Vozes do caos: gênero e som no cinema em *Um copo de cólera*[50]

Geórgia Cynara Coelho de Souza[51]
Universidade Estadual de Goiás (UEG)
Universidade de São Paulo (USP)

Resumo: Este artigo visa relacionar as performances vocais presentes na música de André Abujamra para *Um Copo de Cólera* (Aluizio Abranches, 1999) com uma visão do feminino como forma de resistência, a partir das relações da voz com os demais elementos sonoros e imagéticos, por meio da análise fílmica (Aumont; Marie, 2004). Recorre-se ao conceito de performance e performance mediatizada; a estudos sobre a voz, encontrados em Zumthor (2000); e sobre o som, a música e a voz no cinema, em Chion (2004).

Palavras-chave: Um copo de cólera. Trilha sonora. Cinema brasileiro.

Introdução

Para o cinema sonoro, a voz representa, desde o início, não uma vibração sonora, uma presença em si (Zumthor, 2000), mas um canal para a transmissão de conteúdo verbal inteligível (Chion, 2004, p. 14). Daí a necessidade da total inteligibilidade do texto falado, dada a hierarquização da percepção do ouvido humano - acostumado, antes mesmo do nascimento, a ter/buscar a voz (da mãe) como principal meio estruturador da escuta e de transmissão de informação. Isso levou à busca pela total audibilidade das falas nas gravações e à hierarquização dos elementos sonoros na mixagem, com a voz em primeiro plano.

Em busca das potencialidades da voz, analisamos o filme *Um copo de cólera* (Aluizio Abranches, 1999). A partir do método de análise fílmica proposto por Aumont e Marie (2004), interessa ao estudo a relação entre a música vocal tanto com os demais elementos sonoros quanto com a imagem cinematográfica, construindo uma possível ponte com uma ideia de resistência do feminino por meio da trilha sonora.

[50] Trabalho apresentado ao II SEJA – Gênero e Sexualidade no Audiovisual realizado de 22 a 24 de novembro de 2017, na UEG Goiânia Câmpus Laranjeiras.

[51] Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), por meio do qual desenvolve pesquisa sobre a música de André Abujamra no cinema brasileiro. Docente dos cursos de graduação em Cinema e Audiovisual e pós-graduação em Cinema e Audiovisual: Linguagens e Processos de Realização, ambos da Universidade Estadual de Goiás (UEG). E-mail: georgia.cynara@ueg.br.

A sinfonia do cosmos masculino e as vozes rituais do caos feminino

A adaptação para cinema do livro homônimo de Raduan Nassar conta com a presença da música composta por André Abujamra em duas frentes: a sinfônica em cordas – orquestrada e regida por Renato Lemos, que representa a harmonia/reconciliação dos corpos no ato sexual – e a que utiliza a voz feminina como gesto sonoro e recurso musical, acompanhada de percussão – associada ao instinto ou à perda da razão que conduz ao transe.

A gravação e reprodução da voz, conjugada à imagem cinematográfica, remonta ao advento do som sincronizado, no final dos 1920. No entanto, a possibilidade de direcionar para a fala de personagens informações importantes da narrativa cinematográfica provocou, conforme Chion (2004), o esquecimento do gesto vocal. A voz no cinema representava, então, não uma vibração sonora, uma presença em si, mas um canal para a transmissão de conteúdo verbal inteligível: "A voz está aí para que a esqueçamos em sua materialidade, e esse é o preço que paga por desempenhar sua principal função" (Chion, 2004, p. 14)[52].

O autor destaca a grandeza da voz no cinema em relação aos corpos que a emitem pela necessidade estética criada com o cinema sonoro de total inteligibilidade do texto falado, dada a hierarquização da percepção do ouvido humano – acostumado, antes mesmo do nascimento, a ter/buscar a voz como principal meio estruturador da escuta e de transmissão de informação. Isso levou à busca pela total clareza/audibilidade das falas nas gravações e à hierarquização dos elementos sonoros na mixagem, com a voz em primeiro plano. Essa construção foi consolidada na linguagem cinematográfica a ponto de provocar o receio, por parte dos editores de som, de que qualquer inovação na banda sonora que comprometesse a clareza dos diálogos fosse interpretada como falha técnica e o reforço da busca 'automática' e prioritária, por parte do espectador, pela compreensão do que é falado no filme.

