “sua crise nervosa é traduzida por faróis que brilham contra seu parabrisa como uma barragem de ribaltas e lâmpadas de arco voltaico”.²⁸ Não há menção à voz, nem mesmo aos “aspectos materiais” da voz como som puro e, se tomarmos como base apenas a leitura desse trecho, é possível imaginar a cena inteiramente muda.

De fato, durante o segmento em que a atriz dirige²⁹ nenhuma palavra é proferida. Mais do que isso, assim que a personagem de Turner arranca com o carro e a câmera adentra o veículo, a música cessa, num momento atípico do

²⁷ “In one of the most paroxysmic montage sequences that the American cinema has known [...]”

²⁸ “Her nervous breakdown in the car is conveyed by headlights flashing against her windscreen like a barrage of footlights and arc-lamps.”

²⁹ A cena está disponível no YouTube e pode ser acessada pelo link <https://www.youtube.com/watch?v=-LJ-OdbHVii>

dito cinema clássico americano, e na banda sonora do filme restam apenas três elementos: a chuva forte que cai sobre os vidros, os carros que passam por ela em alta velocidade buzinando, e *sua própria voz*. Ela chora, geme, suspira e soluça incontrolavelmente, num crescendo histérico, até que começa a gritar. Não há palavras, nem balbucios, não há nenhuma *tentativa* de falar, ela simplesmente grita, continuamente, berro após berro. A voz encontra seu caminho e domina na mesma medida o espaço aural da diegese e seu corpo contorcido no banco do motorista enquanto ela tenta pisar no freio. Debruçada sobre o volante, ainda chorando ruidosamente, a cena acaba num *fade out*.

Nada disso é sequer citado por Elsaesser, embora os gritos de Lana Turner sejam um elemento difícil de ignorar para o espectador. Por que isso acontece? Seria a voz talvez demasiado óbvia? Um dado? Temos uma mulher em colapso nervoso, seria apenas natural e esperado que ela gritasse, uma codificação cinematográfica da histeria? Seria o som, e a voz em especial, apenas a “terceira dimensão da imagem em movimento”? Talvez, neste trecho, a voz não desempenhe papel relevante o suficiente para ser descrita *justamente* porque é impossível de ignorar? Apenas os aspectos visuais, as metáfora imagéticas escondidas, como a ribalta que os faróis dos outros carros formam nas janelas de Georgia, que exigem mais atenção para serem percebidos, são dignos de menção? Talvez os gritos da protagonista — *inarticulate cries* por excelência — não sejam propriamente vistos como voz, já que não constituem diálogo?

A passagem de *Assim estava escrito* é o exemplo concreto mais flagrante, entre os três autores, da falta de clareza sobre tudo que orbita a esfera da voz na literatura sobre o melodrama. A voz pode ser citada, presumida, inferida, mas nunca fica inteiramente elucidado o que exatamente é a voz a qual eles se referem, de que maneira ela opera e por que ela importa. O vocal, embora não seja expressa e inteiramente rejeitado, acaba soterrado pelos espetáculos visuais do melodrama.

No início de seu artigo, como vimos acima, Elsaesser reconhece *alguma* importância na voz dentro do melodrama familiar americano. Poucas páginas a frente, porém, lemos:

Em outras palavras, esse tipo de cinema depende da maneira com que “melos” é dado ao “drama” por intermédio *da iluminação, da montagem, do ritmo visual, da decoração, do estilo de atuação, da música* — isto é, de como a mise-en-scène transforma personagem em ação (como no romance pré-jamesiano), e ação em gesto e espaço dinâmico (comparável à ópera e ao ballet do século XIX).³⁰ (ELSAESSER, 1991: 78)

A voz já não figura dentre os agente do “melos”, dentre os elementos da mise-en-scène que operam no melodrama, embora, curiosamente, a poucas palavras de distância esteja uma comparação com ópera do XIX. As atenções são voltadas a tudo que é menos conspícuo. A voz é evidente demais, é o veículo do texto que, segundo Elsaesser, faz com que filmes menos inspirados “funcionem na audiência através do diálogo” e que faz com que “a força semântica da língua ofusque efeitos pictóricos e valores arquitetônicos mais sofisticados”³¹ (ELSAESSER, 1991, p. 75), em parte perdidos com a advento do cinema sonoro. Não por acaso, o autor identifica os diretores dos melodramas que analisa como herdeiros do período silencioso, em oposição a diretores menos talentosos, dependentes da fala:

Diretores (dos quais uma porção razoável veio da Alemanha durante os anos 30, e outros que estavam claramente em dívida com o expressionismo alemão e com os métodos de mise-en-scène teatral de Max Reinhardt) começaram a apresentar uma nível de cultura visual similar aos mestres do drama silencioso:

³⁰ “In other words, this type of cinema depends on the ways 'melos' is given to 'drama' by means of lighting, montage, visual rhythm, decor, style of acting, music — that is, on the ways the mise-en-scène translates character into action (not unlike the pre-Jamesean novel) and action into gesture and dynamic space (comparable to nineteenth-century opera and ballet).” Grifo nosso.

³¹ [...] pictures worked on audiences through their dialogue, and the semantic force of language overshadowed the more sophisticated pictorial effects and architectural values.

Ophüls, Lubitsch, Sirk, Preminger, Welles, Losey, Ray, Minnelli, Cukor.³² (ELSAESSER, 1991: 75)

O uso excessivo do diálogo — a aqui lembremos que durante todo o artigo Elsaesser trata da voz em termos verbais — é, para Elsaesser, algo a ser evitado, uma vez que o “páthos resulta da não-comunicação ou do silêncio eloquente”, ecoando a asserção de Brooks de que frequentemente o clímax melodramático se dá num tableau mudo.

Em Laura Mulvey (1989, p. 63–77) também é possível perceber uma maneira similar de abordar a voz. Destacando os pontos de convergência entre Brooks, e Elsaesser, Mulvey (1989, p. 72) constata que os dois modos melodramáticos — o do melodrama teatral do XIX de Brooks, e o do melodrama familiar cinematográfico americano de Elsaesser — têm suas características formais de estilo derivadas de uma crise da expressão, do limite da articulação verbal. Segundo ela,

Ambos [autores] apontam as ligações entre o modo melodramático de expressão e a língua do inconsciente que deve falar através do sintoma, na corda bamba entre o significado e o silêncio, exigindo interpretação em vez de um entendimento direto, não mediado do que é dito.³³ (MULVEY, 1989, p. 72)

Assim como ocorre com Brooks no início desta seção, à primeira vista parece haver esperança para a voz em Mulvey. Há algo que anda na corda bamba entre o significado e o silêncio, e esse algo pode incluir a voz, ou até mesmo ser *ele próprio* a voz. Contudo, ela prossegue para reafirmar a permanência da “mudez” no melodrama hollywoodiano mesmo na era sonora, em que a voz constitui, compulsoriamente, o elemento principal da banda de som. Em Mulvey a voz aparece como metáfora para a participação

³² “Directors (quite a sizeable proportion of whom came during the 30s from Germany, and others were clearly indebted to German expressionism and Max Reinhardt’s methods of theatrical mise-en-scène) began showing a similar degree of visual culture as the masters of silent film-drama: Ophüls, Lubitsch, Sirk, Preminger, Welles, Losey, Ray, Minnelli, Cukor.”

³³ “Both point out the links between the melodramatic mode of expression and the language of the unconscious which must speak through symptom, on the knife-edge between meaning and silence, demanding interpretation rather than a direct, unmediated understanding of what is said.”

política,³⁴ partindo de uma ideia de voz pública, em que voz e palavra são a mesma e uma só:

Palavras, escritas e faladas, tem sido uma arma política para o movimento das mulheres, desde os dias da tomada de consciência até a recente preocupação feminista com as teorias linguísticas e psicanalíticas. A questão de como e onde as mulheres estão posicionadas em relação à língua e à dominância cultural tem sublinhado a marginalidade das mulheres, próximas do silêncio, e outras investidas dispersas de hesitante discurso.³⁵ (MULVEY, 1989, p. 75)

Não se trata de uma questão de voz *per se*, mas de uma questão de logos, o pilar político do qual a voz é ao mesmo tempo portadora e substância. Nas linhas seguintes, ao propor uma mudança na direção de “uma habilidade coletiva de articular”³⁶ Mulvey acaba revelando — intencionalmente ou não — o que de fato caminha na corda bamba entre o significado e o silêncio: “formas oblíquas de metáfora, simbolismo e complexos sistemas de significação semioticamente carregados.” (MULVEY, 1989: 75) No espaço entre o significado — logos — e o silêncio, parece sobrar muito pouco de vocal. Esse resto, que parece ser na melhor das hipóteses articulação hesitante — tentativa de logos — é eclipsado por outras formas de expressão indiretas, mediadas predominantemente por algo da ordem do visível. Embora isso não seja afirmado de maneira definitiva por Mulvey, a partir de uma perspectiva política parece não haver um lugar

³⁴ A concepção política da voz aparece de maneira recorrente nos trabalhos de Mulvey: “Women's exclusion from the *public* voice and the language of culture and politics was challenged [...] by an oblique movement into an autonomy that refused given ideas of creativity.” (1989, p. xviii); “The workings of patriarchy, and the mould of feminine unconscious it produces, have left women largely without a voice, gagged and deprived of outlets [...]” (1989, p. 39); “For Godard, the voice of women's liberation and the voice of Marxism cannot be simply added one to the other [...]” (1989, p. 52); entre outros exemplos. É importante notar, todavia, que a voz como metáfora para participação política não é, em absoluto, particular a Mulvey, sendo, de fato, uma concepção de voz que remonta à antiguidade. Em alemão, por exemplo, voz e voto são designados pela mesma palavra: *Stimme*.

³⁵ “[...] words, written and spoken, have been a political weapon for the Women's Movement, from the days of consciousness-raising to recent feminist preoccupation with linguistic and psychoanalytic theory. The question of how and where women are positioned in relation to language and dominant cultural production has highlighted women's marginality, near silence, and other, dispersed moves towards hesitant speech.”

³⁶ “[...] a collective ability to articulate [...]”

intermediário relevante para a voz fora do âmbito logos: há o discurso e o silêncio. No melodrama, o modo de representação do discurso em crise, a voz silencia e abre espaço para outros meios de significação, através dos quais a mulher é capaz de articular significados à revelia da voz, da dominação masculina da palavra falada. Em artigo escrito em parceria com Peter Wollen, Mulvey (1989, p. 92) encontra no “uso da metáfora e da iconografia”³⁷ de Frida Kahlo “uma voz extremamente rara”³⁸ capaz de expressar o interior do interior, isto é, os sofrimentos que afligem o âmago da mulher, ela mesma representante do interior, do doméstico, em relação à vida exterior, pública, do homem. A voz, assim, preserva pouca relação com o físico, com o material: ela é um processo mental, algo que pertence não ao corpo, mas ao intelecto. Nas poucas instâncias em que a voz não é a língua propriamente, ela é algo que tem *potencial linguístico* — se nela há ou não algo de voz *stricto sensu*, aquela produzida na garganta pela vibração das pregas vocais, isso parece ter pouca importância.

Embora nesta dissertação eu me concentre nos textos de Peter Brooks, Thomas Elsaesser e Laura Mulvey — por sua influência e peso na construção dos estudos do melodrama no cinema — a confusão e a falta de clareza acerca de tudo o que diz respeito à voz neste modo de representação de maneira alguma se restringe a esses autores. *Melodrama as Echo of the Historically Voiceless* (1971), título de um artigo do historiador David Grimstead — autor do livro *Melodrama Unveiled* (1968) — reafirma a concepção de voz pública, da voz como logos: aqueles que não podem falar (ou que não tem suas palavras ouvidas) são extirpados de voz. Em *Performing/Acting Melodrama* (2018), Helen Day-Mayer e David Mayer tratam do *métier* do ator melodramático e, apesar de sublinharem a importância da voz para os atores do melodrama no palco — ainda que seja *apenas* para dizer o texto — antes de partir para uma investigação mais

³⁷ “[her] user of metaphor and iconography [...]”

