

O efeito de presença que se produz na e pela voz¹

Pedro de Souza²

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Resumo: É certo que a voz, não importa quando, nem de onde ela soa, produz uma presença como efeito de subjetividade. Quando se trata de tocar o efeito de presença atrelado ao corpo do som vocal, parece insuficiente vincular essa sonoridade singular a um sujeito que canta. Neste ponto, vale trazer de volta a questão: de que maneira os traços sonoros de uma voz participam da materialidade vocacionada ao significante que, mediante certo processo discursivo, produz efeito de presença no átimo de tempo em que se escuta o sujeito cantante? Para trabalhar sobre essa questão, dentre outras, atendo-me aqui a cenas pinçadas no documentário cinebiográfico narrando a vida do cantor Cauby Peixoto. Nelas exploro a análise de um processo narrativo promovendo o encontro entre audioespectador e a presença do sujeito que se produz na e pela voz.

Palavras-chave: Voz; Enunciação; Canto; Discurso; Cinebiografia.

Title: The presence effect in and by the voice

Abstract: It is true that the voice, no matter when, or where it sounds, produces a presence as an effect of subjectivity. When it comes to playing the effect of presence attached to the body of the vocal sound, it seems insufficient to link this singular sonority to a subject who sings. At this point, it is worth bringing back the question: in what way do the sonorous traces of a voice participate in the materiality directed to the signifier that, by means of a certain discursive process, produces an effect of presence at the instant when the singing subject is listened to? To work on this issue, among others frames, I focus here on scenes pinned on the documentary -from the genre film biography - narrating the life of the singer Cauby Peixoto. In them, I explore the analysis of a narrative process by promoting the encounter between an audiovisual viewer and the presence of the subject that is produced in and by the voice.

Keywords: Voice; Enunciation; Singing; Discourse; Cinebiography.

Introdução

Em documentários sobre a vida de cantores, suponho que o que se quer é que a narrativa cinebiográfica irrompa na tela, visual e auditivamente, como o acontecimento da aparição de um cantor ou cantora no mesmo tempo e lugar em que se encontra o espectador. Com esse fim é que a montagem fílmica deve prever o acontecer do artista tanto no instante

¹ Uma primeira versão deste texto foi apresentada no III Seminário de Análise de Discurso (SEDISC), UNISUL, 2017.

² Pós-doutor, Professor titular/Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: pedesou@gmail.com.

em que sua vida é contada, quanto ao longo do tempo em que se tornou possível a constituição de um sujeito cantante. É o marco instantâneo do encontro entre uma memória e uma atualização que expõe o audiespectador ante a materialidade do processo discursivo a produzir efeito de presença e efeito de sentido. Nesta perspectiva, o relato cinebiográfico tem na voz do cantante o eixo axial da memória pela qual se vê aparecer o sujeito que canta.

Tomado como cenário de enunciação, o documentário sobre vida decantores comporta um dispositivo – abarcando imagem em movimento, som, fala -. A historicidade do dispositivo aqui descrito, conforme o regime discursivo que forma o campo da música popular brasileira, está ligada a abordagem da voz que nele se fabrica como objeto simbólico. Portanto o funcionamento dessa tríade de elementos heterogêneos não está dado historicamente. Refiro-me a certa operação que retira sua propriedade discursiva ao mediar a relação do expectador com o que ele vê e escuta. Isso tudo compo o quadro simbólico ou as amplas condições de produção em que se situa para prover efeitos de sentido.

É preciso, então, considerar a historicidade da constelação de series enunciativas sobre a qual nos atemos. O horizonte do simbólico que aqui torna possível o dispositivo em sua função e funcionamento é da ordem das formações de práticas culturais que, por um lado, engendram a forma da historia da música popular brasileira e, por outro, os processos de subjetivação que se inscrevem nesta história.

De inicio, deixo claro que o objeto simbólico de que me ocupo, neste trabalho, é a voz – percebida, mediante modos de fazer sentido, na trama de um aparelho formal de constituição de sujeito. Em termos mais precisos, o caso é de tomar a ocorrência da enunciação no instante em que está em vias de acontecer na esteira do processo discursivo que produz a historia da música popular brasileira. O dilema neste instante tem a ver com a subjetividade que se dá singularmente em torno de si mesma, ainda que nunca independente da historicidade que a determina. Aí reside o drama de a voz ser o instrumento que trabalha a subjetivação em sua singularidade. Trata-se de pensar uma genealogia do sujeito cantante através de atos enunciativos tomados em algum ponto da história da música popular.