> Desde que o mundo é mundo, são as vozes que mostram as imagens e conferem ao mundo uma ordem das coisas, dando-lhes vida e nome. A primeira apresentadora de imagens é a Mãe, cuja voz, antes da aprendizagem (eventual) dos signos escritos, faz com que as coisas se destaquem dentro de uma temporalidade viva e simbólica. Tanto na função de charlatão e de narrador de histórias como na tradicional voz off do comentário subsiste sempre algo daquela função original[53] (Chion, 2004, p. 58).

[52]"La voz está ahí para que la olvidemos en su materialidad, y ése es el precio que paga por desempeñar su principal oficio" (tradução nossa).

[53]"Desde que el mundo es mundo, son las voces las que muestran las imágenes y confieren al mundo un orden de las cosas, dándole vida y nombre. La primera presentadora de imágenes es la Madre, cuya voz, antes del

Essa função de destacar a imagem se relaciona à orientação imediata do espectador por meio da sincronia com o som. Assim, diálogos e ruídos cuja fonte se encontra visível na tela colaboram para a manutenção da ilusão de profundidade na imagem bidimensional, enquanto a música extradiegética[54] e a voz *over* de comentário se orientam para um lugar imaginário, fora de campo.

Os sons fora da diegese tendem a despertar a atenção e a crença, dadas a clareza, a intensidade/proximidade/intimidade com o espectador, a ausência de reverberação/espacialidade e o destaque frente aos demais elementos sonoros do filme, enquanto os sons sincronizados em cena costumam ser considerados redundantes em relação à imagem. Entre uns e outros, sons e vozes 'errantes' entre o campo e o fora de campo – os sons acusmáticos, segundo Chion (2004) – apresentam-se como específicos do cinema, porque perceptíveis apenas no movimento e no curso do tempo.

Fora de campo e para além do comentário em voz *over*, o som vocal também pode estar na música de cinema sob a forma de canto, seja na forma de canções preexistentes[55] – emuladoras de uma memória extrafílmica, veiculadoras de mensagens verbais envoltas em música de determinada configuração harmônica e melódica e ressignificadas no contexto da narrativa; seja na música original instrumental (*score*). Enquanto nas canções o que em geral se destaca é a palavra e seu significado – 'coloridos' com a incorporação da música, no *score* sem conteúdo verbal ela pode se consagrar, de forma mais perceptível, como gesto sonoro.

Presente no cinema brasileiro desde o início do século XX, antes do advento do som sincronizado, a canção perdura até hoje. Graças à tecnologia digital, trilhas instrumentais convivem com diferentes vozes, cada vez mais em trânsito entre ruídos, efeitos e diálogos. Em *Um copo de cólera* a voz adquire possibilidades que, ao mesmo tempo, superam ou elevam a simples entoação da palavra, na música ou fora dela.

Havia muitas referências pessoais que ligavam o diretor Aluizio Abranches a André Abujamra: este e a atriz Júlia Lemmertz cresceram próximos e o músico já era amigo do ator

---

aprendizaje (eventual) de los signos escritos, hace que las cosas se destaquen dentro de una temporalidad viva y simbólica. Tanto en la función de charlatán y de narrador de historias como en la tradicional voz en off del comentario, subsiste siempre algo de aquella función original" (tradução nossa).

[54]Música extradiegética é aquela que não participa da cena, não sendo, portanto, ouvida pelos personagens; é inserida sobre a imagem, vinda de outro lugar.

[55]Além da inserção de canções preexistentes, há ainda a possibilidade de haver uma canção-tema composta para o filme, recurso comum no gênero musical.

Alexandre Borges por causa do relacionamento deste com Júlia. Além disso, Abranches é amigo da diretora Anna Muylaert; ou seja, havia um círculo social em comum. Na época de produção do filme Abranches morava em São Paulo. "Eu era fã das bandas dele na época. É um músico multiinstrumentista, multifacetado, e foi mais ou menos seguindo minha intuição que eu achei q ia dar certo" (Abranches, 2014).

Já nos créditos iniciais do filme surge a trilha musical de Abujamra: vozes agudas femininas que reverberam em um ritual que lembra uma saudação tribal, sobre uma base percussiva que combina palmas, sons graves e agudos. O canto de densa textura de vozes femininas é colocado sobre um plano-detalhe de saúvas que se movimentam freneticamente dentro e fora do formigueiro.

