

NO RASTRO DA VOZ: GESTOS DE ENCONTRO E ESCUTA EM *A PAIXÃO DE JL E HILDA HILST PEDE CONTATO*

Maria de Abreu Altberg¹

Resumo: Os filmes *A Paixão de JL* (2016), de Carlos Nader e *Hilda Hilst Pedre Contato* (2018), de Gabriela Greeb, têm como dispositivo criador comum a apropriação de arquivos de voz dos artistas tematizados. Os cineastas integram a inerente incompletude do material de arquivo aos projetos e fazem das vozes o principal elemento de fabulação dos filmes. A comunicação é parte de uma investigação que pretende trazer reflexões sobre o estatuto contemporâneo da relação entre voz e imagem, disparadas pelo tratamento dado à voz em um recorte de trabalhos audiovisuais de procedimentos artísticos singulares – em especial no que tange ao que se tem reconhecido como manifestações espectrais da voz *acusmática*. Com *Hilda Hilst Pedre Contato* e *A Paixão de JL*, investigam-se os modos particulares com que os cineastas desenvolvem jogos de ficção/realidade e ausência/presença, ressignificando livremente fragmentos de sons e imagens em diálogos poéticos entre as vidas e as obras dos personagens-tema. Será de interesse ainda analisar como o caráter de imprecisão e de anacronismo dos arquivos é integrado à linguagem dos filmes. Em costura criativa, os materiais ganham novas significações na montagem, com ênfase nas vozes dos personagens. As vozes, por sua vez, tornam-se personagens incorpóreos materializados na montagem inventiva que agencia peças de diferentes materialidades e temporalidades, potencializando a ideia do atravessamento no espaço-tempo.

Palavras-chave: cinema; voz *acusmática*; arquivo; montagem

Contato: maria.altberg@gmail.com

Em *Ressonância Sinistra: O Ouvinte como Médiun*, David Toop, músico e historiador inglês que dedicou alguns livros ao estudo do universo sonoro, abordando sua dimensão material, atenta para o aspecto fantasmático que envolve o ato da escuta: o paradoxal facto de que, embora o sentido humano da audição se manifestasse ainda na fase intrauterina, sua importância seria superada pela visão depois do nascimento. O som passa a fazer sentido como consequência de uma imagem e, segundo Toop, quando desligado de uma fonte aparente, “sempre nos levará a algum tipo de nível inconsciente do nosso estado pré-natal, mas com a ansiedade adicional da consciência de que o som

¹ Doutora em Letras / Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio (Rio de Janeiro/Brasil). Editora audiovisual (Rio de Janeiro/Brasil). Trabalho realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Código de Financiamento 001.

Altberg, M. A. 2024. “No rastro da voz: gestos de encontro e escuta em *A Paixão de JL* e *Hilda Hilst Pedre Contato*”. In *Atas XI Encontro Anual da AIM*, editado por Catarina Maia, Caterina Cucinotta, Francisco Merino e Sérgio Bordalo e Sá, 34-42. Coimbra: AIM. ISBN 978-989-54365-6-9

tem uma causa” (Toop 2016, 14, tradução nossa). Os filmes *A Paixão de JL*, de Carlos Nader e *Hilda Hilst Pedo Contato*, de Gabriela Greeb, partem dessa condição espectral: o contato com registros das vozes de personalidades já falecidas (o artista visual José Leonilson e a escritora Hilda Hilst, respectivamente), isoladas das suas imagens corporais, mobiliza a criação dessas obras.