Concentrando-se detidamente no ato de cantar e na subjetivação daí resultante, pergunto sobre o que move a voz na fronteira entre o cantar e o falar. Certamente existem fatores inerentes à força que leva a cantar. Contudo qualquer que seja essa força descrevendo, em incessantes pulsações corporais, a vontade de acontecer como sujeito pela e para a enunciação cantada, algo chama, interpela antes situando-se do lado das discursividades que ditam o regime de sentido e verdade sobre os que podem ocupar a posição do sujeito que canta. Há aí um limite marcado pelo que se situa no âmbito resiliente da voz e o que a faz soar no lugar que com ela erige-se o horizonte de uma subjetividade cantante. Isso é que, a meu ver, é possível mostrar em documentários sobre a vida de cantores, justamente porque esse gênero de narrativa constrói-se pelo ato que nela trabalha os pontos de um percurso em que a voz se torna sujeito que canta. Em outros termos, trata-se nas narrativas cinebiográficas de observar, nos testemunhos, nos depoimentos, na

reconstituição de fatos, as mudanças discursivas pelas quais a voz, ao longo da vida de um indivíduo, passa do estado de sujeito que não canta ao status de sujeito que canta.

Memória: a vida aqui na voz

De maneira geral, o documentário mobiliza heterogêneos elementos linguageiros do dispositivo cinematográfico, montando-os em uma relação que funciona para além da natureza material de cada um de seus componentes. Assim a luz, a câmera, o som, funcionam em rede mais que como simples aparato técnico. Porque, na composição cinebiográfica do artista do canto, importa mostrar a voz no momento de levar ao espectador não apenas a narrativa biográfica, mas o modo como o artista biografado se constitui ao expor sua voz e nela entregar-se ao destino de ser sujeito que canta.

Tomo o caso do filme cinebiográfico *Cauby- começaria tudo outra vez*, em que o diretor Nelson Hoineff (2013) conta a trajetória artística do cantor Cauby Peixoto³. Nele destaco a estrutura narrativa híbrida em que o artista cinebiografado, na longevidade de sua carreira, é enquadrado a partir do presente de sua vida de cantor. Ou seja, fatos do passado tecendo a vida do cantor aparecem temporalmente tendo o presente do ato narrativo como ponto de ancoragem da enunciação narrativa⁴. É que *Cauby Peixoto – começaria tudo outra vez* é uma modalidade de cinebiografia que adota a maneira de contar partindo do momento em que o cantante permanece em cena em diversas modalidades de aparição exibindo sua voz. Antes mesmo de buscar e empregar arquivos de imagens e fonogramas, o documentarista Nelson Hoineff optou por seguir o cantor nos seus afazeres diários, desde as horas de estudo e ensaio em seu apartamento, até as apresentações em teatros e bares da noite, momento em que o cantor já ultrapassa os 80 anos de vida.

³ Cauby Peixoto Barros nasceu em Niterói, a 10 de fevereiro de 1931 e faleceu, em 15 de maio de 2016. Era tido como o cantor dos mais da música brasileira. Começou a cantar profissionalmente no final dos anos de 1940. Tinha uma voz de timbre grave e aveludado e de singular estilo que lhe deu a fama de extravagante e excêntrico. Cantou até algumas semanas de sua morte, aos 85 anos, em São Paulo, onde por anos apresentava-se publicamente em um tradicional bar paulistano.

⁴ Contraponho ao modo adotado para narrar a vida de Cauby Peixoto a a outras escolhas bastante vigentes no gênero fílmico documental contemporâneo. Uma consiste na estratégia narrativa de tomar o cantor biografado no espaço e no tempo em que é cantante - casos dos documentários sobre Maria Bethânia (*Música e Perfume*, Georges Gachot, 2005), Nana Caymmi (*Rio Sonata*, Georges Gachot, 2010), Elza Soares (*Elza*, Izabel Jaguaribe e Ernesto Baldan, 2011). Nesses, o tempo da tomada das cantoras pela câmera coincide com o tempo em que elas vivem e cantam.

Outra escolha de modo narrativo cinebiográfico consiste em retomar a vida do artista nos instantes em que a câmera do documentarista não estava lá seguindo o biografado quando cantava ainda em vida. É o caso de documentários sobre Nelson Gonçalves (*Nelson Gonçalves*, Elizeu Ewald, 2002), que, sendo produzido após a morte do artista, opera-se por uma narrativa estruturada por registros sonoros e visuais colhidos em acervos institucionalizados ou conservados em coleções particulares.