A movimentação das saúvas está associada ao ritmo das vozes. À trilha são adicionadas percussão, palmas e uma voz feminina aguda que entoa um canto solado, com melismas orientais. As letras do título do filme surgem em sincronia com o ritmo da percussão: música-tema e nome do filme são apresentados, com muitas texturas imagéticas e vocais não verbais, enfatizando o trabalho e o movimento intuitivo das formigas.

A voz é o eixo da 'dança' estabelecida entre o homem (Alexandre Borges) – ex-ativista e proprietário de uma chácara no interior de São Paulo, onde constrói seu mundo particular – e a jornalista politizada interpretada por Júlia Lemmertz, e é conjugada à expressão corporal dos atores e aos paralelismos da montagem.

À sequência inicial das saúvas, sucede outra de vozes caladas, em que predominam o som ambiente da estrada, dos pássaros e os ruídos dos carros que ali passam em sequência, o da mulher e o do homem, em direção à chácara. Há um paralelismo nas ações de um e de outro até que ambos cheguem ao destino, o que sugere um descompasso entre os personagens. Este é amenizado pela fotografia dourada do entardecer e pelo som dos pássaros e insetos.

O homem passa pela mulher carregando latas de tinta sem trocar olhares ou palavras; eles se comunicam pela respiração. O homem a olha primeiro, mas é a mulher quem quebra o silêncio, perguntando o que ele tem; ao que ele responde perguntando se ela já jantou. Existe uma tensão no ar, evidenciada pelas longas pausas entre as falas, pela ausência de música, com efeito silêncio dado pela tranquilidade e textura pouco densa dos sons ambientais da chácara. Ele pega um tomate na cozinha, tempera com sal e o devora, lentamente, em *close*

up. A mulher o observa com desejo, enfatizado pelos ruídos e enquadramentos fechados de uma erótica mastigação.

A primeira fala do homem ocorre em *over*, em maior intensidade e proximidade com o espectador, e, portanto, em posição de superioridade em relação à voz feminina da diegese: "É como se fosse um ritual silencioso. Quanto mais indiferente eu me parecesse, mais a ela apetecia" (Abranches, 1999). Aqui o *over* mantém a tradicional característica explicativa, ironicamente justificando o silêncio com palavras, explicitando algumas 'regras' do jogo de sedução entre os personagens e confirmando a ideia de ritual antecipada pelas vozes-gesto femininas da música associada à sequência das saúvas.

O homem caminha à frente da mulher em quadro, na voz *over*, na explicação das regras do jogo. O silêncio das falas a caminho do quarto (som ambiente evidenciado) é quebrado novamente pelo homem, que, novamente em *over*, descreve redundantemente suas ações na imagem, a não ser pelo texto sincronizado ao encanto estampado no rosto da mulher: "[...] deixando os pés descalços, que um dia ela comparou com dois lírios brancos" (Abranches, 1999). Quando ele a toca no sexo e tira sua saia, ressurge o som agudo de percussão, seguido das vozes femininas dos créditos iniciais sobre a imagem dos olhares de desejo da mulher e, a seguir, do homem. A primeira aproximação de fato entre os dois é corporal e instintiva e ocorre sobre a trilha musical já associada a este ímpeto.

Ele segura a saia enquanto ela se aproxima, o que é pontuado pela sineta aguda da percussão. Os dois se tocam e se cheiram, em um ritual de acasalamento. Ressurge a voz feminina solo em canto não verbal, sobre a base harmônico-percussiva. Ela pega a saia e cobre a cabeça, como em uma imagem sagrada, reforçando a ideia do transe. Os dois sorriem, ele pega novamente a saia, enquanto ela sai de quadro e a música desaparece.

Fica evidente o contraponto entre as vozes masculina e feminina no filme: esta se apresenta primeiro, sobre a imagem das formigas, como uma voz-gesto ancestral – a 'voz da Mãe', a primeira voz que se ouve e se reconhece, como nos lembra Chion (2004), o que é reforçado pela quebra emocional do silêncio pela mulher. A voz masculina, em contraponto, apresenta-se como a voz da razão, da estratégia e do controle, e se destaca pelo conteúdo verbal que carrega.

