

I JORNADA DISCENTE PPGMPA - USP

São Paulo, 18 de Novembro de 2010

A VOZ E O VAZIO: A VEZ DE VASSOURINHA: poética de ruptura, história de ruínas¹

Rubem Barros²

Orientador: Eduardo Morettin³

Área: Meios e Processos Audiovisuais

Linha de pesquisa: História, Teoria e Crítica

Resumo: Análise do filme de curta metragem *A voz e vazio: a vez de Vassourinha* (1998), de Carlos Adriano, centrada na questão do uso do material de arquivo sob a perspectiva da estética *found footage*. Leitura da obra a partir do pressuposto de que a apropriação do material arquivo nesse tipo de proposta permite variados arranjos de sentido e de interpretações.

Palavras-chave: Cinema; música popular; *found footage*

Um personagem extraído dos escombros da história da música popular brasileira, revisitado a partir dos poucos indícios materiais de sua existência, de modo a fazer com que o espectador recrie a percepção de quem ele foi e os significados de sua passagem pelo mundo. Pelo menos até onde é possível fazer essas operações. É com esse espírito, que mescla aposta sensorial e jogo de decifração, marcas do cinema experimental, que o cineasta Carlos Adriano constrói *A voz e o vazio: a vez de Vassourinha* (1998, 16 min.), curta-metragem sobre a enigmática figura de Mário de Almeida Ramos ou Mário Ramos de Oliveira (1923-1942), cantor paulistano que morreu aos 19 anos, quando começava a fazer sucesso.

Ao optar pelo caminho da estética *found footage*, com a apropriação criativa do material de arquivo que constitui o filme, o cineasta não só abdica de inscrever-se na tradição

¹ Trabalho apresentado na I Jornada Discente do PPGMPA – USP, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (Eca-Usp), no dia 18 de novembro de 2010.

² Rubem Barros é mestrando do PPG em Meios e Processos Audiovisuais, jornalista e editor. rubembarros@uol.com.br

³ Eduardo Morettin é coordenador do PPG em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes/USP e um dos líderes do grupo de pesquisa CNPq “História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação”. É também conselheiro da Cinemateca Brasileira, do Instituto de Estudos Brasileiros e da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine).

I JORNADA DISCENTE PPGMPA - USP

São Paulo, 18 de Novembro de 2010

testemunhal que marca a historiografia da música popular brasileira, tanto no cinema como na literatura e no jornalismo, como sinaliza para questionamentos diversos sobre o que significa construir um discurso histórico sobre alguém e sobre o passado.

Para entender os diálogos que fundamentam e constituem sua obra, vamos, num primeiro momento, pontuar alguns aspectos de contexto, relativos ao *found footage*, ao diálogo com a visão de história de Walter Benjamin e à filiação do autor ao filme experimental, o que marca um lugar de enunciação da obra; depois, proporemos uma leitura do filme, identificando-o como uma estrutura em forma de palimpsesto, com várias camadas de sentido superpostas.

***Found footage*, Benjamin, raiz experimental**

Em obra clássica sobre o material de arquivo, Jay Leyda⁴ aponta a russa Esther Schub, que trabalhou com Dziga Vertov na década de 20, como a matriz fundadora da montagem com material de arquivo. A título de classificação dos usos do material de arquivo, William Wees⁵ proporia, décadas depois, uma taxonomia que divide a utilização em três grandes vertentes, a cada uma correspondendo uma significação, um gênero exemplar e um viés estético.

Assim, a compilação, cujo gênero exemplar era o documentário clássico, corresponderia a uma visão de que o material de arquivo recompõe a realidade ao plano fílmico, com viés estético realista; a colagem trata o arquivo como imagem, aparecendo no filme experimental, marca do modernismo; no caso da apropriação, cujo gênero exemplar é o videoclipe, se trataria de um simulacro, ao gosto pós-moderno.

O próprio termo, que combina as dimensões de “achado” (*found*) e comprimento, duração (*footage*), remete ao plano dos fragmentos submersos na massa de imagens produzidas e depois colocadas de lado, relegadas à insignificância pelo excesso, principalmente nos âmbitos da publicidade e da televisão e, mais contemporaneamente, com a proliferação de novas tecnologias, por sujeitos os mais diversos.

