



Amor Pleno (Terrence Malick, 2012).

O sopro do espírito: a voz devocional no cinema de Malick¹

Guilherme Lobão de Queiroz, mestrando²

Sérgio Araújo de Sá, doutor³

Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (UnB)

Resumo: Na trajetória do elusivo diretor norte-americano Terrence Malick, a voz desempenha em seus filmes um papel que transcende o mero uso de atributos técnicos. Ao longo dos seus seis longas-metragens lançados comercialmente, Malick recorre um recurso primitivo da linguagem audiovisual: a voz *over*. Este artigo busca compreender a força devocional da narração em *off* e as múltiplas camadas de seu estilismo.

Palavras-chave: cinema; poética; voz *over*; Terrence Malick, transcendente

Abstract: In elusive american director Terrence Malick path, the voice in his films plays a role that transcends the mere use of cinematic technique. Throughout all six feature films with theatrical release, Malick exerts a primitive attribute of cinematic language: the voice *over*. This article rakes up the devotional force of the narration and the multiple layers of Malick's styling.

Keywords: film; poetics; voice *over*; Terrence Malick, transcendent

A síntese pensamento-som⁴ nos municia a configurar uma poética particular do cinema de Terrence Malick relacionada uma das mais primitivas facetas da linguagem audiovisual: a voz *over*. Bosi oferece a reflexão de que som e pensamento transcenderiam a língua.

¹ Artigo inédito, parte da dissertação de mestrado "Pegadas de dinossauro: uma expedição teopoética pelo cinema de Terrence Malick", a ser defendida até março/2016

² guilhermelobao@gmail.com

³ sergios.sa@uol.com.br

⁴ Embora o conceito original derive de uma psicanálise da linguística de Saussure, vamos aqui usar como ponto de partida para a reflexão as ideias de Bosi acerca deste díptico.

“No poema, força-se o signo para o reino do som”, escreve (BOSI, 1977, p. 39). Transbordante, a poesia de Malick busca igualmente silêncios e o que Bosi define como fenômeno verbal referindo-se às formas de se franquear o intervalo que faz a mediação entre corpo e objeto. A palavra desempenha, no cinema de Malick, função estética e também divinal (em um sentido inclusive religioso, com ênfase na tradição judaico-cristã), embora não trate da força do imaginário, do símbolo. Buscamos entender como o verbo na obra do diretor norte-americano concerne ao ser em um tempo que não lhe é próprio.

Algumas marcas de estilo revelam que não há apenas poesia na intenção verbal de Malick, mas uma presença devocional, uma forma de evocação (ou invocação) da divindade. Com efeito, uma questão primeiramente literal deve ser analisada. Ao absorver fundamentos bíblicos para construir as premissas básicas de sua narrativa, Malick convoca uma crise de experiência espiritual. Em *A árvore da vida* (The tree of life, 2011) cita-se, no prólogo, uma passagem do livro de Jó em que Deus, do alto de sua autoridade onipotente, aponta a insignificância dos murmúrios de Jó – uma metáfora criacionista para o desenlace da história que se segue, acompanhando uma família tradicional do meio-oeste americano. *Amor pleno* (To the wonder, 2012) recorre a várias menções eclesiais de modo a refletir o estado espiritual de cada personagem; o adultério da esposa do profeta bíblico Oséias e sua insistência em permanecer casado com ela, metaforizam as inconstâncias do relacionamento conjugal de Neil (Ben Affleck) e Marina (Olga Kurylenko), e a crise de fé do padre Quintana (Javier Bardem) em sua aliança com Deus. *Além da linha vermelha* (The thin red line, 1998) incorpora a fé cristã de modo menos descritivo, porém imbuído de um espírito devoto os soldados no front de batalha. *O novo mundo* (The new world, 2005) persegue a natureza como mediadora de uma relação dos personagens imanentes com o sagrado. Seus dois primeiros filmes, *Terra de ninguém* (Badlands, 1973) e *Cinzas no Paraíso* (Days of heaven, 1978) elaboram um discurso mais sugestivo acerca da relação dos personagens com a experiência religiosa, incorporando questões morais à narrativa, embora não ignorando um potencial transcendente de seus personagens e cenários por meio, sobretudo, daquilo que une toda a filmografia de Malick: o *off*.