Enquanto a mulher se prepara fora de quadro, as ações rápidas do homem – despir-se, deitar-se, cobrir-se com o tecido transparente da saia da mulher – são enfatizadas pelos *foleys*,

som ambiente de pouco densa textura e ausência de música e palavras. Na espera também há prazer, como mostra a expressão do homem, que fuma, deitado. A saia erguida pelo homem se torna a tela na qual são exibidas as imagens de sexo (*flashback*) sobre uma música orquestral extradiegética, que sugere um vínculo maior que o carnal ora demonstrado pela música vocal percussiva anterior.

A trilha sinfônica de Abujamra, de densa textura de cordas e melodia, ao mesmo tempo, romântica e melancólica, é o único elemento sonoro neste trecho, e, com o auxílio da câmera lenta e das fusões entre planos, imprime suavidade e delicadeza (amor) ao sexo animalesco na imagem, em contraponto à música vocal do desejo de possessão dos corpos.

Dadas as condições de realização desta cena – relação sexual de fato –, o diretor do filme revela a opção pela não gravação de som direto. A total valorização da música nesta cena crucial, além da proximidade geográfica, levou diretor e compositor a um trabalho em conjunto.

> Um Copo de Cólera tem cenas de sexo que eu filmei sem som direto, porque era uma experiência limítrofe, então tinha muito pouca gente no set, já sabendo que o que me interessava ali de som era a música. (...) O sexo de *Um Copo de Cólera* é todo lembrado pelo personagem do homem, não acontece na hora ali, sabia mais ou menos o que eu queria e eu relaxei. Quando o André começou a compor, eu acompanhei, eu ficava sentado perto dele, e na hora que eu não conseguia me expressar em palavras eu cantava, e o André ficava olhando pra mim, e eu achava que estava quase compondo com ele. Depois ele me disse que não entendia nada do que eu falava (risos) (Abranches, 2014).

Quando os dois personagens atingem o orgasmo, a percussão se une às cordas na música modulada, enquanto, na imagem, são mostrados, alternadamente, os rostos de um e de outro, em *close up*. No fim do ato a percussão desaparece, enquanto se vê a mulher se lambuzando com o gozo em movimentos sinuosos, os quais conduzem ao retorno da música ao seu estado original e da imagem do tecido da saia estendida pelo homem nu sobre si.

O solo de violino, alternado com a maior densidade de textura da trilha musical, dá o tom da memória do homem, que passa da projeção na saia ao seu próprio 'solo', ocupando toda a tela. O carnal e o espiritual se alimentam mutuamente por meio de lentos gestos e expressões de prazer solene, assim como música e imagem: durante um novo orgasmo – mostrado em 24 quadros por segundo –, a música instrumental original soa em notas lentas e ascendentes, 'suavizando/humanizando' o gozo da mulher e os gestos agressivos do homem, que a puxa pelo colar e aperta seus mamilos.

A música recua quando a cena volta à 'tela' (saia transparente) e o casal sai do quarto. Seu jogo/ritual sexual continua na areia, em meio a risadas e ao som dos insetos do lugar, por entre o sugestivo jogo de luz e sombra das estruturas de madeira, ora iluminando, ora escondendo os corpos nus que persistem em se perseguir em dança. Eles retornam ao sexo, e, após um longo intervalo não verbal, a mulher diz, em meio aos gemidos: "Magnífico! Magnífico! Você é especial". O tom emocional da fala feminina é confirmado pelo tema sinfônico que ressurge, em segundo plano sonoro (atrás de respirações, gemidos e som ambiente). A imagem se funde à do homem deitado na cama, segurando a saia da mulher, com a qual se cobre por inteiro, marcando o fim da música e da sequência.

Ao amanhecer a voz masculina em *over* retorna para reafirmar o seu controle e o do personagem, que se assume superior à parceira. A entonação suave do texto contrasta com seu conteúdo agressivo em relação à mulher, bem como com os delicados sons ambientais da chácara ao amanhecer. No banho os planos fechados enquadram a mulher, que se abaixa para lavar o homem. Quando ela se levanta e o beija, ele pede a ela, em tom solene e distante:. Ela obedece, enquanto a voz descreve o prazer masculino, em primeira pessoa. O"Me lave a cabeça. Eu tenho pressa disso" prazer do homem está tanto em sua expressão quanto no texto proferido por sua voz *over*. Enquanto o som da água prevalece na trilha, a câmera desce, mostrando os sexos, e enquadra os pés de ambos, que se tocam.