⁴ LEYDA Apud Adriano, Carlos. *O mutoscópio explica a invenção de Santos Dumont*, Tese de doutorado, ECA/USP, 2008, p.194

⁵ WEES Apud Adriano, Carlos. Op. cit. p. 205

I JORNADA DISCENTE PPGMPA - USP

São Paulo, 18 de Novembro de 2010

Em função desse alargamento das fontes que produzem as imagens e, a partir delas, novas narrativas, Catherine Russell vê o *found footage* como uma “estética das ruínas”⁶, marcada pela intertextualidade e pelo olhar para a história como alegoria, “uma montagem de traços da memória, por meio da qual o cineasta se compromete com o passado recuperado e reciclado”.

Esse novo trato do passado implica olhar as imagens como índices do acontecido, tratando-os, porém, como ponto de partida para a construção de um novo discurso que, como aponta Michael Zyrd⁷, desconstrói a representação anterior ao colocar em evidência sua característica retórica.

Wees vai mais além na tentativa de definir o objeto: nem todos os filmes *com found footage* seriam efetivamente *filmes found footage*. Para que a obra como um todo pudesse ser caracterizada como tal, seria necessário que fosse baseada integralmente no material de arquivo ou que fosse sobre material de arquivo. Outra marca do gênero ressaltada pelo autor – e que nos interessa reter – é a de que a montagem é sempre complexa, com múltiplas camadas de sentido, com ressemantização do material de origem, com os novos usos tendo forte acento irônico.

A voz e o vazio: a vez de Vassourinha é o quarto filme de Carlos Adriano e o segundo em que o autor trabalha na dimensão do *found footage* – o primeiro foi *Remanescências* (1997), cujo material de base foram os 11 fotogramas restantes de filmagem de Cunha Salles que constituiriam o marco inaugural do cinema brasileiro. Sua obra, desde então, tem sido marcada pela tônica de trabalhar com objetos que tratam de “aspectos materiais ignorados ou esquecidos da cultura brasileira enquanto artefatos”. Exemplos disso são a série de imagens de lanterna mágica, feitas pelo fotógrafo Augusto Militão, ou as imagens do mutoscópio de Santos Dumont, sendo que estas últimas articulam o plano da pesquisa acadêmica com o da realização cinematográfica, perfazendo a tese de doutorado do cineasta/pesquisador.

No caso de *Vassourinha*, nascido em 1923 e falecido em 1942, o ponto de partida inicial foram os seis discos de 78 rotações em que o intérprete deixou 12 músicas registradas. Se a pesquisa, ao seguir algumas de suas pegadas, leva à coleta de um material visual

⁶ RUSSELL, Catherine. Archival apocalypse: found footage as ethnography. In: *Experimental ethnography*, 1999, p. 238-272.

⁷ ZYRD, Michael. *Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation 99*. The Moving Image - Volume 3, Number 2, Fall 2003, pp. 40-61

I JORNADA DISCENTE PPGMPA - USP

São Paulo, 18 de Novembro de 2010

razoavelmente amplo – fotografias pessoais, jornais, registros trabalhistas, escolares, médicos etc. – é a voz do cantor que trará as principais chaves de leitura da personagem e de construção do filme, como veremos mais à frente. É como se o que restou de sua existência permanecesse consubstanciado como um eco das 12 canções restantes. Onde fala e onde cala, Vassourinha é sua voz. Ao menos para quem o vê/ouve agora. Mas não só. As continuidades e rupturas sonoras estão em diálogo constante com a imagem.

Tanto a dimensão de alegoria e de estética das ruínas apontada por Russell, como essa busca por um personagem relegado às margens da história da música popular indicam um forte diálogo da obra com as teses sobre a história de Walter Benjamin. Em suas notas *Sobre o conceito da História*⁸, Benjamin opõe duas visões: uma historicista, evolutiva, teleológica, universalista, devotada a descrever o *continuum* da história, factual, ancorada nos grandes personagens da política e da economia, a história dos vencedores, enfim; e uma segunda fundada sobre um princípio construtivo, em que se iluminam e imobilizam determinados momentos e ideias, escavados no tempo e retirados às ruínas, como a lembrar que, para a outra história ser narrada, muito precisou ser soterrado. Uma história dos vencidos que buscam redenção, a história do materialismo histórico.