³⁸ “[Frida Kahlo provides] an extremely rare voice [...]”

aprofundada do método de atuação consagrado pelo modo do excesso, reconhecem que

[O] ator da virada do século estava sumariamente privado de sua voz, o que foi ao mesmo tempo uma perda e um ganho amplamente compensatório, priorizando vocabulários gestuais. É este ator melodramático fisicamente maleável, gesticulante, que nos interessa neste capítulo.³⁹ (DAY-MAYER & MAYER, 2018, p. 104)

Encontramos tentativas incipientes de abordar a voz, por exemplo, em Maria LaPlace (1987, p. 138-166) e seu *Producing and Consuming Woman's Film: Discursive Struggle in Now, Voyager*,⁴⁰ onde a autora afirma que "o olhar, o beijo, a voz se tornam locus do erotismo"⁴¹ (LAPLACE, 1987, p. 142) porque a face e a voz "são as partes mais individualizadas do corpo"⁴² (p. 160). O texto consiste, no entanto, em sua maior parte, numa análise atenta *do olhar*. Novamente, a esfera do vocal é trazida à tona, e a ela é atribuída o importante papel de local do erótico, mas considerações posteriores sobre a voz acabam esmagadas pelos escombros do visível.

Frequentemente nos deparamos com inícios promissores e desfechos frustrantes na literatura do melodrama quando o assunto é a voz. Ou atores parecem estar preocupados com os significados ocultos dos artifícios visuais, enquanto a voz segue ali, *hidden in plain sight*. Se fosse uma cobra, a voz já nos teria mordido a todos os que nos propomos a estudar esta quimera que chamamos melodrama. Linda Williams, em seu *Tales of Sound and Fury...* or, *The Elephant of Melodrama* (2018, p. 212) — de cuja intenção de revisitar certa literatura canônica e discutir pontos aparentemente pacíficos esta

³⁹ "[we recognize that] he turn of the century actor was summarily deprived of his voice, which was both a loss and a vastly compensatory gain, prioritizing gestural vocabularies. It is the physically pliant, gesticulating melodramatic actor who concerns us in this chapter."

⁴⁰ *Now, Voyager* (no Brasil, *A estranha passageira*), 1942, de Irving Rapper, é, assim como *Carta de uma desconhecida*, um filme narrado em voz over pela protagonista.

⁴¹ "The gaze, the kiss, the voice become the locus of eroticism."

⁴² "[the face and the voice] are the most individualised parts of the body."

dissertação humildemente compartilha — resgata a história de um enorme elefante que é apalpado por um cego. Os cegos são autores que tentaram de alguma forma desvendar o segredo melodramático, e o elefante é o melodrama. Brooks e Elsaesser, que tocaram a tromba, se impressionaram com o excesso de um nariz demasiadamente comprido. Mulvey, e outras teóricas feministas dos anos 1980, tocaram os olhos úmidos do animal e se ativeram ao páthos do lacrimoso *woman's film*. A própria Williams diz ter também apalpado o elefante e percebido sua ascendência africana, o que a levou a debruçar-se sobre questões raciais do melodrama. Este cego que agora escreve, apesar de já ter escutado muitas histórias sobre essa incrível besta, não tocou o elefante, mas ouviu seus estridentes barridos e, espantado com a curiosa falta de detalhes sobre eles nos relatos que obtivera — em alguns deles a fera poderia muito bem ser uma girafa, completamente muda — dedica esta pesquisa a essa admirável voz inaudita.

Ao discutir a literatura acerca do melodrama constatei que a voz parece ser uma matéria difícil de discutir numa tradição que privilegia a palavra e o raciocínio lógico, e, mais ainda, numa área de pesquisa como a do cinema, uma mídia visual por definição. A terminologia cinematográfica, e até mesmo a própria língua, concentram-se na esfera do visível, carecem de termos adequados para tratar da inegável *presença* da voz num modo de representação que em teoria se caracteriza, em seus instantes críticos, por sua momentânea *supressão*.

Como caminho possível para investigar essa questão, uma vez que a perspectiva oferecida pela bibliografia exposta até agora se mostra insatisfatória, proponho uma incursão em áreas do conhecimento que se afastam do melodrama *per se* e se ocupam da voz de maneira mais autônoma, sem atrelá-la forçosamente às palavras que ela pode produzir e com frequência produz: os estudos da ópera, os estudos do som e, mais recentemente, os estudos da voz. Não se trata, porém, de apenas transpor conceitos de um campo acadêmico para outro e aplicá-los arbitrariamente.

Um arcabouço metodológico interdisciplinar ajuda a preencher a lacuna teórica que pode observar em textos importantes dentro dos estudos do melodrama, disponibilizando ferramentas de análise, argumentos e vocabulário novos sobre os quais se pode fundamentar de modo mais adequado uma discussão acerca do papel desempenhado pela voz no melodrama. No capítulo a seguir, discuto a bibliografia das áreas de estudo supracitadas sobre a qual sustento a hipótese desta pesquisa.

3 UMA REVISITA AOS FUNDAMENTOS DA VOZ

3.1 a voz não-verbal: da relação entre voz e palavra

No campo dos estudos do som e da voz, os escritos de Adriana Cavarero (2005), Steven Connor (2000, 2014) e Nina Sun Eidsheim (2015) versam sobre a subjugação da voz pela palavra na tradição ocidental. Eidsheim (2015: 99), musicóloga norueguesa e professora da UCLA, discute e critica o uso ambivalente e impreciso da palavra “voz” e sua frequente equivalência ao discurso, causado pela “suposição não dita de que a voz funciona somente à serviço do pensamento racionalizado e da fala”. Discorrendo sobre vocalizações não-verbais, ela prossegue:

[sons não-linguísticos são] sons que estão fora do sistema [da língua]. Se, como Adriana Cavarero adequadamente observa, na “tradição logocêntrica” a voz é definida como “palavras de uma língua em frente a uma boca que abre”, então gaguejos não-linguísticos e sons de hesitação não são voz. Quando muito, esses sons são ouvidos como voz frustrada.⁴³ (2015: 99)

Connor (2014: 10), literato britânico e professor da Universidade de Cambridge, num livro inteiramente dedicado aos sons vocais não-semânticos, chega a conclusões similares quando aborda a classificação dos fonemas feita pelos linguistas que se dedicam à fonologia como sons fundamentais que formam parte de uma língua, num sistema de diferenças e semelhanças. Sons que escapam a essa categorização, afirma ele, são vistos não como fonemas, mas como “apenas ruído, ou acidente sonoro (*psophos*),”⁴⁴ resgatando a visão metafísica do que constitui voz: “um som particular que possui significado, e

⁴³ “[Nonlinguistic sounds are] sounds that fall outside the system [of language]. If, as Adriana Cavarero aptly observes, in the “logocentric tradition” the voice is defined as “words of a language in front of a mouth that opens,” then nonlinguistic stutters and sounds of hesitation are not voice. If anything, these sounds are heard as failed voice.”

⁴⁴ “[any and every vocal sound would simply be] a noise, or accident of sound (*psophos*).”

não meramente o som de ar expirado, como a tosse”⁴⁵ (ARISTÓTELES apud CONNOR, 2014: 8).

Na tradição logocêntrica ocidental, que privilegia a palavra como expressão da realidade, a voz desempenha um “papel serviçal”, dando substância ao trabalho mental do pensamento. A voz é não mais que o “componente acústico da língua, [...] o material sonoro do logos”⁴⁶ (CAVARERO, 2005, p. 53). Qualquer vocalização não-semântica — categoria na qual se enquadra o lamento não-verbal mencionado por Brooks — é automaticamente descartada: não é voz, mas um “resto insignificante, um excesso que está perturbadoramente próximo à animalidade”⁴⁷ (CAVARERO, 2005, p. 34). Mladen Dolar, filósofo e psicanalista esloveno professor da Universidade de Ljubljana, resume de maneira perspicaz em seu livro *A Voice and Nothing More* (2006), inteiramente dedicado à voz em suas dimensões linguística, metafísica, ética e política, o papel que a voz desempenha dentro da tradição logocêntrica:

A própria voz é como a escada wittgensteiniana a ser descartada quando se atinge o topo — isto é, quando tivermos completado nossa escalada ao cume do significado. A voz é o instrumento, o veículo, o meio, e o significado é a meta. Isto levanta uma oposição espontânea na qual a voz aparece como materialidade oposta à idealidade do significado. A idealidade do significado pode emergir somente através da materialidade do meio, mas o meio não parece contribuir para o significado.⁴⁸ (DOLAR, 2006: 15)

⁴⁵ “[for voice is] a particular sound that had meaning, and not one merely of the inbreathed air, as a cough is.”

⁴⁶ “[Greek philosophy and modern linguistics understand voice to be] the acoustic component of language. [...] The voice is the sonorous material of logos.”

⁴⁷ “[whatever is left over is] an insignificant remain, an excess that is disturbingly close to animality.”

⁴⁸ “The voice itself is like the Wittgensteinian ladder to be discarded when we have successfully climbed to the top — that is, when we have made our ascent to the peak of meaning. The voice is the instrument, the vehicle, the medium, and the meaning is the goal. This gives rise to a spontaneous opposition where voice appears as materiality opposed to the ideality of meaning. The ideality of meaning can emerge only through the materiality of the means, but the means does not seem to contribute to meaning.”

A leitura de Cavarero (2005), contudo, nos atenta a um fato que uma vez salientado pode parecer auto-evidente, mas que, como vimos, não o é: a voz precede a linguagem. Muito antes da habilidade de articular palavras ser adquirida, há voz, pois ela é uma função corpórea inata: a passagem de ar por cavidades internas, “a vibração de uma garganta de carne”⁴⁹ (CALVINO apud CAVARERO, 2005: 2), e está forçosamente associada a um corpo vivo que a produz. De fato, no momento do nascimento, a confirmação primeira da vida é a voz do bebê, e seus balbucios infantis — infante é, literalmente, aquele que não pode falar — nos primeiros meses de vida são ainda assim voz. Para existir como tal, a voz *não necessita* da língua. Se é verdade que a voz pode estar, e com frequência está, atrelada ao uso de uma língua com a finalidade de produzir um discurso lógico, racional e inteligível — logos — essa não é uma condição que define voz. Mesmo depois de adquirida a capacidade de fonar um idioma, ainda é possível vocalizar de maneiras que não correspondem às previstas no sistema da língua, voluntária e involuntariamente, seja na forma de grito, tosse, gemido, suspiro, soluço, riso ou música, ou pelo simples ato de proferir uma série de sons que não coincide com palavras pré-definidas desse dado idioma. Dessa forma, a voz não apenas precede, como *prescinde* da língua para sê-lo:

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

Das dificuldades postas pela bibliografia do melodrama da qual parte esta pesquisa, que distingue voz e palavra de maneira inconsistente e pouco assertiva, emerge a necessidade de definir mais claramente o que configura, ou não, voz. Os escritos de Brooks, Elsaesser e Mulvey, ainda que não de

⁴⁹ “[...] the vibration of a throat of flesh [...]”

maneira expressa, sinalizam algum alinhamento à tradição logocêntrica, que vê a voz como *meio da língua*. Para eles, encontrar-se sem palavras frequentemente parece ser o mesmo que encontrar-se sem voz: a única forma de dizer o indizível seria emudecer. Acredito que a subscrição quase por *default* a essa ideia de voz seja a fonte de muitos problemas que surgem no debate sobre o papel que ela desempenha no melodrama, porque diminui consideravelmente as implicações da relação entre voz e corpo: se o corpo é um dos veículos maiores do melodrama, e a voz é algo de imaterial, etéreo, quase ideal, que existe em separado do corpo e junto à língua, o melodrama, então, não lhe diria respeito.

É, assim, crucial para os objetivos desta pesquisa partir de uma concepção de voz que esteja intrinsecamente ligada ao corpo, e não à língua. Com suporte em Eidsheim, Connor e Cavarero, para quem a voz é, no nível mais básico, uma função corpórea e não uma habilidade intelectual, firmo a primeira e provavelmente mais importante de três proposições sobre as quais sustento a hipótese desta pesquisa, da qual em maior ou menor grau emanam as outras: a voz não existe forçosamente em conjunto com a fala, mas em excesso à fala; *mesmo que não-linguística, a voz continua sendo voz*.