Na imagem introdutória do documentário *Cauby. Começaria tudo outra vez* enquanto ainda rolam os créditos iniciais de exibição do filme, o espectador já pode escutar, a pleno som, a voz do cantor entoando uma canção, composta muito tempo depois do surgimento do artista no mundo do canto: “Minha voz, Minha vida”, de Caetano Veloso. Cauby está sentado, em atitude levemente ansiosa de espera. O olhar movimenta-se de um lado para outro, enquanto a voz ressoa em todo o ambiente – da tela à sala de exibição do cinema. Age alheio à voz, como se esta não tivesse saído um dia de seu corpo e convertida em fonograma – a faixa do disco *A Voz do Violão*, 2011, que ali serve de elemento documental dando conta da existência do cantor na linha em que a memória produtora do cantor é feita em retrospectiva, ou seja, desde o aqui e agora de sua existência até os tempos em que sua entrada para o ofício do cantar coincide com a era de ouro do rádio e emergência da canção popular.

Em operações de introdução de um filme como esta, o procedimento padrão seria de apenas fazer rolar os títulos de créditos na tela e por sobre as imagens a voz do cantante cuja vida será narrada no documentário cinebiográfico. Mas aqui o realizador opta por uma montagem em que, antes de apresentar o cantor na progressiva série histórica que é a sua, já o mostra no presente que sustenta a enunciação fílmica. Cauby Peixoto é tomado em tela, quieto, olhar distante, como se partilhasse com o espectador a escuta de uma voz outra.

O arranjo escritural da narrativa constrói assim um ponto de conexão entre uma vida artista que se atualiza na presença pontual de sua voz e uma memória de longa duração desta mesma vida a se prolongar e a se tornar sempre outra. É como se o discurso que em seguida vai tecer a biografia do cantor não pudesse ser separado, na história de sua aparição, do momento preciso em que ele se situa em relação à sua voz, eixo axial de suas enunciações cantantes e o ter lugar da historicidade de sua presença como cantor no campo da música popular brasileira. Importa marcar o efeito de presença que se materializa na voz que ecoa na história. Demanda-se aí a percepção auditiva de um indivíduo fazendo-se sujeito que canta, experiência em partilha com o espectador na qual este é levado a ver o nascimento do sujeito que canta.

Por certo não é por acaso que este documentário introduza, ainda nos créditos que antecedem a narração propriamente, um plano-sequência, de cerca de dois minutos de duração, em que Cauby Peixoto aparece na coxia aguardando sua entrada em mais um de suas apresentações. Há nesta exposição primeira uma clivagem entre o corpo que se escuta e a voz soando fora dele mesmo. O que virá, na primeira sequência do filme, não será mais apenas a voz exibida por ela mesma, mas o vozeado exposto enquanto vem da posição de escuta de outro. Acerca dessa modalidade enunciativa, forma comum do aparelho de linguagem do cinema, quero focalizar o efeito de presença dado na força própria do documentário cinebiográfico, notadamente, o que tematiza a vida de artistas que cantam. Trata-se, é claro, do efeito da voz endereçando-se ao audiespectador como se estivesse presente no espaço de exibição do filme. Nesta perspectiva, o relato cinebiográfico, particularmente o que conta a vida de um cantor ou cantora, tem na voz do cantante o eixo

axial da memória, esta balizada na materialidade do arquivo sobre o que se faz escutar a voz cantante.

O caso é de dispor a voz de Cauby Peixoto podendo ser o lugar enunciativo de um acontecimento que interpela o audioespectador, mesmo se nunca o tivesse ouvido antes. Para tanto, de maneira geral, o documentário mobiliza heterogêneos elementos formais do dispositivo cinematográfico, montando-os em uma relação que funciona para além da natureza material de cada um de seus componentes. Assim a luz, a câmera, o som funcionam em rede mais que simples aparato técnico, sobretudo como suporte material de uma especial tecnologia ostentadora do eu cantante.