Se o filme de Adriano não busca redimir sua personagem, no sentido benjaminiano – e sim iluminar, pela via da experiência sensorial, uma existência que foi algo que não podemos mais refazer tal como foi – utiliza em muitas de suas articulações o princípio da imobilização. E, ainda que sempre haja um diálogo entre som e imagem, é pela ruptura sonora que se acentua a percepção dessa estrutura.

Artista cujo primeiro interesse foi a poesia em sua vertente experimental, interesse este traduzido no diálogo com as obras dos poetas concretos brasileiros – irmãos Campos e Décio Pignatari –, Carlos Adriano parece ter assimilado deste gosto inicial um caminho: o da valorização da forma e de um rigor em seu tratamento. Que se traduz, no caso do cinema experimental, no trabalho com os parâmetros específicos dessa arte, realçando os elementos plásticos e rítmicos, aproximando o trato com a matéria fílmica à música, ao mesmo tempo em que se distancia da narrativa clássica, centrada na palavra e na continuidade narrativa.

Nessa aproximação com a música, no plano da estrutura, há grande interlocução entre as obras de Carlos Adriano e de Arthur Omar. Antropólogo e etnógrafo, Omar tem uma ampla

⁸ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. IN: Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política, 1996, p. 222-232.

I JORNADA DISCENTE PPGMPA - USP

São Paulo, 18 de Novembro de 2010

produção no campo das artes, tendo realizado, além de filmes, vídeos, instalações, poemas, desenhos, fotos e obras que articulam essas linguagens. Sua trajetória fílmica, como diz Guiomar Ramos em dissertação de mestrado sobre o autor, “se utiliza de uma ampliação da faixa sonora como sua guia-mestra”⁹, o que se traduz num cinema em que a articulação dos elementos estéticos não subjuga a banda sonora à imagem, mas investe em um jogo de articulações muitas vezes disjuntivas, que põem em questão “a estrutura do documentário como produtor de conhecimento”¹⁰. Em seus filmes realizados entre a década de 1970 e a metade dos anos 80 (a dissertação analisa de *Congo*, de 1972, a *O som ou tratado de harmonia*, de 1984), a pesquisadora identifica três momentos no cinema de Omar: *negativo*, “em que o todo fílmico é construído em função da anulação de outro modelo de cinema”, no caso o documentário sociológico; de aprofundamento das experiências entre imagem e som, em que o trato com essas estruturas procede a um apagamento do tema ou do mundo externo; e aquela em que o manejo dos elementos fílmicos é acompanhado de “uma procura por uma produção de sentido, numa relação positiva com o tema proposto”¹¹.

Muitos dos elementos presentes na produção de Omar analisada por Guiomar Ramos aparecem também na obra de Carlos Adriano, ainda que nada nos autorize a pensar em influência direta, mas apenas a localizá-los no mesmo campo estético. Entre eles, podemos apontar o uso da flicagem¹², presente tanto em *A voz e o vazio* como em *Tesouro da juventude* (1977); os tiros e ruídos contra o espectador de *Vocês* (1979), usados como estruturas de agressão, tal como concebe Noel Burch, com função similar a da própria flicagem no filme de Adriano; além da postura de colocar em xeque a cognição a partir do filme, como faz Omar em *Congo* (1972), ato também presente na obra sobre Vassourinha.

Mas, sobretudo, a radical valorização da visualidade e sua articulação rítmica com a música, na perspectiva do cineasta francês Abel Gance de que “o cinema é a música da luz”, aproximam os autores. Como escreve Omar:

“O ideal seria que o filme fosse gerado de um pensamento musical, uma vivência musical primitiva, indistinta, indefinida, e só aos poucos tomasse

⁹ RAMOS, Maria Guiomar Pessoa de Almeida. *O espaço fílmico sonoro em Arthur Omar*. Dissertação de mestrado, ECA/USP, 1995, p. 55.

¹⁰ OMAR APUD RAMOS, Guiomar. Op. cit., p. 20

¹¹ RAMOS, Guiomar Op. cit., p. 23-24

¹² Alternância de fotogramas monocromáticos com a matéria do filme, de modo a produzir sensação similar à de uma luz estroboscópica.