Nua e ajoelhada no quarto (plano geral), ela lhe calça os sapatos, demonstrando a submissão dela como parte consentida do jogo. A seguir, na varanda, ele nota a bolsa da mulher sobre a mesa e, incomodado, coloca-a onde, para ele, deveria estar – pendurada na cadeira –, indicando o quanto a sua própria ordem das coisas lhe é cara em seu mundo particular.

Chega a empregada, Dona Mariana, mais uma figura feminina em condição de serviçal, tratada com rispidez pelo patrão, o qual continua reclamando e propagando sua indiferença à funcionária em *over*, enquanto esta prepara o café. O ritmo das falas à mesa é lento e irregular, ressaltando a paisagem sonora rural e as expressões de mau-humor do patrão.

Seguem-se planos alternados dos rostos ensimesmados: ela passa um batom; ele fuma um cigarro (ênfase nos *foleys*). O rosto deste, então, é tomado de cólera, acentuada pela trilha percussiva e de vozes femininas que ressurgem. Diante da cerca viva, ele vê o estrago feito

pelas saúvas (em *close up*) – sobre as quais ele não detém controle, e as vozes rituais femininas da música voltam a soar com intensidade. O homem perde o próprio prumo, gritando impropérios contra as formigas – que, como a mulher, seguem seus instintos, independentemente das vontades do personagem –, corre até elas, xinga-as, borrifando veneno em sôfregos movimentos masturbatórios (Figura 1) e pisando com violência contra o formigueiro. O som da sequência mistura os gritos femininos da música, os latidos constantes do cachorro e a voz agressiva do homem, que, pela primeira vez, é revelada em quadro pela violência, destacando-a como gesto sonoro.

Figura 1 – Homem perde a razão diante da visão das saúvas

Fonte: Frame do filme *Um copo de cólera* (1999)

Com a mulher encostada no carro, ele se queixa (em *over*) da postura tranquila dela diante do ocorrido, de seu posicionamento político, de sua falta de iniciativa no sexo, demonstrando, ainda, a superioridade do conteúdo carregado pela voz em relação ao gesto apagado pela palavra e pela brutalidade na imagem. É como se a presença das saúvas 'destravasse' a voz emocional do homem, ainda que dependente da palavra. A voz *over* retoma a razão com agressividade, enquanto, na imagem, vemos o homem na despensa, repondo o recipiente do veneno com um líquido leitoso – o que confirma a associação com o sêmen no momento do gozo. O mau-humor masculino contrasta com o som ambiente de tranquilidade natural e com os coelhinhos que assistem a tudo da janela. A mulher, então, começa a provocá-lo com sarcasmo, assim que ele sai da despensa: "Não é pra tanto, mocinho que usa a razão".

Paralisado pela raiva – enfatizada pelo efeito sonoro de sopro breve e intenso, como o suspiro de uma fera raivosa –, ele se volta lentamente para ela. A partir daí há uma alternância recorrente entre planos de ação do homem na diegese e planos metanarrativos em que ele, dentro da casa e fora da ação, olha diretamente para a câmera (espectador) e explica, com irritação, meticulosidade e ironia, os motivos e reações decorrentes de sua ira, cujos picos são demonstrados em 'sopros sonoros', efeitos ouvidos nos diversos momentos em que a mulher consegue atingi-lo em seu brio (Figura 2).

Figura 2 – Homem dirige-se à câmera em plano 'metanarrativo'

Fonte: Frame do filme *Um copo de cólera* (1999)

Na voz *over*, ele supõe que a mulher se queixa que ao sexo faltara a agressividade com que ele lidou com as formigas. A voz interliga os planos de modo a superpor ou transitar, com o poder que lhe é conferido, entre o *over* durante a interação com os demais personagens e o *on* nos planos explicativos: "Mas eu não falei nada. Não disse um isto. Tranquei-me a palavra. Ela não teve o bastante; só o suficiente", diz ele, olhando para a câmera.

À mulher cabe, em seu reduzido espaço verbal e imagético em comparação com o masculino, provocar e defender-se da agressividade. Vale ressaltar que, durante a discussão que evolui ao longo de todo o filme, o homem é acompanhado pela câmera a cada movimento, enquanto a mulher é revelada de forma estática, o que demonstra, também na imagem, a supremacia masculina.