Os primeiros filmes empregam uma narração no pretérito perfeito, posicionada suficientemente logo após os eventos que cada adolescente feminina narra retendo suas perspectivas, com uma compreensão limitada e imatura voz física. A maior parte da narração no tempo presente nos filmes mais recentes, enunciando pensamentos, preces, cartas, diários, memórias e diálogo não vistos, evocam a complexa nostalgia dos filmes e um corriqueiro estado de intemporalidade, sem interrupção da fluência narrativa. (MCLEOD, 2009, p. 57-58)

De outro lado, compondo o segundo traço de finalidade da voz *over*, o recurso aplicado se justapõe a uma câmera vagarosa, ao excesso dos feixes de luz e, sobretudo, a uma estrutura narrativa por vezes complexa, permitindo leituras que perpassam a experiência visível. Exige-se do espectador uma atitude de fabulação, se seguirmos os instintos do duplo devir de Deleuze.

A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e produz, ela própria, enunciados coletivos. (DELEUZE, 2010, p. 264)

Naturalmente, o contexto de Deleuze abordava algo específico – tratava de uma reflexão acerca de uma postura cinematográfica com o nítido objetivo de criar intercessores, de *ficcionar* personagens reais. No entanto, nos interessa essa leitura. Afinal, no cinema de Malick – em especial em *A árvore da vida* – há uma forte presença da ficcionalização. Se em *Terra de ninguém*, Malick voltou ao cenário de sua infância (a cidade de Waco, Texas, nos EUA), em *A árvore da vida* ele toca em um ponto sensível de sua história pessoal: o suicídio do irmão caçula, Larry, após frustrar-se com sua carreira, como descreve o jornalista Peter Biskind no artigo *The runaway genius*, publicado na revista *Vanity Fair*:

Larry foi para a Espanha estudar violão com Segovia, um professor cujo rigor era lendário. No verão de 1968, Terry (Malick) soube que seu irmão havia quebrado as próprias mãos, aparentemente enlouquecido com seus estudos. O pai pediu que Terry fosse à Espanha ajudar Larry. Terry se recusou. O pai foi, e voltou com o corpo de Larry. Aparentemente, ele cometera suicídio. Terry, o irmão mais velho, fora coberto pelos privilégios da primogenitura. Ele é quem havia estudado em Harvard, tornara-se um Rhodes Scholar e, quando seu irmão caçula mais precisara dele, tinha falhado. Para sempre carregaria o peso opressivo da culpa. (BISKIND, 1998, p. 206).

“As freiras nos ensinaram que existem dois caminhos para se atravessar a vida: o caminho da natureza e o caminho da graça.” A voz *over* de Mrs. O’Brien (Jessica Chastain) no prólogo de *A árvore da vida* pode carregar em si o cerne da problematização de Bachelard acerca do instante poético: “É essencialmente uma relação harmônica entre dois contrários” (1994, p. 184). Popularmente, o dispositivo do *off* atende pelo nome de “voz de Deus”. Michel Chion vai acrescentar o termo francês *acousmètre*. “Desamarra-se do corpo de onde a voz emana e, portanto, tem uma variedade mais abrangente de poderes para tanto aumentar ou perturbar a maestria epistemológica do enredo visual do filme”, escreve Chion. (1999, p. 28)

O fenômeno do acúsmetro, como fora empregado o termo nas traduções para o português, ocorre com frequência nos filmes de Malick. Em momentos de culto, ou missa, nos quais o porta-voz é o pregador, encontramos exemplo adequado. Há pistas tão ou mais assertivas às pisadas de bota ouvidas fora do quadro, como Chion usara de ilustração para um entendimento prático do acúsmetro. A igreja surge em tela construída por meio das imagens de vitrais, símbolos religiosos corriqueiros facilmente assimiláveis pelo imaginário coletivo. Afora esses, ainda ouve-se o conteúdo da mensagem e a homilética do orador. Imediatamente, não é possível reconhecer quem é de fato aquele personagem. Aos poucos, a voz se personifica. Em *Amor pleno* a fala torna-se importante para apresentar o padre Quintana, um personagem relevante à trama, de certa forma um protagonista – sobretudo se pensarmos no filme como se inseri-