I JORNADA DISCENTE PPGMPA - USP

São Paulo, 18 de Novembro de 2010

forma fílmica concreta, tanto visual como sonora. Uma vivência musical, uma sensação nas vísceras e no aparato muscular, onde a direção, o rumo, o estilo do filme futuro estivesse todo contido, embora ainda não sob forma especificada.”¹³

Mas, no caso de *A voz e o vazio*, há também, como no terceiro momento do cinema de Omar identificado por Guiomar Ramos, uma dimensão que vai além da forma, gerada pela articulação desta com o tema central do filme – a vida de Vassourinha – e outros temas adjacentes. Pelo fato de não propor uma sucessão cronológica dos fatos e da vida da personagem, por não buscar preencher os inúmeros vazios inerentes a uma narrativa biográfica, entre outros fatores, o filme de Adriano abre ao espectador possibilidades múltiplas de leitura, em camadas superpostas, marca do cinema *found footage*. O que virá a seguir é a proposta de um percurso de leitura da obra, de identificação de algumas destas camadas.

A voz, o vazio e as camadas de sentido

A leitura que se segue está estruturada com base em quatro eixos de sentido, identificados como os de maior relevância do filme. Mas, ressalte-se, trata-se de uma leitura em muitas possíveis, dado que este é um dos pressupostos do filme: não dirigir o olhar de forma única e não construir a teleologia de uma vida.

Assim, identificamos os seguintes planos de leitura:

- *O sensório-perceptivo*, em que o objeto fílmico pode ser visto/ouvido como se fosse um disco de 78 rotações, iguais àqueles que registraram a voz de Vassourinha;
- *O jogo de decifração*: como é característico dos filmes experimentais, há uma dimensão de jogo com o espectador, com indícios aqui e ali da lógica construtiva da obra e dos sentidos dela decorrentes;
- *O questionamento histográfico*, materializado nas dúvidas que o filme suscita sobre as possibilidades de reconstituição da existência da personagem;

¹³ OMAR, Arthur. O som, os diretores. Filme Cultura, n. 37, p. 19-21, jan-fev-mar, 1981

I JORNADA DISCENTE PPGMPA - USP

São Paulo, 18 de Novembro de 2010

- *A dimensão ensaística*: presente na trajetória de pesquisa e alegorizada no último dos quatro blocos do filme, ela está também materializada em muitas marcas que aproximam a obra do conceito de filme-ensaio.

Plano sensório-perceptivo

Com 16 minutos de duração, *A voz e o vazão* pode ser dividido em quatro blocos. Três deles utilizam apenas e tão somente o material de arquivo coletado, seja no plano visual, seja na banda sonora. No quarto bloco, rompe-se com a imagem de arquivo – mas não com o som –, introduz-se a cor, e o que era olhar para o passado transforma-se em busca presente. Pois bem, uma leitura possível é que estes três blocos iniciais, em função das diferenças de tratamento principalmente no campo sonoro, metaforizam a audição de um disco nas velhas vitrolas que tocavam os 78 rpm. Assim, o caminho perceptivo estaria propondo uma trajetória similar à da fruição do registro sonoro em que a voz de Vassourinha ficou gravada. Assistir ao filme equivaleria a ouvir um grande disco – reeditado a partir da perspectiva do filme.

O “lado A” estaria composto pela célula introdutória do disco – a *overture* – materializada no fragmento “Tá na hora do baile começar/Música, maestro, que a turma quer se espalhar”; por uma importante articulação, de cerca de 20 segundos, que reúne uma foto de Vassourinha piscando e o fragmento sonoro “Ninguém sabe”, sendo a imagem flicada e o som da passagem em looping; e, na seqüência, por quatro grandes fragmentos sonoros, de quatro músicas, articulados com uma grande coleção de imagens que nos apresentam Vassourinha e dão algum contexto de época. Mostram diversas notícias de jornal estampando o apelido do cantor, caricaturas e fotos com sua imagem, sozinho e ao lado de grandes nomes da música brasileira nos anos 30/40, como Carmen e Aurora Miranda, Francisco Alves, Orlando Silva e seus companheiros da Rádio Record de São Paulo.