3.2 a **voz-corpo**: da relação entre voz e som

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

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

[O] som da voz [...] nos tem seduzido a acreditar que o poder da voz está em seu som, quando na verdade o som é meramente a ponta do iceberg cuja totalidade [é o que de fato] nos move para estados afetivos. O canto acontece antes do som; é a ação que produz o som.⁵⁰ (2015: 130)

Embora a proposição do que poderia ser chamado de “voz-corpo” de maneira nenhuma negue sua dimensão aural, ela reduz sensivelmente a importância do papel que o som tipicamente desempenha na apreensão da voz, permitindo que outros efeitos do ato de vocalizar sejam mais facilmente percebidos. A voz é, é claro, também som, mas não somente som. Quando Calvino e Cavarero livram a voz da carga semântica da língua, salientam o caráter corpóreo e material do som da voz. Ao eliminar o som completamente, o cinema mudo, assim como Eidsheim em um de seus experimentos, aponta para uma corporalidade ainda mais básica, que evidencia o fato de que a voz tem uma série de outras repercussões corpóreas imediatas dentre as quais a sonora é apenas uma de muitas. A experiência de uma voz afônica concretiza-se mesmo sem mediação tecnológica, por exemplo, na vida prática das pessoas surdas, que, embora sejam incapazes de perceber o som da voz, estão perfeitamente aptas a apreender os sinais visíveis e táteis de suas próprias vozes e das vozes daqueles que os cercam: o movimento da boca e da língua, a corrente egressiva de ar, o inflar e desinflar dos pulmões, a vibração da garganta, dos dentes e do maxilar, etc.

⁵⁰ “[T]he sound of the voice [...] has seduced us into believing that the power of voice lies in its sound, while in actuality the sound is merely the tip of an iceberg, the entirety of which [is what actually] shifts us into affective states. Singing happens before the sound; it is the action that produces the sound.”

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

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

3.3 a **voz opaca**: da tensão entre meio e mensagem

Quando falamos em materialidade e corporalidade da voz, é quase impossível traçar caminhos teóricos sólidos que não passem de uma maneira ou outra pela forma artística que expõe a voz de maneira mais consistente e — com o perdão da palavra — gritante: a ópera, onde a vocalidade é elevada a níveis sem precedentes de fisicalidade e de estetização. É também difícil negar que ópera e melodrama são duas formas teatrais afins, a começar no nível mais literal possível — melodrama é, literalmente, um drama em *melos*, em música. O próprio Peter Brooks (1996, p. 49) aponta (*en passant*, é verdade) essa afinidade:

Encontramos, por exemplo, esta direção de palco em *Les Enfants trouvés*, de Joseph Bouchardy: o Marechal “entra vagarosamente nos últimos compassos da orquestra e para no centro do palco.” Então, o solilóquio, pontuado: “Ó, terror! ... esperança, remorso, desconfiança mortal! ... Por que lutas incessantemente pelo controle de minha alma?”. O monólogo, detectamos, está no caminho de se tornar ária operática — e o melodrama encontra uma saída lógica possível na *grand opera* (que, de fato, usou muitos *libretti* advindos do melodrama), onde melodia e harmonia, tanto quanto as palavras, estão encarregadas de transmitir significado.⁵¹

Da mesma maneira, Elsaesser (1991, p. 69) afirma que “na Itália, a ópera, mais do que o romance, atingiu o mais alto nível de sofisticação no trato das situações melodramáticas”.⁵²

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

A ensaísta francesa Catherine Clément (1988) sugere uma ponte possível entre as duas formas — ópera e melodrama — em seu incisivo *Opera, or the Undoing of Women*, quando expõe o assassinato sistemático das heroínas operísticas. A mulher que sofre de maneira espetacular durante três

⁵¹ “We find, for instance, the stage direction in Joseph Bouchardy’s *Les Enfants trouvés*: the Maréchal ‘enters slowly on the last measures of the orchestra and stops at center stage’. Then the soliloquy, punctuated: ‘O terrors! ... hope, remorse, mortal suspicion! ... Why do you fight ceaselessly for mastery of my soul?’. The monologue, we detect, is on its way to becoming operatic aria — and melodrama finds one possible logical outcome in grand opera (which did in fact use many libretti from melodrama), where melody and harmony, as much as the words, are charged with conveying meaning.”

⁵² “[...] in Italy, the opera rather than the novel reached the highest degree of sophistication in the handling of melodramatic situations.”

atos tem a morte como destino tão inevitável quanto fetichizado. Para Clément, a voz na ópera, em última instância, *falha pois morre*. No entanto, Paul Robinson (1988), em contestação direta, rechaça a ideia do fracasso final da voz e acusa Clément de se ater excessivamente aos acontecimentos do libretto, desconsiderando todo o resto (o subtítulo do artigo de Robinson é provocativo: *Reading Libretti and Misreading Opera*). Para ele, a atenção à derrocada do corpo negligencia o triunfo da voz, até mesmo sobre a própria morte: se é verdade que os corpos sucumbem, o canto se eleva, extrapola os confins da trama e diz mais sobre os destinos *verdadeiros* dos personagens — novamente, ecoando Brooks, deixa-se a realidade em favor da verdade — do que o que indica o libretto.

Na ópera, frequentemente o tempo é suspenso para dar lugar ao canto. A ária em geral não funciona no sentido de avançar a narrativa, mas reage a ou reflete sobre ela em fluxos emotivos, não raro com o personagem imóvel em maior ou menor grau: é o momento de condensação do sentimento em que todo o corpo se torna voz. Abbate e Parker (2015, p. 23) inclusive reconhecem um nível de afogamento do texto no canto operístico:

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

É sintomático o fato de que, quando se vai à ópera hoje, pode-se acompanhar o libretto por legendas projetadas logo acima do palco. Isto acontece não apenas porque a ópera é em geral apresentada em sua língua original, o que por si só acrescenta uma dimensão de opacidade à voz, mas porque, mesmo que interpretada na língua materna dos espectadores, o canto obstrui o entendimento das palavras. Na ópera, a voz pode tornar incompreensível ao espectador seu próprio idioma nativo.

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

Numa forma artística em que a *emissão vocal* — algo que na fala é um “*vanishing mediator*” (DOLAR, 2006: 15), transparente a ponto de ser cotidianamente ignorado — mobiliza quase todo o corpo, obscurecendo até mesmo a pronúncia, é natural que se suspeite, assim como Robinson (1988), que nela a voz tem de alguma forma primazia sobre a palavra. Ora, se a música toma forma na voz (é importante notar que as notas do compositor estão tão *escritas* quanto as palavras do poeta) e aparenta contradizer o texto que essa mesma voz profere, parece ingênuo — radicalmente logocêntrico? — se ater ao valor nominal dos versos do libretto, pois é como se houvesse um descompasso semântico entre ideia (o texto) e substância (a voz que carrega o texto nas notas do compositor). A partir daí, é uma questão de avaliar qual dessas duas instâncias — para usar a terminologia do medievalista Paul Zumthor (1994), a *oral* ou a *vocal* — melhor representa o que realmente está em jogo para os personagens.

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

3.4 a **voz reveladora**: da afinidade entre o oculto moral e a voz humana

A partir do conto *Um rei à escuta*, de Italo Calvino, Adriana Cavarero (2005, p. 2), filósofa feminista italiana e professora da Universidade de Verona, fundamenta o ponto de partida de seu livro *For More than Once Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. No conto, um rei tirano encontra-se constantemente perturbado pela desconfiança de uma iminente deposição e, por isso, acaba em um estado de vigília constante. Esta vigília, contudo, não acontece no costumeiro domínio da visão, mas na esfera do aural: o rei ouve. Alerta a todos os sons do palácio, ele identifica até mesmo na voz dos cortesãos que se dirigem a ele um certo tom frio e inautêntico. Não são as palavras dos cortesãos que os denunciam, mas sua própria voz. Na verdade, o rei sequer ouve o que é dito porque, com sua atenção inteiramente voltada aos sons da corte, a voz humana deixa de ocupar lugar privilegiado em seus hábitos auditivos e perde sua carga semântica, sendo apenas um som dentre muitos.

Há, porém, uma repentina mudança na percepção do rei quando ele ouve, por acaso, uma mulher cantando. Ele não sabe quem essa mulher é,

nem consegue vê-la, apenas escuta à canção popular que ela entoa, e redescobre, como que num estalo, o prazer da voz humana. Não é a melodia em si, que ele já escutou muitas vezes, nem a letra, que é banal, nem a imagem da moça, que ele não pode ver, mas o próprio canto o que deleita o rei e o leva a atribuir à voz a condição de “equivalente à parte oculta e mais genuína de uma pessoa” (CALVINO apud CAVARERO, 2005: 2), que Cavarero então identifica como “um tipo de núcleo de unicidade invisível, mas imediatamente perceptível” (CAVARERO, 2005: 2).

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

Mladen Dolar (2006: 79–81), discorrendo justamente sobre as diferenças entre o olhar e a escuta, chega a conclusões similares. Para ele, se por um lado a voz é autoridade — não é possível escolher ouvir a voz de quem fala, os ouvidos não tem pálpebras; há uma passividade no escutar que não se manifesta no olhar, em que se pode simplesmente fechar os olhos — por outro lado, a voz é também uma exposição: aquele que vocaliza se expõe, e assim se sujeita “aos efeitos do poder que não está apenas no privilégio de

emitir a voz, mas que diz respeito ao ouvinte.”⁵³ A voz é um lugar de articulação e de passagem entre o interno e o externo. Isto é, a voz que sai de mim revela externamente ao outro o que me é interno, me desnuda, de maneira quase obscena: “pode-se dizer que há um efeito [...] de vergonha que acompanha a voz: aquele que usa a própria voz se sente envergonhado porque ela expõe ao Outro uma intimidade secreta.”⁵⁴ É por esta razão que Calvino diz que se o rei soubesse cantar “aquilo que ninguém sabe que você [o rei] é ou foi ou que poderia ser haveria de revelar-se naquela voz” (CALVINO, 1995)⁵⁵.

Cavarero (2005, p. 19) recorre ao Pentateuco — na história de Esaú e Jacó, os filhos gêmeos de Isaque e Rebeca — para afirmar o poder que a voz tem de desmascarar as mentiras da fala. Quando Jacó se apresenta a seu pai, velho e cego, e diz “Eu sou Esaú!”, Isaque responde “Mas esta é a voz de Jacó!”. A voz denuncia a mentira. As palavras podem ser enganosas, mas a voz não mente nem prega peças. A voz comunica, mais do que revela, uma intimidade oculta, uma impressão digital acústica que fornece ao outro um segredo sobre mim.

Segundo Dolar, esse lugar transicional que a voz ocupa não é exatamente uma intersecção entre o interno e o externo, mas um espaço independente, como uma ponte que lança para fora o que é de dentro mas que não pertence nem a um, nem a outro. Esta visão ressoa em certa medida com a asserção de Cavarero (2005, p. 4) de que vocalizar e ser ouvido é uma atividade que acontece de entranha para entranha, que mobiliza os recônditos do corpo, o “corpo profundo, a parte mais corpórea do corpo”⁵⁶:

⁵³ “[...] to the effects of power which not only lie in the privilege of emitting the voice, but pertain to the listener.”

⁵⁴ “One could indeed say that there is an effect [...] of shame that accompanies the voice: one is ashamed of using one’s voice because it exposes some hidden intimacy to the Other”

⁵⁵ Todas as citações diretas de Calvino vêm da versão eletrônica não-paginada de *Sob o sol-jaguar*, publicada pela Companhia das Letras.

⁵⁶ “[...] the deep body, the most bodily part of the body.”

tanto vocalizar quanto ouvir necessariamente envolvem órgãos internos, ambos são a vibração de tubos e membranas, grandes e pequenos

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

3.5 melodrama, o **triunfo da voz**: sobre o que?