do na estrutura de narrativa de rede, devido aos três núcleos e arcos dramáticos muito claros formados ao longo do filme. *A árvore da vida* tem em seu pregador um adereço para corroborar o processo de luto experimentado pela família O’Brien e compartilhado com o sofrimento da morte de um garoto da comunidade. *O novo mundo* realiza este acúsmetro cerimonial para apresentar o chefe da tribo indígena, Powhatan (August Schellenberg). A voz (em dialeto algonquino) corresponde à do nativo, mas a leitura imagética a ser feita daquelas palavras recai sobre a apreensão do capitão Smith (Colin Farrell) tomado por refém. Eis a camada litúrgica da voz em *off*: valorizar de dentro para fora uma atmosfera ritualística, cuja função conjuja o desejo de valorizar o *setting* da trama com uma postura de reforçar a impotência do personagem central da mesma: Mr O’Brien (Brad Pitt) comparece ao velório do garoto que não conseguiu salvar em *A árvore da vida*; estampa o embaraço do casal em vias de separação de *Amor pleno*; e mantém Smith, de *O novo mundo*, em postura de suspeição e encanto (pela formosa Pocahontas).

Uma outra extensão da voz *off* em Malick, concerne ao tom. Holly (Sissy Spacek) em *Terra de ninguém* e Linda (Linda Manz) em *Cinzas no paraíso*, vocalizam sua narração com uma melodia quase infantil, insegura e lúdica (ainda que contem histórias de violência). A utilização da potência vocal por Malick em *Além da linha vermelha* ganha mais complexidade devido à múltipla narrativa. Os *offs* se confundem entre os personagens inicialmente. Conhecemos suas vozes e suas expressões em momentos distintos. Exige-se um pouco de paciência para se identificar os donos das vozes. Este exercício de Malick cria um paralelismo narrativo entre imagem e som. É possível criar empatia pela voz do soldado Witt – suas ideias, sonhos e preces – antes de se envolver com seu arco dramático, que culmina em sua deserção e seu relacionamento com os nativos da ilha de Guadalcanal. O relacionamento de Pocahontas e Capitão Smith em *O novo mundo* transcorre também por meio de inferências em *off* de ambos os personagens em diálogos com a Mãe Natureza e Deus acerca um do outro; e *Árvore da vida* nutre a sua personagem central, Ms. O’Brien (Jessica Chastain) de dotes angelicais. O caminho da natureza (duro, imanente, irascível mimetizado na figura de Mr. O’Brien) e o caminho da graça (do amor, da piedade). A fala de Ms. O’Brien soa como melodia angelical em seu sussurrar de preces. A saber: este recurso do *off* para exprimir as orações dos personagens vem sendo utilizado por Malick, com efeito

(no sentido de fazer referência abertamente o divino), desde *Além da linha vermelha*. Ora o faz como se essas vozes tão atônitas, descompassadas, trêmulas e sussurrantes experimentassem crises heideggerianas profundas. Marina (Olga Kurylenko), em *Amor pleno*, observa o colapso de seu casamento com Neil (Ben Affleck). Como em sonho, sua voz narra em linhas poéticas e proféticas os conflitos sugeridos no subtexto do roteiro. “Existe um amor que é como uma nascente, que seca quando a chuva já não alimenta”, diz ela. O acúsmetro aqui se pretende ir além das pisadas das botas. “Possui a habilidade de estar em todo lugar, de ver tudo, de saber tudo e de ter poder completo... ubiquidade, panoptismo, onisciência e onipotência... acousmêtre está em todo lugar”, nota Chion. (1999, p. 24).