Todo o contexto – o atraso do caseiro, a falta de explicações de Dona Mariana diante do atraso do marido – alimenta a ira do homem, chamado de fascista pela mulher. A voz *over*, mais uma vez, supõe que a mulher deseja 'uma boa porretada'. Ele lhe profere impropérios, enquanto joga água na bacia, lava seu próprio rosto e despeja a água na terra.

A interação com a música vocal, que se torna o espaço representativo legítimo da voz da mulher na narrativa, ocorre também sobre os planos explicativos do homem, quando este cita as saúvas como provocadoras do seu ímpeto. A associação da imagem dos insetos à trilha musical de vozes femininas e à personagem de Júlia Lemmertz coloca tais elementos como responsáveis pela interferência não quista no mundo ordenado construído pelo personagem masculino, porque fora do seu controle e dos caminhos da razão: "e as malditas insetas [a feminização da palavra 'inseto' é uma pista para nossa interpretação] me tinham entrado em tudo quanto era olheiro, pela vista, pelas narinas, pelas orelhas, pelos buracos das orelhas especialmente. E alguém tinha de pagar. [...] É esse o suporte espontâneo da cólera". Quem pagaria seria a provocadora e sarcástica mulher, em mais um ímpeto animalesco do homem. Ela, destemida, repete palavras em refrão: "Demoníaco!".

Esse sentimento é reforçado pelo som dos latidos do cachorro, combinados, posteriormente, aos guinchos dos macacos. Os sons intensos dos animais, além da função dramática de aumentar a tensão e fazer coro à crescente animosidade entre os personagens – também acompanhada pela crescente instabilidade dos movimentos de câmera, destacam-se no som ambiente. Tal importância é provada pela inserção do plano do cachorro na sequência.

Vale ressaltar que o texto em linguagem literária, culta, em combinação com a atuação teatral dos atores, intensifica o tom agressivo da crescente discussão – que perdura por demorados minutos, em planos fechados de um e de outro – e, ao mesmo tempo, imprime um lirismo que não se espera em uma briga de casal, na qual ambos buscam diminuir o outro em seus desempenhos sexuais, valores, ideais, moral e ego.

A agressividade e o sarcasmo perduram e crescem diante dos empregados da chácara, Mariana e Antônio, enquanto este auxilia o homem na tarefa de vacinar os filhotes de coelho – ação de cuidado que contrasta com as palavras de violência. As vozes exaltadas do casal em cólera se destacam ante a docilidade dos serviçais e dos bichos (à exceção do cachorro e dos macacos) que atuam sobre o ambiente bucólico. A continuidade da discussão é revelada, em um dos planos, através das gaiolas dos filhotes, como se estas, ao mesmo tempo, delimitassem

a arena dos ataqueis verbais e os lembrassem da inevitabilidade destes, conforme as 'regras do jogo'.

As palavras sarcásticas da mulher parecem enfurecer ainda mais o homem, que a todo instante tenta afirmar seu poder pela força e pela voz, em intensidade e vocabulário (*on* e *over*), ora bradando impropérios em alta intensidade em câmera na mão, ora explicando ao espectador, em tom ironicamente didático, os motivos de sua cólera. A agressão verbal – quando a mulher diz: "Bicha!" – é combinada à violência física, tapas e, depois, lambidas, ao que a mulher responde com desejo e uma declaração de amor, confirmando a cólera e a violência como componentes do ritual.

A respiração, a incitação do prazer e a aproximação da câmera dão a entender que uma reconciliação por meio do sexo vai acontecer. Quando ele sente a vulnerabilidade dela, o jogo é quebrado pela recusa do homem, que, dissimulado, não cede à sedução e humilha a mulher, expulsando-a de seu paraíso forjado. O grito feminino de dentro do carro ("Brocha!") antes de ela partir põe fim à discussão, mas reverbera no orgulho do homem que, gritando, vira-se do avesso, como descrito simultaneamente pelo *over*: "Um ator em carne viva, em absoluta solidão, às voltas com uma zoeira de sangue e vozes", em plano geral (Figura 3).