Não se trata aqui de considerar a dimensão midiática em termos de comunicabilidade, mas de compreender a maneira como singularidade de uma vida de cantor pode servir de espaço de uma relação imediata e intensa com o espectador que, mesmo que não tenha tido contato anterior com esta voz, posso se deparar afetado por ela. Enquanto a voz ecoa nos meandros de uma melodia que fala dela mesma, há, em cena, o rosto do cantor que se poderia dizer alheio, posto como se nem ouvisse o som vocal atribuído a ele mesmo em registro de outra atuação.

Na sequência fílmica em foco, o recurso cinematográfico, aliando som e imagem, assenta o realce da voz como dêixis, ou seja, como indicação do efeito de presença do cantor Cauby Peixoto invadindo a ambiência inteira da sala de projeção do filme, enquanto ele mesmo é exposto se ouvindo a cantar. O som vocal está de tal modo inserido na superfície da película a ponto de anular a fronteira entre o espaço da tela e o espaço da plateia. Desta maneira é que, para o intuito de narrar a história de um cantor, a voz torna presente o cantor biografado na cena mesmo do ato cinebiográfico de contar a história de um menestrel.

Esboço, desta maneira, o proceder analítico da textualização do discurso que, na sequência do filme em destaque, deve contar a existência de uma voz cantante na e pela história que só por certo processo narrativo discursivamente orquestrado pode ser tecida. Cauby Peixoto, objeto dessa cinebiografia – intitulada *Cauby. Começaria tudo outra vez* -, deve ser o efeito discursivo de presença de uma subjetividade entremeada de novos começos. Neste ponto é que a voz, preludiando a direção narrativa a vir, prenuncia o que sempre estará sendo contado no transcorrer de uma vida artista, desde que tomada no tempo contemporâneo ao tempo em que se narra esta mesma vida.

E se o espectador, desinformado, duvidar que a voz, transmitida ao modo *over* possa ser associada ao corpo daquele senhor octogenário constantemente focado em primeiro plano pela câmera? Daí o próprio procedimento narrativo adotado dá conta de fazer ver e ouvir o encontro entre sonorização vocal no aqui agora da abertura do filme e a sonoridade cantante que, no correr do filme, virá de encontro a esta voz, fazendo aparição nos primeiros planos da película.

É o caso de o espectador se deixar interpelar pelo discurso em vias de constituir a voz que no curso de sua longa existência, é tecida em narrativa. Para tanto é preciso que o narrador - sendo testemunha da história que relata - se aproprie deitivamente da voz cuja vida trata de contar. Digo dêiticamente considerando a opção de o narrador cineasta ostentar, no mesmo plano fílmico, a voz no aqui e agora de sua existência e não num tempo pontual e absolutamente acabado, sem marco de começo e fim. Por isso, no fito de expor a vida enquanto transcorre no ininterrupto movimento de começar tudo outra vez, é preferível esquecer por instantes o começo pairando em esferas temporais longinquamente fixadas em algum ter lugar pontual do passado, para considerar um começo outro mediante jogos diegéticos de enunciação ancorados no momento de sua realização.

A ausência de locutor conduzindo a narração em **voz-over** - como é o padrão típico dos documentários em geral - no caso desta cinebiografia é significativa. Nas cenas iniciais, ao decidir focar o rosto em **big close-up** e a voz em grande volume, o narrador age enunciativamente de modo a deixar que o cantor apareça, não como sujeito-objeto da narrativa de sua vida, mas como sujeito temporalmente embreado no ato de narrar. Em outros termos, o som vocal funciona cumprindo a tarefa de um pronome demonstrativo regendo um possessivo de primeira pessoa - *esta minha voz* -. Assim o espectador não só vê uma imagem e escuta uma voz, mas o indicador dêtico do sujeito cantante exibido no presente que coincide com o momento da enunciação fílmica.

Consideremos agora outra sequência no documentário *Cauby-começaria tudo outra vez*. Fiel ao projeto de situar temporalmente a narrativa no presente em que é realizada, a história do cantor inicia a ser efetivamente narrada na cena do encontro entre a voz gravada de Cauby Peixoto e a escuta de um ouvinte, fã situado cerca de 50 anos desde que o cantor começou a cantar. Vê-se a sucessão de planos cênicos, conforme áudio-descrevo, a seguir:

Uma rua do bairro de Olaria. Corte para close de um adolescente, mostrado em seu quarto, deitado em seu leito enquanto acorda. Em plano sequência, ele é mostrado levantando-se da cama, caminhando até o banheiro, abrindo a torneira e passando uma água no rosto rapidamente. Logo em seguida, a tela exibe em plano bem fechado, sua mão direita tomando o braço da agulha de uma vitrola, que, entre os dedos polegar e indicador, ele dos loca com a deposita sobre um disco vinil que já começava a girar. Há um corte para o seu rosto; a legenda na tela, sob seu queixo, exibe seu nome: Tadeu Kebar, 15 anos. Ele está concentrado, olhar fixo no disco como que aguardando a reprodução da música ali gravada. Seu rosto permanece sendo mostrado em tela, mantendo os olhos fixos no disco. O som vai subindo e os primeiros acordes vindo do fonograma interrompem os sons variados de pássaros soando, mais longe do quarto, no quintal. Vem a voz de um cantor enchendo o ambiente⁵. O rosto do menino fica ainda enquadrado em close

⁵ É a voz do cantor Cauby Peixoto em uma gravação do samba-canção, *Conceição*, samba-canção composto por Dunga e Jair Amorim, lançado em setembro de 1956, em 78 rp.

na mesma postura durante alguns segundos. A partir da segunda estrofe da canção, a imagem é cortada para o disco girando. De novo a figura do rosto, visto sempre no plano fechado. A mãe do menino entra reclamando e eles discutem:

- De novo, Cauby Peixoto, de novo. Abaixei isto, por favor.

No ponto em que se ouve o apelo da mãe, o volume do disco na vitrola sobe e a voz de Cauby Peixoto em over toma conta do espaço acústico da sala de cinema. Em meio a sonoridade da voz dominante, na tela, por breves segundos, o disco é mostrado girando na eletrola. O movimento da imagem transita do disco para as paredes de uma sala plena de retratos de um rosto fotografado em diferentes épocas. Sob a imagem em movimento, sob o painel de retratos na parede, lê-se a legenda, em seguida: HIGIENOPOLIS, SÃO PAULO, RESIDENCIA DE CAUBY.

Entre descrição e interpretação, exponho deste modo os elementos da montagem material do discurso a tecer, em imagem e som, a vida de um cantor. O que pode a montagem juntando fotogramas figurando os dedos de um adolescente de 15 anos, no instante em que move a agulha de uma eletrola sobre a superfície de um acetato fabricado aos moldes de certa extemporânea indústria fonográfica?

É que é necessário ao processo discursivo suspender nele as fronteiras do tempo a fim de que um efeito vocal de presença se suceda nesta híbrida enunciação. Eis aí o trabalho linguajero de sobreposição temporal a esculpir a narração que, em seu singular modo de materialidade é função discursiva do efeito de presença do sujeito que canta. Pode se dizer que há aí, sob o aspecto do processo discursivo a produzir efeito de presença, um jogo enunciativo, que coloca o garoto em cena no documentário na mesma posição que os espectadores dentro da sala a escutar em um mesmo instante uma mesma voz já dita na emissão de uma canção-fetice⁶.

Desde o modo de existência da voz no registro de um fonograma e o gesto de fazer repetidamente o disco girar em uma vitrola, o transcorrer da película fílmica não pode ser dissociado de sua exibição, compreendendo nela a inserção da voz marcando-se no enunciação e simultaneamente fazendo do público espectador o destinatário, este a quem a

⁶ Muito além do conteúdo melodramático da letra contando a vida de uma mulher pobre que abandona o morro para a cidade buscando, sem sucesso, fama e conforto, *Conceição* subsiste ao gosto apurado dos cancionistas de todas as épocas da música popular brasileira, por simbolizar o virtuosismo vocal de Cauby Peixoto. Narrando a trajetória de subida e descida da personagem, o cantor o faz transitando dos tons graves aos agudos e retornando, com precisão vocal, do tom alto em que se encontra para o baixo de onde saíra na mesma frase melódica. Basta que acionemos nossa memória auditiva em trechos como **'que descendo a cidade ela irá subir / *Se subiu ninguém sabe, ninguém viu*'**.

Mais que narrar o drama da protagonista do samba-canção, apontava para si mesmo enquanto cantava. Daí *Conceição* ser canção-fetice referida à voz de Cauby Peixoto.

voz se destina, graças ao concurso de uma memória – a que fala antes. Faço intervir ainda, nesse ponto, uma das máximas de Michel Pêcheux, quando se trata de mostrar a interpretação em ato:

(...), é porque há o outro nas sociedades e na história, correspondente a esse outro próprio ao linguajeiro discursivo, que aí pode haver ligação, identificação ou transferência, isto é, existência de uma relação abrindo a possibilidade de interpretar. E é porque há essa ligação que as filiações históricas podem-se organizar em memórias, e as relações sociais em redes de significantes (PÊCHEUX, 1990, p. 53-54).