Pesquisador muito dedicado à obra de Malick, Steve Rybin, apontará outra questão temporal curiosa na narrativa do diretor, como faz ao exemplificar a disjunção entre o que é visto em tela e o que é ouvido. Holly (Sissy Spacek) em *Terra de ninguém*, por exemplo, narra eventos vistos no filme de algum lugar desconhecido que será apresentado em algum ponto em algum futuro próximo da trama, como observa Rybin: “A lacuna entre realidade visível e vocalizada nos filmes de Malick geram mais um sentido de ambigüidade temática do que de certeza epistemológica.” (2012, p. 21).

Holly experimentará as duas camadas do uso de voz *over* de Malick. Uma delas não deixa de ser a descrita acima, de um deslocamento da imagem-tempo deleuziana, onde o caráter onírico da mensagem transcende a imagem bruta da tela, provocando ao espectador uma infidelidade da imagem colocada. Ao longo de sua jornada, a voz de Holly começa uma busca existencial, na qual desliga-se da aventura sonhada para uma introspecção guiada pela razão, direcionada a um autoconhecimento.

A técnica prosaica encontra consonância com o discurso poético. Convivem os movimentos da alma e as leis físicas da gravidade – recursos aprimorados a partir de *Além da linha vermelha*, quando Malick deixa sua resistência pela câmera na mão para assumi-la de forma muito particular, em suaves movimentos pendulares. Com isso conquista planos que rejeitam classificações e que buscam recortar o enquadramento fora das categorias pré-estabelecidas do cinema clássico (plano americano, close-up etc.). Consiste em seguir a ima-

gem em movimento de flutuação volúvel, sem compromisso com a firmeza do solo ou a insondabilidade do céu. Com efeito, as opções herméticas dos quadros do cineasta corroboram para a eficiência deste processo de ocultação (via acúsmetro ou não) do lugar da voz.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

BÍBLIA – Tradução Ecumênica. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

BISKIND, Peter. The runaway genius. **Vanity Fair**, Los Angeles, p. 202-212, dez. 1998.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, Ed. Universidade de São Paulo, 1977.

CHION, Michel. **The voice in cinema**. New York: Columbia University Press, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Cinema II – Imagem-tempo**. Belo Horizonte: Humanitas, 1999.

LEITHART, Peter J. **Shining glory: theological reflections on Terrence Malick's The tree of life**. Eugene: Cascade Books, 2013.

MAHER JR., Paul. **One big soul: an oral history of Terrence Malick**. San Bernardino: Editado pelo próprio autor, 2014.

MCLEOAD, James, **Narrative vistas: subversive voice-over in Terrence Malick**. Disponível em: <http://sydney.edu.au/arts/publications/philament/issue14_pdfs/

MCLEOD_narrativevistas.pdf >. Acesso em: 22 jan. 2015.

MICHAELS, Lloyd. **Contemporary film directors: Terrence Malick**. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2009.

PATERSON, Hannah (org.). **The cinema of Terrence Malick: poetics visions of America**. New York: Columbia University Press, 2007.

PATTERSON, John, . **The new world: a misunderstood masterpiece?**. Data da reportagem. Disponível em: < <http://www.theguardian.com/film/2009/dec/10/the-new-world-terrence-malick> >. Acesso em: 10 dez. 2009.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac & Naif, 2014.

RYBIN, Steven. **Terrence Malick and the thought of film**. Maryland: Lexington Books, 2012.

TUCKER, Thomas Deane e; KENDALL, Stuart. **Terrence Malick: film and philosophy**. New York: Bloomsbury, 2011.

WILDER, Amos Niven. **Theopoetic: theology and the religious imagination**. Philadelphia: Fortress Press, 1976.

OBRAS AUDIOVISUAIS

A ÁRVORE DA VIDA. The tree of life. Terrence Malick. EUA, 2011, filme 35mm.

ALÉM DA LINHA VERMELHA. The thin red line. Terrence Malick. EUA, 1998, filme 35mm.

AMOR PLENO. To the wonder. Terrence Malick. EUA, 2012, filme 65mm.

CINZAS NO PARAÍSO. Days of heaven. Terrence Malick. EUA, 1978, filme 35mm.

O NOVO MUNDO. The new world. Terrence Malick. EUA, 2005, filme 65mm.

TERRA DE NINGUÉM. Badlands. Terrence Malick. EUA, 1973, filme 35mm.