De 1990 até ao ano de sua morte em 1993, José Leonilson gravou um diário falado, em que alinhavava livremente temas cotidianos, políticos, artísticos e filosóficos. O objetivo seria transformar o material em um livro, relacionando vida e obra, mas o projeto permaneceu incompleto. O diretor Carlos Nader havia apresentado a Leonilson um amigo seu de infância, que acabou sendo a pessoa a quem Leó (como os amigos o chamavam) confiou seu acervo diarístico sonoro antes de morrer aos 36 anos por complicações causadas pelo vírus HIV. Nader teve a ideia de recorrer às fitas quando recebeu o convite do Instituto Itaú Cultural para realizar um filme sobre o artista. Estava diante de uma rica miscelânea de impressões e sentimentos retidos na voz do amigo: acontecimentos políticos marcantes do país e do mundo, família, homossexualidade, relações amorosas, cinefilia, trabalho artístico, mercado de arte, religiosidade e relação com a morte são temas tratados no diário. O tom vai de enérgico e doce nos primeiros registros a grave e desesperançado com a piora de seu estado de saúde.

Entre 1974 e 1979, Hilda Hilst realizou experimentos com um gravador sonoro, em que desejava comprovar a imortalidade da alma tentando captar as vozes de pessoas mortas. Diariamente, ela passava horas na tarefa de gravar as tentativas de contato com “amigos de outra dimensão” (como ela dizia) e posteriormente avaliar o que era registrado. Convidada pelo herdeiro de Hilda a realizar um filme sobre a escritora, a cineasta Gabriela Greeb foi visitar a antiga residência de Hilda – hoje um instituto cultural em homenagem à escritora. No quarto de dormir, havia uma caixa de papelão com os rolos de fitas *k-7* embolados. Quando tomou conhecimento do conteúdo do material, a cineasta intuiu que ali estava o filme que gostaria de fazer.

Carlos Nader e Gabriela Greeb integram aos projetos de seus filmes a inerente incompletude do material de arquivo de que se apropriam e fazem das vozes dos personagens o principal elemento de intertextualidade e fabulação dos filmes. Evidencia-se um desejo de escuta e diálogo com os artistas, recusando um viés puramente biográfico. Os diretores investem na criação de um ambiente audiovisual que procura conversar com o espírito poético de Leonilson e de Hilda.

Em *A Paixão de JL*, Carlos Nader se apropria de um discurso sonoro já existente em reflexões diarísticas dispersas de Leonilson, que, segundo o diretor, não formavam por si uma história, e vai manuseá-lo de maneira que ele sirva à sua leitura sobre o artista Leonilson, o mundo e a si mesmo.

A voz de Leonilson é condutora e centro irradiador do filme, e é a partir dessa narração moldada pelo diretor que são feitas tecituras com elementos de diferentes naturezas: obras de Leonilson do período compreendido pelo diário, filmes por ele comentados, noticiário televisivo da época e ainda poucas imagens complementares de arquivo ou criadas especialmente para o filme, assim como a trilha sonora instrumental. A pilhagem de fragmentos sonoros e visuais diversos e a criação de novos sentidos para esse material no filme mimetizam o procedimento artístico do próprio Leonilson, cuja obra é marcada pela ressignificação poética de materiais quotidianos.

Em *A Paixão de JL*, não interessa tanto cada material em si, mas o que eles fazem na sua relação dialógica (talvez por isso as obras de Leonilson não sejam identificadas pelos respectivos títulos quando aparecem e frequentemente são reveladas em detalhes recortados antes de aparecer por inteiro). O recurso contumaz de fusões lentas e sobreposições potencializa a ideia do atravessamento no espaço-tempo. Os arquivos variados do filme configuram vestígios de um tempo passado e, quando agenciados de maneira rizomática na montagem com fragmentos de um discurso oral inconcluso, geram novas significações em contato com o tempo em que o filme é acessado.