Configura-se, no e por este ato analítico, uma espécie de jogo metaenunciativo sobre o tempo. No fonograma a voz situa-se em outro tempo, o de seu registro na década de cinquenta. Mas o gesto de escuta que faz acontecer ancora-se em tempo diferido na posteridade.

Um procedimento analítico assim delineado pode se aplicar à história da constituição de um cantor em vários momentos, notadamente na época da televisão, no início da década de 1970. Desse ponto, tem-se que a constituição do sujeito que canta na voz desse cantante opera-se na passagem da forma do dispositivo do rádio para o da televisão. O primeiro – o dispositivo radiofônico - evidencia a relação direta entre a voz e o ouvinte, enquanto que o segundo - o televisivo - se desenvolve em um quadro em que a imagem em movimento compõe o dispositivo da constituição do sujeito que canta trabalhando o modo com que a voz dirige sua escuta. Esse direcionamento pode remeter à espetacularização que indetermina quem e a quem se fala, ou o da subjetivação em que os heterogêneos elementos do dispositivo - luz, som, câmera -, põe em execução maneiras de o sujeito cantante se fazer perante si próprio e perante o destinatário.

Sei que me arrisco teoricamente, mas ousou aqui aludir ao princípio que define sujeito como efeito de um significante para outro significante, como bem o formula a psicanálise lacaniana. Tal perspectivação aparece aqui enredada e urdida como forma material do acontecimento de que fazem parte não apenas aparatos técnicos de produção de imagens em movimento, mas sobretudo gestos e corpos em suas funções vivas e sensitivas.

Faço, a essa altura, alusão nos termos sobretudo de Michel Foucault, que desmancha a ideia de significante buscando captar o a mais de toda ordem simbólica. Importa proceder uma remissão não ao signo, mas o ao que o antecede na ordem do acontecimento, já que, na produção do discurso, a existência de significantes não é o primado, e sim a rede de relações e de enunciados tornando possível a existência de significantes. Destes, portanto, reportamos a materialidade de que são efeito e jamais causa.

(...). Trata-se de suspender, no exame da linguagem, não apenas o ponto de vista do significado (...), mas também o do significante, para fazer surgir o fato

O efeito de presença que se produz na e pela voz

de que em ambos existe linguagem, de acordo com domínios de objetos e sujeitos possíveis, de acordo com outras formulações e reutilizações eventuais (FOUCAULT, 1986, p. 129).

Digo então que se trata do que na voz faz aparição em gestos: dedos conduzindo a agulha sobre o vinil, orelha que se abre na linha de uma temporalidade outra que, por isso mesmo, que de tanto ouvir, se torna presente, ou produz efeito de presença na ambiência acústica co extensiva à tela do cinema e ao espaço da sala de projeção.

Eis ainda que, na sequencia do movimento da câmara, produz-se uma ambiência que marca, nos termos característicos da narrativa fílmica, a presença do cantor sempre assentada na voz impressa no fonograma. O movimento da imagem faz os olhos do espectador percorrer sobre o espaço em que vive Cauby Peixoto no aqui e agora da narrativa, quando ele ultrapassa a idade de 80 anos e já se encontra há mais de meio século desde seu surgimento na cena que faz história na música popular brasileira. Neste caso, pode-se dizer que esta análise toca a montagem discursiva que torna presente a figura subjetiva do cantor tomada pela escuta da voz propiciada, reitero, pelo encontro da atualidade vocal colocada na vitrola e uma memória. Já não se trata mais, a certo ponto, no acontecer da exibição do documentário, do protagonista em tela ouvindo o seu ídolo, mas do envolvimento de toda a plateia no cinema. Tem-se o acontecimento a que denomino aqui efeito de presença subjetiva.

Sigo aqui as indicações de Frank Kessler⁷, para quem a descrição de um certo tipo de relação entre os elementos materiais de um dispositivo corrobora para fazer compreender historicamente a maneira com que a apresentação cinematográfica de uma voz cantante pode funcionar diferentemente conforme o dispositivo que torna possível sua exposição. Tanto o sujeito que canta quanto o seu audioespectador aí estão implicados como efeitos de posição. Tudo decorre das possibilidades de arranjos materiais do dispositivo determinando funcionamentos diversos. Kessler ressalta que a questão fundamental é saber o que se passa quando abordamos como dispositivo um conjunto de fatores de caráter, ao mesmo tempo, linguageiro e tecnológico.