Ressalte-se aqui que o espectador nunca consegue totalizar a leitura dessas notícias de jornal, nunca consegue tomar o texto de época como dotado de um sentido explicativo total da personagem. Ou seja, entra em campo a relação entre duração e legibilidade, provocando aquilo que Noel Burch chama de “desconforto da frustração”¹⁴, aquele em que o tempo da imagem não permite sua leitura pelo espectador.

¹⁴ BURCH, Noel. *Práxis do cinema*, 2006, p. 75

I JORNADA DISCENTE PPGMPA - USP

São Paulo, 18 de Novembro de 2010

Ao final desse bloco, em que as passagens de uma música a outra são quase todas suaves (à exceção da última, que já sinaliza para uma mudança dessa zona de conforto auditiva), entrará um longo ruído. Este simboliza claramente a passagem do tempo, que pode ser tanto o tempo de vida de Vassourinha, como o tempo que o disco levava para ser virado nas antigas vitrolas, com a agulha em contato com o sulco sem informação produzindo o ruído. O chiado é suspenso um breve momento e passam-se alguns segundos até que a música volte a tocar. Lembre-se que em muitas das antigas vitrolas, havia um dispositivo que virava o disco automaticamente fazendo-o cair do outro lado e recomeçando a audição.

No plano da imagem, acompanham o ruído diversos programas de concertos e shows Brasil afora de que Vassourinha participou. Ou seja, daqui pra frente, o mundo parece ter se aberto ao jovem cantor. O ruído, a espera, a sensação de incerteza desse interregno preparam o espectador para a mudança. Representam o momento de imobilização reflexiva.

O próximo bloco, que seria o equivalente ao lado B do disco, é marcado no plano sonoro por uma montagem mais complexa, com uso de recursos diversos, como sobreposições, reversões de sentido, reverberação, pequenos trechos de música recontextualizados em tom irônico (marca do *found footage*, como já vimos), enfim, um conjunto de procedimentos disjuntivos que acentuam o caráter de não linearidade do olhar sobre a vida do cantor. Ao mesmo tempo, no plano da imagem ela parece ir sofrendo um processo paulatino de decomposição, com jornais rasgados, rabiscados, um véu filmico: é a morte que se vai materializando no que vemos, processo rompido apenas com o silêncio final, seguido da entrada da cor e da música contínua do bloco do cemitério.

Jogo da decifração

A repetição consonantal de *A voz e o vazio, a vez de Vassourinha* dá boa pista do jogo: a percepção sobre Vassourinha está entre o que temos de voz e vazio, preenchimento e lacuna. Os mesmos preenchimento e lacuna evocados pela flicagem que marca o início do filme: imagem do cantor – tempo cheio -, seguida de fotogramas monocromáticos – o vazio. Em paralelo, há a senha dada pelo fragmento sonoro que “pisca” com a imagem: “Ninguém sabe”, senha que desafia o espectador sobre suas próprias possibilidades de decifrar a charada – do filme e da vida de Vassourinha.

I JORNADA DISCENTE PPGMPA - USP

São Paulo, 18 de Novembro de 2010

Em conexão com camada de leitura anterior, podemos dizer que a sugestão da audição de um disco também está nas imagens: num momento, a mesma figura de Vassourinha roda na tela, em quatro etapas, num giro de 360°; em outros momentos, a imagem dos discos 78 rpm do cantor aparecem em posições variadas, sugerindo a rotação.

No plano formal, o jogo se revela pela construção circular que vai sendo apresentada. Em primeiro lugar, pela presença, no começo e no final do filme dos fragmentos de “Música, maestro” e “Ninguém sabe” (da música Emília). O segundo reaparece em outros momentos do filme, para reiterar o que o filme parece sempre reafirmar quanto às possibilidades de resumir, narrar a existência de Vassourinha: “ninguém sabe”.

No que tange aos deslocamentos dos sentidos de origem dos fragmentos musicais, há vários exemplos que se materializam no lado B, sempre como ironias, dos quais podemos destacar o “cantei como um louco, até ficar rouco”, que na canção *...E o juiz apitou* se refere a um torcedor de futebol que foi ao estádio, e que no final do filme fica resumido ao “até ficar rouco”, senha para a voz/vida que está minguando.