Em *Hilda Hilst Pede Contato*, a voz da personagem preenche uma quantidade menor do espaço sonoro do filme e seu conteúdo não tem o papel narrativo tão facilmente identificável como no diário de Leonilson. A diretora convoca então outras vozes para compor a constelação de elementos, como ela mesma diz, no sentido de se oferecer um ambiente fílmico onde a escritora possa surgir. Há também poucas imagens de arquivo, alguns filmes domésticos, cenas dramatizadas da atriz que performa o experimento sonoro de Hilda em *playback*, configurando uma falsa desacusmatização (já que o corpo que aparece não é da fonte sonora real). Há ainda intervenções visuais poéticas que conversam com a obra da autora e depoimentos de amigos e críticos captados de maneira não convencional. Ainda assim, a voz de Hilda é o elemento que alinhava a intertextualidade do filme.

A escritora certa vez disse em uma entrevista: a vida transborda, não existe uma xícara arrumada para conter a vida! De repente, você vai encher um cálice e tudo se esparrama, cai em você, você se suja” (Hilst 2013, 88-90). Essa característica de fluidez

e excesso, que, para Hilda é da vida, é também, como sabemos, própria do som. E, no cinema, é própria da voz acusmática, o *acousmètre*. Como afirma Michel Chion, apesar do filme sonoro não ter inventado o *acousmètre* (que já remetia a Deus ou à voz da mãe), inventou para ele um espaço de ação que nenhuma forma dramática havia conseguido lhe dar (Chion, 1999, 27). Essa voz assemelha-se ao “efeito de viseira” da figura do fantasma do pai de Hamlet, trazido por Derrida (1994), no texto-conferência *Espectros de Marx*. A extensão do elmo, parte da armadura medieval do personagem shakespeariano, permitiria que ele visse sem poder ser visto, reforçando sua condição espectral. As vozes de Leonilson e Hilda Hilst ocupam nos filmes esse lugar de liminaridade, de algo que não é da ordem corpórea nem do espírito “Quem escuta com atenção é como um médium que revela a substância do que não está de todo ali. Escutar é, afinal, sempre uma forma de escuta furtiva”, diz Toop (2016, 20).

Tanto em *A Paixão de JL* quanto em *Hilda Hilst Pedre Contato*, o espectador tem de lidar com a experiência de uma escuta que gera algum estranhamento. Gabriela Greeb conta que, no início, conhecia apenas alguns poemas de Hilda e que, ao ler sua prosa, foi tomada por um grande sentimento de incômodo. O desafio de imprimir esse estranhamento no filme, no que diz respeito ao som, pode ser observado no trabalho de desenho sonoro de Nicolas Becker e Vasco Pimentel, além da mixagem de Vasco com Pedro Noizyman, que ajuda a intensificar a experiência imersiva: música, ambiente, ruídos e vozes, especialmente a voz de arquivo da personagem, seguem um tom que flerta com o transcendental.

O tema da relação acaba por ser trazido pelos dois filmes. Em *A Paixão de JL*, o arquivamento do próprio ato de fala realizado por Leonilson, na intenção de uma posteridade, atua no desejo de reter uma memória que, como aponta Derrida em *O Mal de Arquivo*, está sempre ameaçada por um desaparecimento. Em determinado momento, Leó diz: “tô me sentindo até contente de falar com você, o gravador”.