Uma vez estabelecidas as bases teóricas sobre as quais me fundamento — tanto no campo dos estudos do melodrama na literatura e no cinema, do qual parto, quanto no dos estudos da voz, a qual recorro — prossigo para a hipótese desta dissertação, agora em terreno teórico mais adequado para a discussão acerca do papel desempenhado pela voz no melodrama: o que falha sob a pressão do sentimento avassalador no melodrama não é a voz, ou tampouco o som da voz, mas a capacidade de articulá-la em pensamento encadeado e racional. A língua não oferece condições suficientes para que a emoção indelével do melodrama seja adequadamente expressa em palavras e por um momento deixa de ser operacional, abrindo um espaço, uma lacuna que para Brooks é preenchida por uma espécie de linguagem natural do gesto e do lamento não-verbal, que ele convenientemente deixa para trás. Seu argumento principal é de que esse espaço é ocupado pelo corpo, e a voz,

dentro de uma concepção em que existe quase que exclusivamente como meio da língua, é silenciada. Mladen Dolar (2006, p. 13), introduzindo o capítulo de seu livro onde contempla a possibilidade de uma “linguística da voz”, aponta um obstáculo comum a qualquer abordagem da vocalidade:

[P]odemos imediatamente observar uma dificuldade que qualquer tratamento da voz encontra: a saber, a inadequação do vocabulário. O vocabulário pode até distinguir nuances de significado, mas as palavras falham quando confrontamos os infinitos tons da voz, que infinitamente excedem o significado. Não é que nosso vocabulário seja escasso e essa deficiência deva ser remediada: confrontada com a voz, a palavra estruturalmente falha.⁵⁷

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

⁵⁷ “[W]e can immediately see a difficulty into which any treatment of the voice runs: namely, that the vocabulary is inadequate. The vocabulary may well distinguish nuances of meaning, but words fail us when we are faced with the infinite shades of the voice, which infinitely exceed meaning. It is not that our vocabulary is scanty and its deficiency should be remedied: faced with the voice, words structurally fail.”

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

3.6 sobre a **escolha do corpus**

Até aqui — e estou ciente de que estamos na página 49 desta dissertação — tratei da voz e do melodrama de maneira estritamente teórica e geral. Por que, então, partir para um estudo de caso? O motivo é basicamente este: essa pesquisa nasce justamente de uma frustrante não-observação prática de elaborações teóricas dominantes nos estudos do melodrama. Eu não gostaria de arriscar repetir esse padrão, uma vez que a liberdade proporcionada por considerações puramente gerais pode levar a conclusões que não estão firmemente ancoradas no corpus sobre o qual essas considerações são feitas, e que se mantêm no campo do ideal, podendo se mostrar insuficientes quando confrontadas com casos concretos. Eu não gostaria de estabelecer um enunciado teórico para então forçá-lo num corpus arbitrário, porque meu caminho foi o precisamente contrário: é minha experiência como espectador do melodrama e da ópera que me leva a propor uma discussão teórica. Além disso, definir um recorte mais preciso, de dois longa-metragens, auxilia na manutenção de um foco claro dentro de dois campos tão vastos como o melodrama e a voz no cinema.

O processo de escolha desses filmes, contudo, foi difícil, já que exemplos da resistência da voz no melodrama não faltam — eles vão literalmente desde o cinema silencioso, como em *Orfãos da tempestade* (1921), onde Henriette reconhece sua irmã Louise pelo som de sua voz, ou *Laranjais em flor* (1926), em que o canto de Leonora se traduz em notação musical nos intertítulos, até os dias contemporâneos, como em *Dançando no escuro* (2000) e *Amor profundo* (2011) — mas elegi as duas obras que considero mais paradigmáticas no que diz respeito à articulação voz-corpo e à permanência do corpo pela via da voz: *Carta de uma desconhecida* (*Letter*

from an Unknown Woman), 1942, de Max Ophüls, e *Imitação da vida* (*Imitation of Life*), 1959, de Douglas Sirk, dois diretores alemães exilados nos EUA.

Carta é um exemplo emblemático de um tropo comum no melodrama: a fetichização da mulher que sofre. O sofrimento feminino é, geralmente, acompanhado do silenciamento da voz, seja ele outorgado por alguém (Paula, pelo marido que tenta induzi-la à loucura em *À meia luz* (*Gaslight*), 1944, de George Cukor, por exemplo) ou, como no caso de *Carta*, auto-infringido: Lisa, desde a tenra idade de 13 anos, se condena a amar e a sofrer em silêncio. O silenciamento de Lisa é tal que ela consegue somente expressar o que sente livremente através da escrita. Em seu leito de morte, ela redige uma carta endereçada a Stefan, o objeto de seu amor mudo. No cinema — a história é originalmente literária — a carta que intitula o filme torna-se inevitavelmente voz, e é a partir dela que toda a narrativa se desenrola. A voz de Lisa, no entanto, é uma voz particular. Ela não existe propriamente no mundo físico da diegese, uma vez que quando a carta é lida a autora já está morta, e tampouco vem da imaginação de Stefan, o leitor, já que ele, é expresso, não se lembra da mulher que se lhe dirige. Dessa forma, a voz que narra o filme é uma voz defunta, fantasmagórica, além-tumba, que nos é apresentada aparentemente descorporificada numa espécie de *disclaimer* de sua condição: “No momento em que você ler esta carta, eu estarei morta.” Em certo momento, a narração para abruptamente no meio de uma sentença, silenciada ainda mais uma vez: “*if only...*”. A voz que cessa indica o momento da morte, para então retornar mais uma vez, ainda mais misteriosa — a carta já está fechada em cima da mesa.

Imitação da vida, último longa-metragem do diretor alemão Douglas Sirk nos EUA, é um filme repleto de camadas: trata de questões raciais, sociais, de gênero, de representação e performance. Nesta pesquisa, pretendo me concentrar na personagem Annie, a mulher negra, empregada doméstica, cuja filha Sarah Jane, auto-denominada “quase-branca”, renega.

Assim como Lisa em *Carta*, Annie tem sua voz silenciada durante a maior parte do filme. A ela não são permitidas as explosões de violenta emoção ou mesmo sequer os soluços: Annie é a única personagem que chora em silêncio absoluto. Seu silenciamento, porém, ao contrário do de Lisa, não é auto-infringido, mas advém de sua condição de mulher negra que “conhece o seu lugar” na sociedade americana dos anos 1950. Sempre da maneira mais gentil, mas sem sucesso, ela tenta convencer Sarah Jane a abraçar suas raízes, frequentar a igreja negra da qual ela faz parte, conhecer um jovem rapaz negro para que se case. Sarah Jane não está apenas desinteressada nos desejos e esperanças de sua mãe acerca de seu futuro, ela se sente profundamente ofendida por eles. Por que ela deve carregar o peso de viver como uma mulher negra se ela parece branca? Durante o confronto derradeiro entre mãe e filha, de frente para um espelho, encarando sua pele clara, Sarah Jane verbaliza para Annie seu desejo mais profundo — “eu sou branca!” — como quem tenta convencer a si mesmo de algo. “Branca! Branca! Branca!”, ela continua, com lágrimas nos olhos. Como quando repetimos uma palavra tantas vezes que ela perde seu valor semântico, a fala de Sarah Jane gradativamente se converte em choro a cada “branca!” que ela profere, até se tornar um som de desespero inteiramente não-linguístico.

É a morte o agente libertador da voz de Annie. Apenas quando seu corpo finalmente padece — no meio de uma tentativa de dizer a Lora que já está “muito cansada”, quando então sua empregadora, branca e glamorosa, berra de horror — só então é que ela ganha o direito de ser ouvida. Em seu funeral, cuidadosamente planejado por ela em vida, uma voz reina de maneira ostensiva sobre todas as outras. Não qualquer voz, uma voz que canta, distintamente negra em timbre e estilo, Mahalia Jackson, do alto da igreja. Embora o texto tenha especial importância na música cristã — afinal, no princípio era o Verbo — o canto imediatamente direciona atenção para a voz. A linha melódica melismática do *spiritual* por vezes obscurece as

palavras e, de fato, perto do fim da canção há vocalizações totalmente desprovidas de qualquer texto.

Ambos os filmes são, basicamente, sobre mulheres que sofrem e morrem terrivelmente infelizes, à moda das heroínas operáticas de Catherine Clément. Ambas perdem seus filhos pouco antes de sucumbirem — Lisa para o tifo, e Annie para a branquitude — e são repetidamente silenciadas, impedidas até mesmo na hora da morte de completar suas últimas frases. Ainda assim, as duas sobrevivem por intermédio da voz: a permanência da voz é também a resistência do corpo. Estarão elas mesmo mortas?

No próximo capítulo, deixo as considerações mais gerais a respeito da voz para salientar as afinidades entre o vocal e o melodramático.

4 POR QUE É TÃO DIFÍCIL FALAR SOBRE A VOZ?: AFINIDADES ENTRE O VOCAL E O MELODRAMÁTICO

Como dito anteriormente, em busca de uma fundamentação teórica que julgo ser mais adequada para tratar da voz no melodrama, deixei os estudos do cinema porque neles encontrei uma dificuldade recorrente de discutir a vocalidade em termos que extrapolam o diálogo. Uma parcela importante da sensorialidade — do som e da corporeidade da voz — estava sendo ignorada, ou abordada de maneira rasa, insatisfatória, pelos teóricos da imagem em movimento, que pareciam estar — sem surpresa — seduzidos pelos aspectos visuais, sobre os quais conseguem discorrer com muito mais fluência e em minucioso detalhe, em oposição à brevidade, hesitação e ao laconismo que se pode observar quando o assunto é a voz. A voz parece ser evitada não apenas porque aparentemente importa pouco, mas também porque parece existir uma dificuldade fundamental em discuti-la, especialmente num contexto acadêmico.⁵⁸

O campo dos *voice studies*, no qual adentrei em busca de ajuda, é recente e extremamente heterogêneo, de vocação verdadeiramente transdisciplinar, englobando diversas áreas do saber. É notável, entretanto, o fato de haver um fio condutor comum a diversos trabalhos que se prestam a debater a voz de forma mais ampla e autônoma. Este fio condutor é o da filosofia, ou melhor, das considerações filosóficas construídas em torno da voz e suas repercussões no pensamento sobre a vocalidade no ocidente.

Despertou-me particular curiosidade as similaridades singulares que parecem existir entre a história da voz — ou a história da apreciação teórica da voz — e a história do melodrama — ou a história da crítica melodramática. Nesta seção, partindo principalmente de Dolar (2006) e Cavarero (2005), examino a suposta tensão perene entre o logos e a voz, o

⁵⁸ Até mesmo áreas do saber que têm a voz como objeto de estudo — e há muitas delas — frequentemente não encontram ponto de intersecção e não compartilham uma terminologia comum, às vezes tendo horizontes epistemológicos muito distintos. Mais sobre em: EIDHSEIM, 2018: p. 14–17.

masculino e o feminino, a razão e a emoção, o intelectual e o sensorial, o realista e o melodramático, ressaltando as afinidades entre voz e melodrama no que diz respeito a como são, ou foram um dia, percebidos.

Diz a famosa citação de Alfred North Whitehead que “a caracterização geral mais segura da tradição filosófica europeia é que ela consiste numa série de notas de rodapé feitas a Platão”.⁵⁹ Dolar e Cavarero convergem ao sublinharem a importância que certo braço da filosofia denominado metafísica — uma disciplina preocupada com os princípios, leis e estruturas mais básicos da realidade e do ser — na história da voz e das características a ela atribuídas. Cavarero afirma que a concepção metafísica, logocêntrica, de voz tem influência sobre todo o pensamento formal ocidental, de uma maneira ou de outra. Dolar (2006, p. 46–52) traça uma breve história da metafísica pelo viés da voz, a qual será de grande valia em minha tarefa de assinalar os pontos de aproximação que parecem ser inerentes entre voz e melodrama.

Essa história começa em Aristóteles e Platão, e os empenhados esforços de ambos os filósofos para distinguir, com clareza, a voz humana das outras vozes. Na Grécia clássica, a palavra *phone* se aplicava à voz dos homens, à voz dos animais e, de fato, a qualquer som que se pudesse ouvir (CAVARERO, 2005, p. 19), e por isso era crucial estabelecer uma característica que diferenciasse em definitivo a nossa voz do resto do universo audível. Para Aristóteles, como vimos no início do capítulo anterior, a voz é um som produzido por um ser animado — isto é, provido de *anima*, alma — através de um golpe de ar na garganta. Nem todo som emitido por um ser animado que inspira e expira ar, no entanto, é, para ele, voz: constituem voz apenas aqueles sons que são produzidos na garganta e que são acompanhados de “alguma representação” (ARISTÓTELES, *Sobre a Alma*, 420b, 33), isto é, de alguma intenção de comunicar, sendo sons acidentais ou involuntários, como

⁵⁹ “The safest general characterization of the European philosophical tradition is that it consists of a series of footnotes to Plato.”

a tosse, nada mais do que isso. Esses sons não constituem voz porque, apesar de serem produzidos da mesma maneira que a voz, não pretendem representar nada.