Figura 3 – Homem em posição fetal, após partida da mulher

Fonte: Frame do filme *Um copo de cólera* (1999)

A voz *over* perdura sobre as imagens da infância do personagem naquele mesmo lugar: o menino, sob a mesa, espia as pernas das mulheres através das saias, remetendo à

roupa que, tirada da parceira pelo homem adulto, serve de superfície/faísca para a projeção de suas lembranças. Neste momento soam os instrumentos agudos de percussão do tema musical das saúvas, em um prenúncio das consequências do desejo daquela criança no futuro. A ideia da 'profecia' é confirmada pela intensa reverberação do motivo musical percussivo nos planos seguintes (famílias sendo fotografadas e, depois, à mesa para a refeição, batendo palmas e cantando uma música que o espectador não ouve, em câmera lenta), a ponto de o tema ser descaracterizado ritmicamente, em concomitância à voz masculina adulta, em *over*. A música continua ressoando após o corte seco na imagem, ao que sucede o plano-detalhe da mãe dizendo ao filho: "o amor é a única razão da vida" (Figura 4).

Figura 4 – Voz e imagem da mãe embalam as lembranças do homem

Fonte: Frame do filme *Um copo de cólera* (1999)

A frase é repetida pelo homem após o transe de cólera, confirmando a autoridade e a importância emocional e simbólica da 'voz da mãe'. Deitado sozinho na areia em posição fetal, ele chora, demonstrando, finalmente, sua voz em puro gesto sonoro, desprovido de qualquer significação racional. O som ambiente ganha intensidade, enquanto os empregados se aproximam para erguê-lo. Nada constrangida, Dona Mariana comenta sobre a ninhada de 13 filhotes de um dos coelhos, destacando, por meio da palavra, a continuidade da vida e a circularidade do jogo que a gera e por ela é gerado.

Depois de um *fade out* de som e imagem, à mulher é concedida, pela primeira vez, a oportunidade (poder) da voz *over*, sobre imagens de seu carro passando pelo portão da chácara, em um fim de tarde. Também pela primeira vez ela olha e fala diretamente para a câmera (Figura 5), contanto ao espectador sobre o momento em que o homem a esperava no quarto. É revelado o ponto de vista feminino do ato sexual, com o retorno do tema sinfônico de André Abujamra combinado à voz da mulher.

Figura 5 – Mulher se dirige à câmera, em plano 'metanarrativo'

Fonte: Frame do filme *Um copo de cólera* (1999)

A câmera revela o homem nu, dormindo na posição fetal que lembra seu estado pós-transe. A ternura e o tom maternal da voz *over* feminina que cobre a imagem cede lugar à intensidade da música em cordas médias e agudas, confirmando o caráter emocional de ambos os elementos sonoros. Sobre a imagem da mulher de pé diante do homem deitado na cama (inversão da posição de fragilidade), surge, na música, o solo de um violino, seguido da melodia de um segundo violino. O dueto-solo coroa a transformação das vozes dos personagens nas melodias consonantes e simultâneas que embalam o ritual do sexo, acrescido de mais e mais texturas ao longo dos créditos, confirmando a circularidade do ritual e a voz da mãe como a voz da verdade ("o amor é a única razão da vida").

Considerações finais

Em *Um copo de cólera* (1999) a voz opera em camadas de percepção e significação que interagem entre si, demonstrando o jogo entre a razão e o desejo feminino e masculino por meio da adaptação da poética verbal de Raduan Nassar, da interpretação dos atores e das composições musicais de Abujamra. Em uma peça a voz opera como provocadora da desordem que mina a razão; na outra, restabelece, transformada em melodias, a harmonia dos corpos na consumação amorosa do desejo.

Aqui, "voz é poder", como afirma Chion (2004), tanto em verbo quanto em gesto. O empoderamento pela voz, no entanto, não está apenas na previsível supremacia da palavra, mas também no uso criativo e musical do gesto vocal, por meio do qual o masculino tem sua ilusão de controlar o mundo corroída pelas vozes anunciadoras do caos.

Referências bibliográficas

ABRANCHES, Aluizio. *Aluizio Abranches*: depoimento [mar. 2014]. Entrevistadora: Geórgia Cynara. São Paulo: entrevista inédita concedida para pesquisa de doutorado, 2014.

AUMONT, J. e MARIE, M. *A Análise do Filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

CHION, Michel. *La voz en el cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.

UM COPO de cólera. Direção: Aluizio Abranches. Pedro Farkas. [S.l.]: Seleções, 1999. 1 DVD (72 min), NTSC, color.

ZUMTHOR, P. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Educ, 2000.