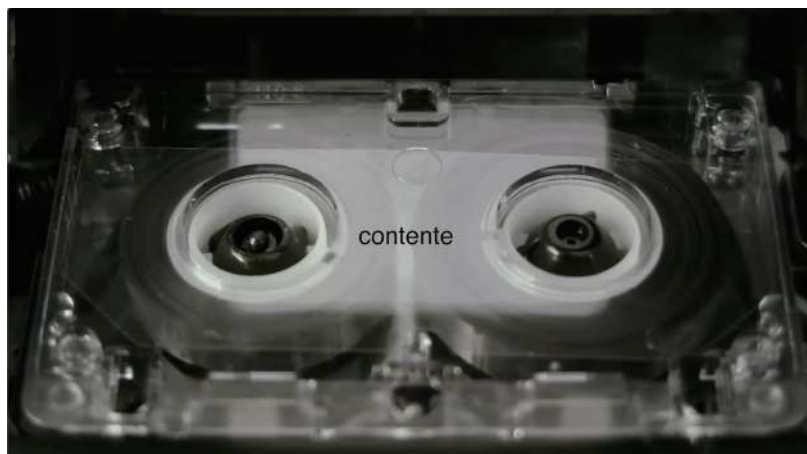


Figura 1: *frame de A Paixão de JL*

Com relação a Hilda Hilst, há quem enxergue mais um estrato na sua busca por contato com o mundo de lá: a metáfora pessoal da escritora em seu apelo por diálogo com o público leitor. Hilda sentia-se frustrada e incompreendida pelo pouco alcance de sua literatura à época privilegiada pelo filme. Somente três anos antes de sua morte em 2004, ela vendeu os direitos de sua obra para uma editora de abrangência popular que a tornou mais conhecida. No período da experiência com o gravador, ouvir as vozes de outra dimensão e ter sua própria voz ouvida são simbolicamente uma mesma súplica.



Figura 2: *Hilda Hilst Pede Contato* (foto de divulgação)

Como lembra Sarah Wright, “as vozes são únicas, sua materialidade sonora é particular a cada pessoa, mas também são sempre relacionais, sempre 'alcançando para trás' o corpo que as produziu, mas também alcançando para frente outro corpo. Elas são interiorizadas assim como exteriorizadas” (Wright 2017, 244, tradução nossa). E citando Adriana Cavarero: “a voz é o equivalente daquilo que a pessoa *única* possui de mais escondido e mais verdadeiro. Não se trata, porém, de um tesouro inatingível, de uma

essência inefável e, muito menos, de uma espécie de núcleo secreto do eu, mas sim de uma vitalidade profunda do ser único que goza da sua autorrevelação por meio da emissão da voz. Tal revelação procede justamente de dentro pra fora, avançando no ar em círculos concêntricos na direção do ouvido alheio. Mesmo do simples ponto de vista fisiológico, ela implica uma relação” (Cavarero 2011, 18).

Gabriela Greeb ouviu mais de cem horas de gravação dos apelos de Hilda por alguma comunicação com figuras como Camus e Kafka. A escritora buscava domar a própria angústia da finitude com a experiência. A angustiante sensação de incerteza se intensifica na voz de Hilda no desenrolar do experimento, chegando mesmo a demonstrar impaciência e frustração. No filme, somos colocados no terreno da agonia da escritora, que não ouve a resposta desejada. A voz de Hilda chega a dizer:

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

O aspecto material do som está incorporado à construção de ambos os filmes: imagens de gravador, fone de ouvido e microfone são elementos recorrentes, assim como a camada sonora de ruídos característicos de sujeira nas fitas, traço da passagem do tempo impressa em materiais antigos.

Mesmo que as vozes tenham uma carga semântica na condução dos filmes, em alguns momentos o vococentrismo (Chion 1999) dá lugar a uma desestabilização da linguagem e a voz se torna mais um elemento de um ambiente sonoro sem hierarquias. Em *A Paixão de JL*, tal situação é materializada em uma cena em que Leonilson encontra-se em um estado de quase alucinação (talvez pela febre ou uso de medicamentos para dor). Ele narra uma visão cujo conteúdo só é possível compreender graças à inserção de legendas.

Numa das muitas cenas performáticas em *Hilda Hilst Pede Contato*, a imagem mostra uma coreografia de um par de pernas infantis vestidas de meias vermelhas (remetendo a patas de aves coloridas). Na camada sonora, misturada à suave trilha instrumental, ouve-se uma voz que sussurra o poema “Araras versáteis”. Alguns versos são editados em sobreposição, criando um efeito de eco que acaba por embaçar o

significado do que é emitido pela voz.

Nos dois filmes, há um desfazimento da palavra, seja por um estado de saúde debilitado ou pela repetição sussurrada. O sentido do enunciado acaba por se dissolver em um fluxo de respiração, voz e corporeidade, ameaçando a ideia tão cara à metafísica de que a fala serve acusticamente a significados essenciais.