O jogo das ironias também está presente no bloco final, do cemitério, quando a câmera se desdobra em várias panorâmicas na busca do túmulo do cantor, ao que a voz (enunciação do próprio cantor) responde com um “me deixa em paz” musical: “apaga a vela, apaga que eu quero dormir”, da música *Apaga a vela*, de João de Barro. Essa dupla enunciação também está presente na flicagem inicial, quando o Vassourinha menino pisca diretamente para o espectador, em sinal de cumplicidade, enquanto a voz alerta que “Ninguém sabe” ao certo sobre aquela história.

O questionamento historiográfico

Além do próprio trato com o material de arquivo e com uma personagem histórica na dimensão benjaminiana de escavar as ruínas do passado, o filme de Adriano sinaliza também para um diálogo com questão da escrita da história, ainda que, no seu caso, não como um historiador de ofício, mas como artista.

Entre outros elementos, isso está sinalizado já a partir das circularidades apontadas na dimensão anterior, que apontam para um dos três tipos de explicação histórica em que, segundo Jacques Le Goff, se decompõe a noção de sentido da história. Assim, essa dimensão

I JORNADA DISCENTE PPGMPA - USP

São Paulo, 18 de Novembro de 2010

circular se oporia à da evolução em direção à perfeição ou à teoria de um fim da história que se situa para além dela própria¹⁵.

À reiteração dos fragmentos de “Música, maestro” e “Ninguém sabe”, juntam-se imagens, no início do “lado A” e no final do “lado B”, que compõem uma rima visual, primeiro remetendo ao passado, depois trazendo o espectador de volta ao presente. No início, há uma panorâmica para esquerda, sentido contrário ao da leitura, sobre o nome de Vassourinha, e outra logo a seguir debaixo para cima, saindo de uma notícia de jornal até chegar numa caricatura do cantor. No final, o movimento é inverso: panorâmica lateral da esquerda para a direita e vertical de cima para baixo. Está encerrado o ciclo, sinaliza a imagem.

Outra metáfora que remete à escrita da história está no lado B. Ao trabalhar com a aproximação da imagem das fotos de Vassourinha, o filme realça o intervalo entre os grãos da fotografia (e da retícula posta sobre a imagem, em dois casos). Ou seja, quanto mais nos aproximamos do objeto, mais perdemos a noção do todo, da paisagem em que ele está inserido. Ao mesmo tempo, no plano do áudio, uma reverberação sonora, equivalente à perda de nitidez visual, trabalha a correspondência ao processo visual, tornando o som menos nítido.

O diálogo com a poesia concreta também aparece nesse bloco: Quando a imagem se aproxima do ouvido de Vassourinha, a trilha reverbera a palavra “lembrar”, numa construção que agrupa ouvido/lembrar/olvido, num par de oposições significantes. Poderíamos ainda acrescentar, lembrando Benjamin: “não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?”¹⁶.

Por fim, vale ressaltar que o filme em nenhum momento busca totalizar a existência do cantor, dotando-a de um sentido único discernível. Ao contrário, a articulação de som e imagem reforça sempre o sentido lacunar dos indícios que compõem o filme. Vazio cujo preenchimento pede uma postura ativa do espectador.

A dimensão ensaística

Também articulada com as anteriores, vale ressaltar a dimensão ensaística da obra de Carlos Adriano. Não é o caso aqui de dizer se o curta-metragem é ou não, em essência, um

¹⁵ LE GOFF, Jacques. História e memória, 2003, p. 41-42.

¹⁶ BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 223

I JORNADA DISCENTE PPGMPA - USP

São Paulo, 18 de Novembro de 2010

filme-ensaio, discussão que extrapola o presente artigo. Mas é possível identificar algumas marcas ensaísticas em sua construção e visão do objeto.

Em primeiro lugar, o percurso de descoberta e exame do objeto são fundamentais para a construção da obra, dialogando com o pressuposto do ensaio de que “o caminho e a paisagem são mais importantes que o ponto de chegada”. No caso de *A voz e o vazio*, o percurso é definidor da forma. Só a partir do cotejo com todo o material levantado é que o diretor abre mão de outras estratégias narrativas para concentrar-se no trato com os documentos.