Dentre os muitos seres animados dotados de voz, o seres humanos tem a habilidade especial de articular palavras com a voz e combiná-las arbitrariamente, na intenção de criar significado: a voz humana é capaz de falar. Cavarero liga os pontos da obra aristotélica e conclui o que, para o filósofo, separa o homem dos bichos em última instância:

Aristóteles diz na *Poética* que o logos é *phone semantike*, voz significante. O argumento é da maior importância porque evoca a famosa fórmula do *zoon logon echon* que define o homem na *Política*. De acordo com a tradução contemporânea, essa fórmula é traduzida como “animal racional”, mas literalmente ela significa “a criatura vivente que tem logos”. Mais do que um animal “racional”, assim, essa definição nomeia um animal “falante”.⁶⁰ (CAVARERO, 2005, p. 34)

A capacidade de falar torna-se, dessa maneira, uma característica definidora do que é ser humano. Dentre todas as vozes, a voz humana é a única capaz de *significar* algo, a única que pode ser semântica. A voz do homem é a detentora do logos. Essa afirmação, ao mesmo tempo que define o homem, cria um problema para todos os que subscrevem dessa visão: quanto mais a voz se distancia da fala, mais se aproxima da bestialidade. A voz humana — sem a qual o logos não pode ser expressado, já que a escrita não passa de representação morta da fala — pode ser ela mesma uma ameaça à integridade do logos que soe carregar. A voz poderia, por si só, corromper aquilo que faz do homem homem, e não animal, e desumanizá-lo. Essa preocupação pode, com efeito, ser observada em diversas instâncias, sendo a mais evidente delas a musical.

⁶⁰ “Aristotle says in the *Poetics* that logos is *phone semantike*, signifying voice. The argument is of the highest importance because it evokes the famous formula of the *zoon logon echon* that defines man in the *Politics*. According to the current translation, this formula is rendered as ‘rational animal,’ but to the letter it means ‘the living creature who has logos.’ Rather than a ‘rational’ animal, therefore, the definition names a ‘speaking’ animal.”

A música ocupa lugar de importância na filosofia e é abordada com proporcional gravidade. Ao longo dos tempos, filósofos das mais variadas gerações propuseram diretrizes que pretendiam separar a boa música da má música, o que fazer e o que não fazer, e isso se dá por uma razão fundamental: se por um lado a música tem o poder de edificar o espírito, por outro ela tem correspondente potencial destrutivo:

[A] música, e em particular a voz, não se deve distanciar das palavras que lhe dotam de sentido; no momento em que ela se afasta de sua ancoragem textual a voz perde o sentido e se torna ameaçadora — mais ainda por causa de seus poderes sedutores e intoxicantes. Além disso, a voz além do sentido é evidentemente igualada à feminilidade, ao passo que texto, a instância da significação, está do lado da masculinidade nesta oposição paradigmática simples.⁶¹ (DOLAR, 2006, p. 43)

Na *República*, lemos o seguinte diálogo entre Sócrates e o irmão de Platão, Gláucon, que era músico:

- E certamente a harmonia e o ritmo devem acompanhar as palavras?
- Como não?
- Contudo, afirmamos que não queremos lamentos e gemidos nos discursos.
- Pois não.
- Quais são então as harmonias lamentosas? Diz-me, já e que és músico.
- São a mixolídia, a sintolídia e outras que tais.
- Portante essas são as que se devem excluir, vista que são inúteis para as mulheres, que convém que sejam honestas, para já não falar dos homens.
- Absolutamente.
- Mas, na verdade, nada convém menos aos guardiões do que a embriaguez, a moleza e a preguiça.
- Como não?

⁶¹ “[...] music, and in particular the voice, should not stray away from words which endow it with sense; as soon as it departs from its textual anchorage, the voice becomes senseless and threatening—all the more so because of its seductive and intoxicating powers. Furthermore, the voice beyond sense is self-evidently equated with femininity, whereas the text, the instance of signification, is in this simple paradigmatic opposition on the side of masculinity.”

— Quais são, pois, dentre as harmonias, as moles e as dos banquetes?

— Há umas variedades da iônia e da lídia, a que chamam efeminadas.

— E essas, poderás utilizá-las na formação de guerreiros, meu amigo?

— De modo algum, respondeu. (PLATÃO, *A república*, 398d–399a)

Platão, desta maneira, adverte contra os modos lamentosos e o gementes — dois componentes fundamentais da “língua primordial” de Diderot e Brooks — e contra a afeminação musical. A voz deve seguir a palavra. Essas determinações não se restringem aos modos musicais gregos, mas incluem também instrumentos musicais, uns mais adequados do que outros, sendo a flauta o mais degenerado dentre todos, pois “tem o óbice de impedir o uso da palavra” (ARISTÓTELES, *Política*, VIII, 1341a, 26). Não é surpresa, observa Dolar (2006, p. 46), que a flauta seja vista por Platão e seus contemporâneos como um instrumento particularmente adequado às mulheres.

Há, portanto, uma cisão clara na voz metafísica, uma ambiguidade essencial, que se traduz também numa oposição de gênero. Se por um lado a voz em sua faceta masculina é a substância do logos, e, por conseguinte, da própria filosofia, do pensamento, traço fundamental da humanidade, por outro ela é uma faca de dois gumes muito afiados, que precisa ser constantemente regulada e policiada para não ferir aqueles que a ela estão sujeitos, uma ameaça sempre à espreita que tem rosto de mulher. A sereia, meio mulher, meio animal, que seduz, hipnotiza e mata com o seu canto, é o exemplo mais longo da perversidade atribuída à voz — particularmente à voz feminina — que se distancia da palavra. A voz é boa e útil na medida em que serve de veículo para o discurso; além disso, ela se torna supremamente perigosa.

Tanto Dolar quanto Cavarero salientam a continuidade dessa concepção de voz na era cristã, alguns séculos depois, em Agostinho de Hipona. O santo

preza pela palavra cantada “com uma voz suave e bem trabalhada” (AGOSTINHO, *Confissões*, Livro X, XXXIII, 49), mas admite que às vezes se deixa levar pelo prazer do canto, se pega mais comovido pela música do que pela Palavra, e, quando isso ocorre, confessa que peca “de forma a merecer castigo”. Mesmo confessando, novamente, já ter sido levado às lágrimas anos antes mais pelo poder da música do que pela liturgia, Agostinho se posiciona, enfim, cautelosamente em favor do canto na Igreja, já que ele pode, pelo prazeres do ouvido, elevar um espírito mais fraco ao afeto da piedade (AGOSTINHO, *Confissões*, Livro X, XXXIII, 50). A voz, de todo modo, deve estar sob constante vigilância — “Vigiai e orai para que não entreis em tentação. O espírito está pronto, mas a carne é fraca.” (Mateus 26:41) — para que não se afaste ou ofusque a Palavra, que na teologia cristã é encarnada por Jesus Cristo: o Messias é logos vivente.

Existe um componente de deleite na voz — aquele ao qual se rende o *Rei à escuta* de Calvino, e ao qual se rendeu também Agostinho, penitentemente — que a aproxima dos outros prazeres carnis. Com efeito, é possível de algum modo equiparar o prazer (e o pecado) da voz com o da gula e o da luxúria quando nos atentamos para o trio de renúncias mais comuns feitos por monges e religiosos: o jejum, a castidade e o silêncio (ZUMTHOR, 1993, p. 241). Os excessos da carne não estão confinados à comida e ao sexo, mas, de maneira muito mais básica, podem se manifestar também na própria voz, uma noção que localiza firmemente o vocal no corpo e aproxima o oral (a boa voz, a voz justa) do espírito.

A questão do lugar que a voz e o canto ocupam na adoração, observa Dolar (2006, p. 49), preocupou a Igreja de maneira recorrente. A cada inovação musical que surgia, surgia também uma tentativa eclesiástica de legislar a voz, de estabelecer limites seguros dentro dos quais a voz não obscureceria a Palavra, apesar de isso nem sempre ter surtido o efeito desejado: a polifonia renascentista, que faz o texto totalmente incompreen-

sível em sua impressionante arquitetura coral, é o exemplo mais contundente disso.

Essa preocupação, todavia, não se reduzia à música sacra e torna-se particularmente evidente na segunda metade do século XVIII, quando o compositor Christoph Willibald von Gluck e seus contemporâneos empreendem uma reforma na ópera, por considerarem os dois gêneros líricos predominantes na época — a *opera seria* e a *opera buffa* — esgotados em suas potencialidades artísticas e degenerados na afetação do estilo. A reforma buscava resgatar o primado do drama sobre a encenação, a música e o canto, isto é, recuperar a primazia da palavra sobre o extravagante virtuosismo vocal característico da ária *da capo*, formato cristalizado durante o período barroco em que o cantor repete poucos versos de maneira quase circular durante vários minutos, de maneira que o texto funciona como mero trampolim para os formidáveis saltos e acrobacias vocais que são marca distinta do *bel canto* barroco na virada do século XVIII. Não coincidentemente, esta constituiu a era de ouro dos *castrati*, homens cujos testículos eram removidos cirurgicamente na infância unicamente com o intuito de evitar a mudança na voz peculiar à puberdade dos meninos, símbolos mais grotescos da afeminação, da literal e figurativa invirilidade frequentemente atribuídas de forma pejorativa a essa música, especialmente no final dos anos 1700.

É justamente na última década do XVIII que Dolar (2006, p. 51) termina sua história da voz pela metafísica, nos anos que seguiram a Revolução, sopa primordial do melodrama segundo Peter Brooks, com a criação do *Institut national de musique* sob comando de François-Joseph Gossec, compositor francês de grande produção lírica. Sua intenção, como descrito por Jacques Attali (1985, p. 55) era de “proibir a música que amolece a alma dos franceses com sons afeminados”.⁶² Isso acontece em concomitância com a

⁶² “[...] to prohibit that music which softens the soul of the French with effeminate sounds [...]”

aprovação da Lei de Le Chapelier, em 1791 (THOMASSEAU, 1989, p. 11) que acabava com o oligopólio da palavra restrita aos teatros reais e instituía que qualquer cidadão poderia, se assim desejasse, construir sua própria casa de espetáculos e apresentar nela, sem qualquer censura, as obras teatrais que bem entendesse, possibilitando o florescimento dos *melodrames* nos bulevares de Paris.

Podemos, assim, perceber uma dupla função atribuída a voz que perpassa milênios. A voz é, por um lado, *locus* privilegiado do logos; por outro, ela tem o poder de corrompê-lo, e essa voz que não se submete ao logos é tradicionalmente associada à animalidade, ao feminino, à emotividade e ao corpo. A voz é como um cão de guarda: mantenha-o disciplinado, em rédea curta, e ele te protegerá; dê a ele uma guia muito comprida ou deixe-o passear livremente e ele inevitavelmente criará problemas.

Cavarero (2005, p. 8) afirma que a metafísica — e mesmo a filosofia de maneira geral — possui afinidade inata pelo abstrato e pelo universal e, dessa maneira, não dá conta dos aspectos materiais e corpóreos da voz. Para a filósofa, a história da metafísica deveria ser contada, na verdade, como “a estranha história da devocalização do logos”⁶³(CAVARERO, 2005, p. 40). Ao reduzir a voz a componente acústico do logos (CAVARERO, 2005, p. 35), e atribuir à vocalização não-semântica o status de sobra indesejável a ser evitada, a tradição metafísica não apenas aniquila qualquer valor que a voz que existe em excesso ao logos possa ter, mas também subordina a audição à visão. A palavra falada não passa de significador acústico do significado que referencia, e depende dele integralmente. Este significado é uma ideia, “um objeto do pensamento que se caracteriza por sua visibilidade e clareza”⁶⁴ (CAVARERO, 2005, p. 35). A voz efêmera, que desaparece assim que é proferida, está no lugar de algo que é fixo, eterno:

⁶³ “[...] the strange history of the devocalization of logos.”

⁶⁴ “[...] an object of thought that is characterized by visibility and clarity.”