A aproximação que os filmes fazem do universo de Hilda Hilst e Leonilson não procura traduzir uma verdade única sobre os personagens ou falar em nome deles, e sim falar *com* eles, em um jogo de constante diálogo que faz expandir o percurso do trabalho. Como na ideia de conversa proposta por Deleuze:

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

Vazio é visto, por assim dizer, como uma condição de oportunidade criativa. “Quanto mais você se concentra no chamado vazio, mais informação você percebe dentro dele”, afirma David Toop sobre o suposto vácuo sonoro.

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



Figura 3: *frame de A Paixão de JL*

O sentimento de vazio expresso pela voz de Leonilson e o vazio da ausência corporal que a voz acusmática carrega são abraçados pela costura do filme, que vai se fazendo penetrar nas franjas do personagem, manejando fragmentos da voz e criando sentidos com novos elementos, em um caminho ensaístico e subjetivo. E em *Hilda Hilst Pede Contato*, seguimos o desafiador percurso da dúvida, em que a angústia contida na voz de Hilda e seu incômodo pelo vazio de respostas do mundo de lá nos convidam a ver e ouvir a beleza do deserto povoado de vozes que habitam nosso universo interior.

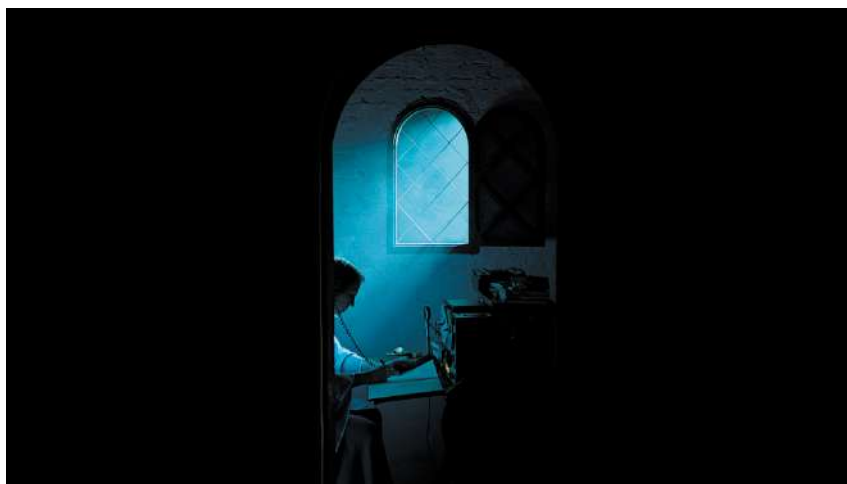


Figura 4: *Hilda Hilst Pede Contato* (foto de divulgação)

BIBLIOGRAFIA

- Cavarero A. 2011. *Vozes Plurais: Filosofia da Expressão Vocal*. Trad. Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Chion, M. 1999. *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, G.; Parnet, C. 1998. “Uma conversa: o que é, para que serve?”. In: *Diálogos*. São Paulo: Escuta.
- Derrida, J. 1994. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- _____. 2001. *O Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- Diniz, C. (org.) 2005. *Fico Besta Quando Me Entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo.
- Greeb, G 2018. *Hilda Hilst Pedo Contato*. São Paulo: Sesi-SP Editora.
- Toop, D. 2016. *Resonancia Sinistra: el oyente como médium*. Trad. Valeria Meiller. Buenos Aires: Caja Negra.
- Wright, S. 2017 “Spectral voices and resonant bodies in Fernando Guzzoni’s *Dogflesh* (*Carne de Perro*, 2012)”. In: Whittaker, T.; Wright, S. (ed.). *Locating the Voice in Film: Critical Approaches and Global Practices*. New York: Oxford University Press.