Os acasos do percurso – como a descoberta do fragmento de “Música, maestro”, o único trecho sonoro do filme que não saiu dos discos, ou o véu de filme utilizado no final do trecho que indica a morte do cantor – foram incorporados à obra. As formigas, que caprichosamente percorriam o túmulo de Vassourinha quando a lente nele se fixa, também aparecem como elementos significantes.

A trajetória da câmera no cemitério – alegoria da pesquisa, como já dito – que dá voltas em torno do objeto, que parece medi-lo, escavá-lo, olhá-lo de todos os ângulos remete também a esse tipo de percurso.

Outro ponto é questão do efeito de suspensão para refletir sobre o objeto, entre os quais os mais significativos são o ruído da virada do disco e o silêncio que sinaliza a morte de Vassourinha, no “lado B” do filme. Como os movimentos de imobilização de Benjamin, esses efeitos de suspensão são aqueles em que o espectador é levado a colocar em campo mais fortemente suas ferramentas de interpretação. Eles aparecem em momentos-chave do filme, como aquele em que o corte abrupto do som se dá sobre uma foto de Vassourinha com um dedo sobre a boca, como quem pede silêncio, a indicar ele próprio que a voz silenciou.

Há, também, como na forma do ensaio de Georg Simmel analisada por Leopoldo Waizbort¹⁷, vários sinais de intertextualidade: com o primeiro cinema, por meio da interpelação direta do espectador na flicagem inicial; com a teoria dos intervalos de Dziga Vertov, por meio das reiterações de fragmentos sonoros e visuais, estes últimos trabalhados primeiro no detalhe e depois na sua integridade; com o samba de breque do qual Vassourinha foi adepto, pela montagem rítmica e visual de alguns trechos.

¹⁷ WAIZBORT, Leopoldo. As aventuras de Georg Simmel, 2000, p. 35-73

I JORNADA DISCENTE PPGMPA - USP

São Paulo, 18 de Novembro de 2010

Pode-se, ainda, citar marcas como a descontinuidade narrativa, o fato de o filme não pretender esgotar o objeto (apenas iluminá-lo, a partir de um ponto de vista). Mas, para finalizar, vale ressaltar que o uso constante da ironia funciona como um reforço da ambigüidade – no caso a ambigüidade da vida narrada – que por sua vez, num esquema parecido com o de Simmel, reforça a ironia. É o caso do já citado exemplo de dupla enunciação do bloco final, com a câmera perquisitiva e a música “Apaga a vela”.

Como se vê por esta breve leitura de alguns aspectos de *A voz e o vazio*, a trama é variada. Deter-se para olhá-la quase sempre significa puxar novos sentidos. Os indícios não levam à realidade do passado. Mas constroem novas realidades de presentes que dialogam com esse passado.

Bibliografia

ADRIANO, Carlos. *Um cinema paramétrico-estrutural – Existência e incidência no cinema brasileiro*. São Paulo: Departamento de Cinema, Televisão e Rádio, da Escola de Comunicações e Artes/USP, 2000

ADRIANO, Carlos. Eixo de métodos (capítulo 4). IN: *O mutoscópio explica a invenção do pensamento de Santos Dumont: cinema experimental de reapropriação de arquivo em forma digital*. São Paulo: Departamento de Cinema, Televisão e Rádio, da Escola de Comunicações e Artes/USP, 2008

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006

CESARINO COSTA, Flávia. *O primeiro cinema*. São Paulo: Scritta, 1995

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Unicamp, 2003

RAMOS, Maria Guiomar Pessoa de Almeida. *O espaço fílmico sonoro em Arthur Omar*. São Paulo: ECA/USP, 1995

RUSSELL, Catherine. *Experimental Ethnography – The work of film in the age of vídeo*. Durham and London: Duke University Press, 1999

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*. DF: Editora UnB, 2008.

I JORNADA DISCENTE PPGMPA - USP

São Paulo, 18 de Novembro de 2010

WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Editora 34, 2000

WHITE, Hayde. *Meta-história – A imaginação histórica do século 19*. São Paulo: Edusp, 2008

ZRYD, Michael. *Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation 99*. *The Moving Image - Volume 3, Number 2, Fall 2003*, pp. 40-61