[Q]uanto mais a fala perde seu componente fônico e consiste numa cadeia pura de significados, mais se aproxima do âmbito da verdade. A voz torna-se assim o limite do discurso — sua imperfeição, seu peso morto. [...] Idealmente, como Platão sugere e Plotino confirma, a consumação do sistema metafísico é um imóvel e perpétuo estado contemplativo que não admite o discurso — nem mesmo o discurso silencioso da alma consigo mesma. [...] Até mesmo a língua — ou, logos entendido como um sistema verbal de significação — acaba se revelando um atributo supérfluo da condição humana. (CAVARERO, 2005, p. 43–45)

Cavarero identifica, dessa maneira, a ambição *videocêntrica* da metafísica, que liga o pensamento com o sentido da visão. Uma série de palavras que denotam saltos no entendimento, guinadas repentinas (sempre para a melhor) no pensamento são indícios desse videocentrismo: aquele que pensa tem *insights*, *epifanias* (do grego *epifanís*, aparecido, tornado visível); um conjunto singular de convicções, ou uma maneira particular de pensar, é frequentemente chamado de “visão”. Em português, a pergunta “como você enxerga isso?” é equivalente a “o que você *pensa* sobre isso”?

Uma vez recapitulada essa fascinante história costurada por Dolar e Cavarero, comento as curiosas afinidades que parecem aproximar naturalmente voz e melodrama. Como são muitas, acho por bem dividi-las em tópicos:

1) O melodrama é fruto indireto de uma tentativa de legislação da voz. Se é verdade que o melodrama só passou a existir como tal *depois* do fim da proibição que restringia o Teatro do texto a apenas algumas casas de espetáculo, é igualmente verdadeira a ideia de que ele é herdeiro de uma tradição que foi cultivada porque, dentre outros motivos, a voz encontrava-se controlada pela lei. Privados das palavras, restava ao resto das trupes de Paris a pantomima e a comunicação não-verbal, tudo aquilo que estava aquém e além do logos, o gesto e a vocalização não-semântica, que a lei positiva ignora uma vez que subscreve à visão de que, retirada a

palavra, o que resta não é voz. Não é que o melodrama tenha encontrado seus meios de expressão característicos *porque* a palavra lhe foi negada por muito tempo — o melodrama é um rio de muitos afluentes — mas creio que seja seguro dizer que a inabilidade, ou melhor, a *impossibilidade legal* de falar fertilizou o terreno para que a imaginação melodramática germinasse e frutificasse.

2) Essa tentativa de legislação da voz nos leva um tema que perpassa a história do melodrama e ainda o atormenta até os dias de hoje: o prestígio. Embora tenha sido sempre um gênero muito popular, atraindo multidões para os bulevares em centenas e centenas de apresentações, o melodrama nunca recebeu ampla e calorosa recepção da crítica ou teórica. O Teatro da palavra era reservado apenas aos teatros reais por uma razão muito simples: ele era o único de legítimo e incontestável valor artístico. A voz que fala é digna e dignificante, a que não fala é, na melhor das hipóteses, fútil passatempo. As palavras *dumb* e *dummy*, em inglês, ilustram de maneira didática essa proposição: ambas significam “mudo”, alguém que não sabe, não pode ou não consegue falar, alguém não dotado de fala; por extensão, os dois vocábulos designam também uma pessoa de pouca inteligência e capacidade intelectual reduzida.⁶⁵ Outras forma teatrais que não contemplavam a expressão verbal eram consideradas menores, de pouca relevância, adequadas no máximo para a simplicidade dos populares. De fato, Jean-Marie Thomasseau observa que Pixérécourt admitia, sem vestígio de vergonha, escrever para analfabetos (1989, p. 28), embora muitos autores diretamente influenciados pelo melodrama clássico, como Victor Hugo, nunca tenham confessado sua dívida para com o gênero por brio literário (THOMASSEAU, 1989, p. 72). Para alguns, mais do que entretenimento sem importância, esses formatos

⁶⁵ Certamente um dos exemplo mais famosos desse tropo no cinema é o anão Dunga (Dopey) de *Branca de Neve e os sete anões* (*Snow White and the Seven Dwarfs*), 1937, de David Hand.

que privilegiam outros meios de expressão além da palavra — e em especial o melodrama, por ser tão popular — não passavam de degeneração do Teatro do Texto, uma rudimentarização intencional do drama, pérfida simplificação que desvirtua a tragédia e põe em risco a integridade da arte e o bom gosto, uma posição notavelmente similar àquelas que os filósofos gregos adotaram a respeito da voz não-semântica. Ainda hoje, apesar dos avanços a esse respeito que foram logrados em certas áreas da teoria e da crítica, “melodramático” não raro é utilizado com conotação pejorativa e muitos realizadores torceriam o nariz se tivessem sua obra descrita como melodramática: *The Wire*, série de televisão da HBO dos anos 2000, é um bom exemplo de obra audiovisual que tenta se distanciar do melodrama e busca legitimação na tragédia, apesar de ter, como demonstrado por Linda Williams (2014), fortes inclinações melodramáticas.

3) Apesar de seu enorme público ter sido amplamente heterogêneo nos teatros ao longo do século XIX e depois durante as três décadas de cinema mudo, na metade do século XX o melodrama já está bem estabelecido como espaço do feminino, e, algumas décadas depois, será reconhecido como local em que o feminino consegue se articular fora do âmbito da palavra. É certamente interessante notar que o advento e a popularização do som sincrônico marcam também o nascimento de uma classe de filmes que ficou conhecida como “women’s weepies”. Por um impedimento técnico, no período silencioso não havia escapatória, todo cinema era melodramático por definição, como afirma Elsaesser — havia música e não havia voz. Foi em cima do gênero melodramático, inclusive, que a linguagem do cinema narrativo foi consolidada nos anos 1900 e 1910. No entanto, no momento em que o cinema é dotado de voz, assim que os filmes aprendem a falar, o melodrama não tarda em se tornar “woman’s film”. O modo de representação melodramático, caracterizado por uma

crise da expressão verbal, se sedimenta cada vez mais como algo notadamente feminino. Assim, cria-se também no cinema, como criou-se na história da voz, uma oposição de gênero. Curiosamente, a parte que cabe à mulher é aquela cuja expressão máxima recai fora do domínio do logos, em que voz e corpo são levados para além dos limites do dizível. É também curioso o quão facilmente, quando tratando tanto da voz quanto do melodrama, caímos em oposições paradigmáticas como essa, enveredamos para os lados opostos de uma mesma moeda — talvez porque a dupla função da voz e a dicotomia maniqueísta da moralidade melodramática nos incline a uma lógica binária.

4) Por fim, não poderia deixar de citar que a conclusão de Cavarero sobre qual é, exatamente, o cerne do problema no tratamento que a tradição filosófica ocidental dá à voz é particularmente iluminadora para essa pesquisa. Filósofos e teóricos do cinema parecem encontrar um empecilho difícil de transpor na abordagem do vocal: o videocentrismo. Isso ocorre, é claro, em diferentes níveis, de diferentes maneiras, por diferentes razões, e o videocentrismo filosófico tem, evidentemente, consequências muito mais amplas do que o dos estudos do cinema. Com efeito, o videocentrismo dos estudiosos da imagem em movimento em alguma medida parece ser, ele próprio, uma das repercussões do videocentrismo filosófico. Como Cavarero alerta, o logocentrismo metafísico exerce influência não apenas sobre filosofia, mas sobre muitas outras áreas distintas do pensamento formal e acadêmico. Apesar de não responder minhas perguntas, é levemente reconfortante compreender que a dificuldade de discutir a voz não é (apenas) desinteresse, má vontade ou intencional negligência, mas vem de uma tradição de pensamento que, historicamente, não vê nada de valor na voz que excede a fala. Este capítulo poderia muito bem ser intitulado “É tudo culpa do Platão”.

5 A VOZ EM AÇÃO

5.1 gritos e sussurros

Num contraplongé, costas seminuas viradas para a câmera, Sarah Jane troca de roupa. Ela fecha o zíper de seu vestido preto e dourado e toc, toc, toc, três batidas na porta. *“Door's open!”*, diz ela, convidando para dentro do seu quarto, sem saber, a mãe negra que finge não ter. De costas para a porta, preocupada ajustando seus sapatos, Sarah Jane não se dá conta da identidade de sua visitante. *“I'll be ready in a minute”*, ela informa, certa de que a pessoa que acaba de cruzar sua porta é sua amiga e colega de trabalho. *“I hope they're not here—”*, ela diz virando-se para sua interlocutora. Quando se dá conta de que é Annie quem está ali, Sarah Jane congela por um momento.

“Now, don't be mad, honey. Nobody saw me.”, garante Annie, deixando sua filha ciente que ela *sabe* que não pode ser vista. *“It was you. You were there tonight!”*, constata sem surpresa mas claramente irritada — Sarah Jane já havia visto Annie no cabaré onde trabalha como corista momentos antes, mas não teve certeza — ou não quis acreditar — que era realmente sua mãe a mulher negra que lá estava.

“Why can't you leave me alone?”, ela pergunta, sem de fato esperar uma resposta. *“I tried, Sarah Jane. You'll never know how hard I tried.”*, responde a mãe resignada à sua filha insolente. Sarah Jane levanta, contrariada, ela arremessa uma mala aberta sobre a cama, dentro da qual começa a jogar suas roupas. *“Well, I might as well pack. I suppose you've been to the boss.”* Ela assume que sua mãe se revelou para aqueles que estão a seu redor e que a negritude que ela tenta esconder a todo custo foi irreversivelmente descoberta. *“Lost me my job... my friends! My—”*, ela é interrompida por sua mãe: *“I've been no place! I didn't come to bother you.”*

Isso não parece convencer Sarah Jane, que agora olha sua mãe de frente, face a face. Ela insiste em dizer que é inútil, que dali ela partirá para

outro lugar, e de lá para outro ainda quando Annie encontrá-la de novo, até que ela se canse e pare de procurar. Mais uma vez, ela é interrompida por sua mãe: *“Baby, I am tired.”*, diz Annie renunciando sua morte, *“I’m as tired as I ever want to be. Do you mind if I sit down?”*, Annie vira-se para sentar à penteadeira de Sarah Jane, mas a filha, ultrajada, se interpõe entre a mãe e a cadeira: *“Yes, I do!”*, ela brada em tom elevado. Percebendo sua própria crueldade, ela desvia o olhar e tenta se justificar: *“Sombodys coming, thats why the door was unlocked.”*

“Ill only stay a minute”, Annie diz na esperança de tranquilizá-la, *“I just want to look at you. Thats why I came!”* Sarah Jane consegue olhar para ela diretamente apenas por um instante. Encarando de muito perto a característica de sua mãe que ela mais ressentida, a filha lhe dá as costas. *“I am somebody else!”*. De frente para espelho, onde pode ver ao mesmo tempo sua pele clara, que aqueles que não conhecem sua origem aceitam como branca, e a negra tez de sua mãe, motivo de sua ruína, ela proclama: *“I am white!”* — raça é identidade — *“White!”*, uma segunda vez. *“WHITE!”*, a palavra se torna um gemido, um lamento, um grito, que soa quase como *“Why?!”*, e se dissolve em choro, a cabeça abaixada porque ela já não pode mais olhar para si mesma. Sarah Jane pede para que sua mãe vá embora, que não a procure mais, que, caso a encontre na rua, finja que não a conhece. Com os olhos marejados, Annie aquiesce, conformada.

Há uma condição, porém, um último pedido. Caso Sarah Jane encontre-se em apuros, caso precise de ajuda por algum motivo, qualquer motivo, se precisar voltar pra casa, Annie pede para que não hesite em entrar em contato e que, se não puder encontrá-la — novamente Annie se mostra ciente de em breve já não estará viva — que entre em contato com Lora, a patroa branca com cuja filha Sarah Jane cresceu. Sarah Jane concorda impaciente: *“Yes, yes, anything! Now, will you go?”*

Mas há ainda mais uma coisa. O último pedido são na verdade dois. *“Id like to hold you in my arms once more, like you were still my baby.”* A filha,

lágrimas cortando o rosto, cede, ainda que relutante: *“Alright, mama, alright.”* Annie imediatamente agarra Sarah Jane, num único movimento rápido, por inteiro, chamando seu nome entre soluços. *“Sarah Jane! Sarah Jane! Oh, my baby... I love you so much!”* A filha, sem poder se conter, se entrega ao braços da mãe, também chorando. Tudo o que consegue dizer é *“Mama! Mama!”*, como uma criança pequena. Por alguns instantes, as duas desfrutam desse abraço, que sabem ser o último.