Importante considerar analiticamente a inter-relação entre aparatos tecnológicos e os sons que tornam possíveis modos de enunciação e de interlocução associadas aos processos de subjetivação daí decorrentes. Este é o quadro em que a voz não é a priori, mas constituída como objeto simbólico. Vale dizer que a expressão vocal só demanda interpretação em meio aos aparatos midiáticos de certo dispositivo determinando posicionamentos no simbólico da história da canção e de seus intérpretes e provendo aí modos possíveis e, ao mesmo tempo singulares, de ser sujeito que canta.

Mas, a fim de tornar plausível a proposição analítica que agora exponho, é preciso transportar para o âmbito da linguagem cinematográfica o que Émile Benveniste chamou,

⁷ Conferência proferida na Universidade de Lausanne, em 7 de maio de 2014, disponível em http://media.unil.ch/lettres/cinema/KESSLER_7.5.2014.mp3. Acesso em: 11 de jul. 2014.

no domínio da linguística, o aparelho formal da enunciação. Destaco aí sobretudo o que Benveniste fixou como índices ostensivos da presença do ato enunciativo na superfície do enunciado, isto é, os pronomes pessoais, os pronomes demonstrativos, expressões adverbiais de espaço e de tempo. Todos esses comportam indicadores do processo de constituição da subjetividade que só se dá no instante em que o indivíduo se apropria da língua por sua conta e risco.

Desta maneira, do mesmo modo com que os dêiticos pessoais, espaciais e temporais imprimem na superfície do enunciado o gesto que o realizou, o foco da objetiva, a precisão da película, o formato da imagem, o enquadramento, a mobilidade da câmera, a duração do plano são traços do ato tornado presente no enunciado da narrativa fílmica. Ao ato de apropriação das formas do enunciação cinematográfico, é preciso ainda somar as amplas condições de produção que o atravessa envolvendo o espectador em uma rede discursiva a produzir previamente certo efeito de sentido e de subjetividade.

No momento da exibição do documentário, o espectador está inscrito no processo discursivo que gera a comunicação fílmica. Neste contexto, para ser o destinatário de uma peça fílmica cinebiográfica, o audiospectador, há de estar colocado em certa posição de discurso.

Na perspectiva analítica que aqui adoto, é pertinente ainda considerar, como o faz Gardies, embora empregando outros termos, que o processo discursivo que torna possível o efeito de presença subjetiva na narrativa cinebiográfica pressupõe o jogo de um processo de subjetivação fílmica em que as marcas do ato de enunciação – envolvendo apropriação dos elementos do sistema de enunciação cinematográfica, segundo descrevi antes -, remetem ao efeito de sujeito dirigido a outro efeito de sujeito. Trata-se, portanto, de uma confluência de posições de discurso, ou seja, a mesma discursividade que atravessa o ato de enunciação fílmica em suas marcas inscreve também a posição do espectador exposto a esse ato enunciativo destinado a produzir tal e tal efeito de presença subjetiva.

Daí minha hipótese de que a materialidade que comporta a discursividade de um documentário cinebiográfico sobre a vida de um cantor pode estar imbricada no acontecimento da voz que, enredada de traços ostensivos imagéticos, projeta-se com a potencialidade de, enquanto memória discursiva, tornar presente o sujeito que canta. O lugar central deste efeito está na historicidade que produz, no horizonte do já dito, a música popular brasileira. Aí se deflagra a conexão entre o uma atualização fílmica operada na e pela voz do cantante biografado e a memória trazendo presente para o audiospectador um certo efeito de presença subjetiva.

Referências

BENVENISTE, E. “O aparelho formal do enunciação”. In BENVENISTE, E. *Problemas de Linguística Geral II*. São Paulo: Pontes, 1989. cap. 5. p. 81-92.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986.

GARDIES, A. “Le spectateur en quete du je (et réciproquement)” In: ESQUENAZI, Jean-Pierre e GARDIES, André, *Le Je à l'écran*: Paris, L'Harmattan, 2006, p. 10-23.

PÊCHEUX, M. *O discurso, estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes, 1990.

Recebido em: 25/09/2018

Aceito em: 17/12/2018