Toc, toc. Duas batidas na porta interrompem o breve momento entre mãe e filha. *“Come on, Linda!”* — Linda é o nome branco que Sarah Jane escolheu para si — *“They're waiting!”*. Agora sim, quem entra no quarto é a sua colega que a está esperando para um *double date*. Ao perceber a presença de Annie, a moça imediatamente presume que se trata da nova faxineira e reclama sobre o estado de seu banheiro. Annie, sem esboçar nenhuma reação que denuncie sua verdadeira identidade, é cortês com a amiga de Sarah Jane e se apresenta como babá de sua própria filha, diz que está de passagem na cidade e apareceu apenas para ver “Linda” de novo. Sarah Jane, em silêncio, em posição totalmente frontal em relação à câmera, os olhos ainda úmidos, a boca entreaberta, deixa que sua colega acredite na mentira que sua mãe acabou de contar. A luz que vem do canto superior direito do quadro projeta sombras duras sobre sua pele, tornando áreas de seu rosto quase completamente pretas. *“Well, I guess I will be running along. My plane is leaving in a little while, Miss Linda.”*, diz Annie, de perfil à esquerda do quadro, olhar sempre voltado a Sarah Jane. Ela pousa a mão sobre o ombro direito de sua filha e acontece, assim, a despedida derradeira. *“Goodbye, honey. You take good care of yourself”*, diz a mãe baixinho, contendo as lágrimas. *“Goodbye...”*, um sussurro quase inaudível sai da boca de Sarah Jane, seus olhos perdidos atrás da câmera. Ela olha para Annie: *“...Mama.”* O parentesco que não pode ser revelado não é proferido, podemos ver apenas seus lábios se movendo, sem som. Annie finalmente parte. *“So, honey child, you had a mammy!”*, diz a amiga de Sarah Jane. O forte sotaque sulista da

moça só adiciona mais uma camada de crueldade à cena — por um momento, Sarah Jane é Scarlett O’Hara. “Yes...”, ela concorda, debruçando-se sobre a porta entreaberta: “*All my life...*”. Ao fechar a porta, Sarah Jane fecha também o caixão de Annie. Um último suspiro. Fade out.

Você, leitor, está chorando? Eu estou. Este é certamente o momento mais desolador de *Imitação da vida*. Durante os cinco minutos que compreendem o último encontro entre Annie e Sarah Jane, Douglas Sirk tem o espectador inteiramente na palma de sua mão. Uma vez, tive a oportunidade de assisti-lo numa sessão bastante cheia, e, por já ter visto o filme muitas vezes, esperava ansioso por essa cena. No espaço entre o fade out e o fade in, no escuro da sala de cinema cinema, eu só conseguia ouvir o choro baixo dos outros espectadores, fungando. Por que isso acontece? O que é que leva o espectador às lágrimas? Há muitas maneiras de abordar esse assunto (NEALE, 1986; GAINES, 2018; FROME, 2014) e nesta seção tento responder essa pergunta pelo viés da voz.

Do ponto de vista formal, não é uma cena extravagante. A decupagem é elegante, com movimentos de câmera suaves e um balé bem marcado entre as atrizes, mas não é possível dizer que atinge o máximo da potencialidade visual de um momento climático de Douglas Sirk, especialmente quando levamos em conta filmes que são muito mais carregados na forma, como *Palavras ao vento*, ou mesmo outras cenas espetaculares do próprio *Imitação da vida*, como a surra que Sarah Jane leva do namorado quando sua birracialidade é descoberta. Há, é verdade, momentos de notável efeito visual, como o plano do espelho e o plano final, mas eles aparecem bem sutilmente se levarmos em conta o conteúdo emocional tão exacerbado.

Do ponto de vista da voz, há três elementos de destaque que, combinados, operam na audiência algo que a move:

O primeiro é o gemido, a explosão vocal de Sarah Jane que vem num crescendo de volume e de dessemantização. Em frente ao espelho, ela repete a mesma palavra — white — três vezes. A cada vez que é proferida, ela se

distancia mais de seu significado, tornando a materialidade da voz cada vez mais aparente. A vocalidade toma conta de Sarah Jane e sobressai sobre a oralidade, ainda que não a impeça completamente: a palavra ainda está lá, mas já não importa. A voz escorrega para um lamento, de forma que o ponto de partida é a palavra, mas o resultado é o *inarticulate cry*, a língua do imediato.

Não há outros caminhos de escape para a Sarah Jane. Ela olha a própria imagem, performando uma branquitude à qual ela sabe que é inadequada. Resta a esta pobre *tragic mulatta* convencer a Annie — e a ela mesma — de que o que sua voz diz é verdade, mas a imagem de sua mãe negra em pé emoldurada pelo espelho é um lembrete dessa tormentosa inadequação impossível de suportar. Sua emoção é expressada através do sintoma, a lamúria que confirma o seu não pertencimento — *she is not white* — e que, à moda melodramática exemplar, transiciona para choro de maneira quase musical, como que num glissando.

O segundo elemento é o balbúcio infantil ao qual Sarah Jane regride quando se rende ao abraço de Annie. Este é o momento em que até o espectador menos informado a respeito das questões raciais que estão permanentemente postas em *Imitação da vida* compreende que Sarah Jane não é a vilã, ela é também uma vítima. No seio materno, tudo o que ela consegue dizer é “Mama... mama...”, a repetição da consoante nasal bilabial nos remetendo invariavelmente à primeira infância, às primeiras palavras do bebê que, com a boca cheia no peito, só é capaz de vocalizar o M. Ali, Sarah Jane é uma criança de novo. Trata-se de um dos elementos mais básicos do melodrama em ação, o momento fundamental do reconhecimento — “*My baby, my baby!*”; “*Mama, mama!*” — encenado de maneira extremamente didática pela via da voz.

O terceiro elemento, que opera em grande parte em relação ao primeiro, é a enunciação afônica de Sarah Jane no momento da despedida. Este é um exemplo de voz que emudece não porque é insuficiente para expressar o

conteúdo emocional necessário, mas simplesmente porque não pode ser ouvida. Não é um emudecimento espontâneo — um sintoma, como o gemido — mas um esforço. Há um desejo desesperado de dizer tudo que, neste caso, precisa ser intencionalmente contido. É um gesto minúsculo, um movimento mínimo que talvez no palco não fosse nem possível, mas que é amplificado pela potencialidade da teleobjetiva e da tela grande.

5.2 **canto:** vozes coletivas

O canto é, com efeito, a maneira mais evidentemente intencional de primado da voz sobre a palavra. Em artigo sobre o papel que a canção desempenha no melodrama chinês, Panpan Yang resgata Brooks e trás a tona um ditado popular que ressoa por todo este trabalho:

A canção, uma conjunção de letra, voz e música, frequentemente é mais poderosa que a palavra porque a música, como Peter Brooks aponta, “toma parte do inefável” (1976, 75). O ditado chinês “quando palavras não bastam, suspira-se; quando suspiros não bastam, canta-se” [...] parece oferece um interessante paralelo ao relato de Brooks. Apenas a música pode lograr este efeito de contato irresistível com o indizível: “Everything was said and nothing was said.”⁶⁶ (YANG, 2018, p. 233)

Esse ditado torna-se particularmente pertinente neste caso porque, a rigor, essa progressão — palavra, suspiro, canto — é exatamente a mesma que se observa na sequência da morte e do funeral de Annie em *Imitação da vida*, a primeira cena descrita logo no início desta dissertação. Nesta seção, volto a ela e explico como, a meu ver, a voz de Annie resiste à morte do corpo e sobrevive através de uma voz que não é, propriamente, a sua. Para isso, valho-me das ideias propostas por Nina Sun Eidsheim em *The Race of Sound*:

⁶⁶ “Song, a conjunction of lyrics, voice, and music, is often more powerful than words because music, as Peter Brooks puts it, ‘partakes of the ineffable’ (1976, 75). The Chinese saying “when words are not enough, you sigh; when sighs are not enough, you sing” [yanzhi buzhu, gu jietanzhi, jietanzhi buzhu, gu yonggezhi] seems to offer an interesting parallel to Brooks’s account. Only music can achieve this effect of overwhelming contact with the unsayable: ‘Everything was said and nothing was said’ (Lefebvre 2004, 64).”

Listening, Timbre and Vocality in African American Music (2019) sobre as relações entre voz e raça. Neste trabalho, Eidsheim parte de uma ontologia vocal que é bastante distinta daquela de Cavarero — para quem cada voz é única e irrepetível, uma espécie de impressão digital acústica — na qual se admite uma concepção de voz coletiva e social:

[A] voz não é inata; ela é cultural. Escolhas vocais se baseiam na posição do vocalizador dentro do coletivo, mais do que aparecem somente como expressão individual. Comunidades vocais compartilham uma sincronicidade invisível e frequentemente inconsciente e inexplicável de movimentos vocais e de performance, atraídos gravitacionalmente pelas dinâmicas da cultura da qual o vocalizador participa.⁶⁷ (EIDSHEIM, 2019, p. 11)

Dessa maneira, a autora reconhece a existência do que geralmente se chama negritude sônica (*sonic blackness*) não como uma característica inata, natural que distingue a voz “étnica”, mas como resultado de um sistema comunitário vocal complexo, e sempre em relação ao ouvinte, que pode ser, ou não, também um partícipe dessa comunidade.

Durante quase toda sua duração, *Imitação da vida* se passa em ambientes majoritariamente brancos, onde Annie e Sarah Jane existem como Outro. Ambas estão constantemente cientes da posição de Outro que ocupam, e é desse fato que deriva a tribulação de Sarah Jane: ela não quer ser o Outro, e parece disposta a fazer o que for necessário para não sê-lo, inclusive renegar sua própria mãe em definitivo — sabemos que ela voltará no final em desespero contrito mas já será tarde demais.

Depois do último encontro com sua filha, a condição de Annie piora de maneira irreversível. Na cama, com a voz cada vez mais fraca e cansada, ela dá instruções a Lora de como deve ser seu suntuoso funeral. A dificuldade

⁶⁷ "voice is not innate; it is cultural. Vocal choices are based on the vocalizer's position within the collective rather than arising solely as individual expression. Vocal communities share an invisible and often unconscious and inexplicable synchronicity of vocal movements and vocal performance, gravitationally attracted by the dynamics of the culture in which the vocalizer participates."

crecente em falar — apesar da vontade urgente de dizer — e a profusão de suspiros indica a proximidade do momento derradeiro. Afirmado estar muito, muito cansada, ela finalmente expira.

Há, então, no filme, uma enorme quebra. A morte parece liberar Annie da condição de Outro. Depois de sua morte, nos é permitido entrar em sua comunidade (“*my folks*”) sobre a qual até aquele momento só havíamos ouvido falar em termos muito vagos. Sabíamos que Annie frequentava a igreja, e que era uma igreja negra, mas nada mais do que isso.

Na igreja, Mahalia Jackson entoava um pesaroso *spiritual* (*Troubles of the World*), enquanto Lora, sentada no primeiro banco, chora sem parar. Os bancos estão repletos de gente negra, homens e mulheres trajando luto pela partida de um dos seus. Na voz de Jackson podemos identificar várias características comumente associadas à negritude sônica: as vogais modificadas, o mesclismo, as modulações, o uso dos diferentes registros da voz, o jogo de colorações... todos indicativos não apenas de uma voz negra, mas uma voz negra cristã, que canta em serviço religioso.

Como Richard Dyer (1991, p. 238) observa, Mahalia Jackson é o único elemento do filme que *não é* uma imitação. Ao contrário, a “elaborada sequência final do funeral parece afirmar [...] a autenticidade cultural dos negros”.⁶⁸

Como as heroínas líricas do *bel canto* italiano oitocentista, Annie parece vencer a morte pela via da voz. Não é, contudo, a sua própria voz, mas uma voz coletiva, socializada, reconhecível. Após a morte, Annie parece gozar de tudo que lhe foi privado durante todo o filme: luxo ostentoso, descanso eterno, tempo de câmera para sua vida social além dos domínios da casa de Lora, e, sobretudo, uma voz que é ouvida e que soa no ambiente ao qual ela pertence.

⁶⁸ “[...] the final funeral set-piece seems to affirm [...] the cultural authenticity of blacks.”

5.3 a voz defunta

Suave e resignada, apesar de assertiva, não hesita e mal respira, como que numa serenidade que apenas a morte é capaz de oferecer. Assim é a voz de uma defunta. Ou, pelo menos, da defunta Lisa Berndle, autora da missiva que intitula o filme *Carta de uma desconhecida*. A despeito do fato de estar morta, nós, os espectadores, ouvimos sua voz alta e clara. Ela inspira alguma autoridade, mas parece estar em paz. Não sofre, como Annie em seus últimos minutos, nem se veste de funéreo triunfo, como a de Mahalia Jackson.

A voz que narra a carta é, de fato, a de uma mulher morta, e não fica bem claro de onde, exatamente, ela vem. “No momento em que você ler esta carta, eu estarei morta”, diz a falecida, numa entonação que lembra muito pouco a voz da Lisa viva, afoita e permanentemente balbuciante.

Tomemos como exemplo a cena do “trem” que viaja pelos mais diversos destinos ao redor do mundo pelo preço de duas moedas, que acontece durante a primeira das duas vezes em que o casal se encontra diretamente. É a primeira vez que vemos Lisa dizer mais de uma dúzia de palavras de uma vez só, e, mesmo assim, o que é dito — aventuras imaginárias num exótico Rio de Janeiro — tem pouca ou nenhum relevância. Não importa o conteúdo, mas como soa: a voz tem de ser praticamente bombeada para fora do corpo como que em pulsos, ofegante, repleta de gaguejos, lacunas, e sons de hesitação. Ainda assim, mesmo com certa dificuldade Lisa é capaz de manter uma linha de pensamento lógica e compreensível, de maneira que o discurso não falha, propriamente. O sistema da língua se mantém operacional, mas é relegado a um papel secundário. A voz-corpo significa mais do que a voz-logos. Com efeito, Lisa praticamente se abstém do logos durante toda a vida, permitindo-se a palavra apenas na hora da morte, após a qual a palavra se materializa em voz-fantasma. Essa voz tumular é possível apenas via mediação tecnológica. Michel Chion identifica o cinema como lugar privilegiado da voz sem corpo:

O que poderia ser mais natural em um filme do que um morto que continua a falar como uma voz descorporificada, vagando pela superfície da tela? Em particular no cinema, a voz de certa proximidade à alma, à sombra, ao duplo.⁶⁹ (CHION, 1999, p. 47)

Quando Stefan chega ao fim a carta, descobre que acabara de perder toda uma vida que ele não sabia que tinha. Numa crise de consciência, resolve finalmente assumir alguma responsabilidade, decidindo participar do duelo que provavelmente o matará. A voz de Lisa retorna, no entanto, depois da carta já fechada, repetindo suas últimas palavras. Essa voz, que ora parece emanar da carta, ora da imaginação de Stefan, ora da consciência de Lisa enquanto a redige, agora vem do próprio túmulo. Seu corpo já não tem vida, mas sua voz flutua pela tela para sempre.

⁶⁹ “What could be more natural in a film than a dead person continuing to speak as a bodiless voice, wandering about the surface of the screen? Particularly in the cinema, the voice enjoys a certain proximity to the soul, the shadow, the double.”

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A VOZ PERGUNTA MAIS DO QUE RESPONDE

Ora, mas será possível então que exista uma voz desprovida de corpo? A voz não implica, como vimos em Cavarero, uma garganta de carne que a produz?

Nesta dissertação, primeira tentativa de responder perguntas muito mais amplas do que a princípio julguei que fossem, discuti a voz, de forma geral e particular, a partir de perspectivas diversas. À medida que nos aproximamos das technicalidades do cinema, devo fazer uma pergunta que traz ainda mais uma camada de complexidade para a já complicada questão da voz no melodrama — e, na verdade, no cinema de maneira ampla, uma vez que todas as vozes, em todos os filmes, compartilham de uma característica fundamental: todas estão gravadas.

Friedrich Kittler (1999, p. 21) inicia seu livro sobre as ferramentas mecânicas de registro do som, da imagem e da escrita com a anedota da invenção do fonógrafo por Thomas Edison em julho de 1877: “speech has become, as it were, immortal.” Talvez, então, sejam todas as vozes do cinema vozes defuntas/imortais? Especialmente quando levamos em conta que os dois filmes que orientam essa pesquisa já tem mais de 60 anos de idade, a esmagadora maioria dos atores que aparecem na tela sobrevivem apenas via registro.

A mediação tecnológica cria, ainda, outro problema: o da autenticidade. Quais impactos uma ontologia da voz como índice de unicidade, como a de Cavarero, sofreria no cinema? Com efeito, a voz cantante de Sarah Jane em *Imitação da vida* não pertence a Susan Kohner, a atriz que a interpreta, mas a Jo Ann Greer, cantora americana cuja voz foi simplesmente sobreposta às imagens de Kohner. A própria Mahalia Jackson está, na verdade, dublando a si mesma. É praticamente impossível discernir com certeza se as vozes que ouvimos em um filme de fato correspondem à boca que vemos abrir e fechar

na tela. Em que medida, então, é o melodrama também um exercício em ventriloquismo? É possível verificar instâncias de consciente ventriloquismo, por exemplo, no melodrama subvertido de David Lynch: *Veludo azul* (*Blue Velvet*), 1986, é seu longa-metragem que conta com os exemplos mais flagrantes, mas o tropo das vozes que falam através de outros corpos perpassa a obra do diretor.

Sem dúvida, o melodrama continua a florescer no cinema, na televisão e na internet. Com a popularização de podcasts narrativos, o modo melodramático tem retornado às mídias exclusivamente sonoras de maneira como não acontecia desde as radionovelas, e com ele crescem as potencialidade das propriedades acusmáticas da voz. No podcast, assim como no rádio, a voz é o único corpo no qual o melodrama pode manifestar sintomas.

A verdade é que caminho para o fim deste trabalho com tantas perguntas quanto tinha quando comecei. Elas são, é verdade, agora de outra ordem, mas duas conclusões se destacam de maneira mais evidente. A primeira delas é a de que existe uma dificuldade fundamental em *falar da voz*, de maneira geral. A voz parece, a princípio, algo extremamente familiar, cotidiano, ordinário. Quanto mais se pensa sobre ela, contudo, mais impenetrável ela fica. Dentre as dezenas de referências com que tive contato durante esta pesquisa, a afirmação feita por Mladen Dolar (2006, p. 13) de que “podemos imediatamente ver uma dificuldade com a qual qualquer tratamento da voz se depara: a saber, a de que o vocabulário é inadequado”⁷⁰ é certamente uma das mais verdadeiras. Faltam-nos ferramentas para abordar a voz de maneira satisfatória. Voz não tem sinônimo.

A segunda conclusão é a de que existe uma lacuna importante em grande parte do que diz respeito à vocalidade nos estudos do cinema, e isso não se restringe aos estudos do melodrama. Até mesmo dentro dos estudos

⁷⁰ [...] we can immediately see a difficulty into which any treatment of the voice runs: namely, that the vocabulary is inadequate.”

do som no cinema — felizmente com exceções como Michel Chion e Rick Altman — a voz é subestimada, se compararmos aos estudos sobre os efeitos sonoros, as ambiências e a música.

Esta dissertação é apenas um primeiro passo na tentativa de entender melhor o que mora na intersecção entre esses dois objetos imensos que são o melodrama e a voz.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBATE, Carolyn. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. *Uma história da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- AGOSTINHO. *Confissões: Livros VII, X e XI*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 2001.
- ARISTÓTELES. *Sobre a alma*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- ARISTÓTELES. *Política*. Lisboa: Vega, 1998.
- ATTALI, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. 2ª ed. New Haven: Yale University Press, 1996.
- CALVINO, Italo. *Sob o sol-jaguar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CAVARERO, Adriana. *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- CHION, Michel. *Film, a Sound Art*. Nova York: Columbia University Press, 2009.
- CHION, Michel. *The Voice in Cinema*. Nova York: Columbia University Press, 1999.
- CLÉMENT, Catherine. *Opera, or the Undoing of Women*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- CONNOR, Steven. *Beyond Words: Sobs, Hums, Stutters and Other Vocalizations*. Londres: Reaktion Books, 2014.
- CONNOR, Steven. *Dumbstruck: a Cultural History of Ventriloquism*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

- DAY-MAYER, Helen & MAYER, David. "Performing/Acting Melodrama". In: GLEDHILL, Christine & WILLIAMS, Linda (orgs.). *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures*. Nova York: Columbia University Press, 2018.
- DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- DOLAR, Mladen. *A Voice and Nothing More*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2006.
- DYER, Richard. "Four Films of Lana Turner". In: BUTLER, Jeremy G. (org.), *Start Texts: Image and Performance in Film and Television*. Detroit: Wayne State University Press, 1991.
- EIDHSEIM, Nina Sun. *The Race of Sound: Listening, Timbre and Vocality in African American Music*. Durham: Duke University Press, 2019.
- EIDSHEIM, Nina Sun. *Sensing Sound: Singing and Listening as Vibrational Practice*. Durham: Duke University Press, 2015.
- EIDSHEIM, Nina Sun & MEIZEL, Katherine (orgs.). *The Oxford Handbook of Voice Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- ELSAESSER, Thomas. "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama". In: LANDY, M. (org.). *Imitations of Life: a Reader on Film and Television Melodrama*. Detroit: Wayne University Press, 1991.
- FROME, Jonathan. "Melodrama and the Psychology of Tears". *Projections*, vol. 8, no. 1, p. 23–40, verão de 2014.
- GAINES, Jane M. "Even More Tears: The *Historical Time* Theory of Melodrama". In: GLEDHILL, Christine & WILLIAMS, Linda (orgs.). *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures*. Nova York: Columbia University Press, 2018.
- GRIMSTED, David. "Melodrama as Echo of the Historically Voiceless". In: HARAVEN, Tamara K. (org.). *Anonymous Americans: Explorations in Nineteenth-Century Social History*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1971.

- GRIMSTED, David. *Melodrama Unveiled: American Theater and Culture, 1800–1850*. Chicago: University of Chicago Press, 1968.
- HEILMAN, Robert. *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*. Seattle: University of Washington Press, 1968.
- HELMAN, Robert. *The Iceman, the Arsonist and the Troubled Agent: Tragedy and Melodrama on the Modern Stage*. Seattle: University of Washinton Press, 1973.
- KITTLER, Friedrich. *Gramophone, Film, Typewriter*. Standford: Standford University Press, 1999.
- LAPLACE, Maria. “Producing and Consuming the Woman’s Film: Discursive Struggle in *Now, Voyager*”. In: GLEDHILL, Christine (org.). *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*. Londres, British Film Institute, 1987.
- MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2009.
- NEALE, Steve. “Melodrama and Tears”. *Screen*, vol. 27, no. 6, p. 6–23, novembro–dezembro de 1986.
- PLATÃO. *A república*. 9ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- ROBINSON, Paul. “A Deconstructive Postscript: Reading Libretti and Misreading Opera”. In: GROOS, Arthur; PARKER, Roger (orgs.). *Reading Opera*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *El melodrama*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- WHITEHEAD, Alfred North. *Process and Reality: an Essay in Cosmology*. Nova York: The Free Press, 1979.
- WILLIAMS, Linda. *On The Wire*. Durham: Duke University Press, 2014.
- WILLIAMS, Linda. “‘Tales of Sound and Fury...’ or, the Elephant of Melodrama”. In: GLEDHILL, Christine & WILLIAMS, Linda (orgs.). *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures*. Nova York: Columbia University Press, 2018.

- XAVIER, Ismail. “Melodrama, ou a sedução da moral negociada”. *Novos Estudos CEBRAP*, no. 57, pp. 81–90, julho de 2000.
- YANG, Panpan. “Reposition Excess: Romantic Melodrama’s Journey from Hollywood to China”. In: GLEDHILL, Christine & WILLIAMS, Linda (orgs.). *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures*. Nova York: Columbia University Press, 2018.
- ZUMTHOR, Paul. *Oral Poetry: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.