

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**FIGURAS SONORAS DO CINEMA: O USO POÉTICO DO
SOM EM “INDIA SONG” DE MARGUERITE DURAS**

DISSERTAÇÃO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJETO CINEMATOGRAFICO
ESPECIALIZAÇÃO EM DRAMATURGIA E REALIZAÇÃO

Marta Sofia Pinheiro Jorge

Maio/2021

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**FIGURAS SONORAS DO CINEMA: O USO POÉTICO DO
SOM EM “INDIA SONG” DE MARGUERITE DURAS**

DISSERTAÇÃO

Marta Sofia Pinheiro Jorge

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico - especialização em Dramaturgia e Realização, realizada sob a orientação científica de Prof. Dr. Joaquim Sapinho.

NOTA

Esta dissertação está redigida sob as normas do português do Brasil (PT-BR). Isto posto, assinalo que tenho um contexto, tanto de estudos quanto profissional, em ambos os países, Brasil e Portugal, enquanto luso-brasileira. O meu modo de expressar-me, portanto, reflete a minha identidade.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, especialmente à minha mãe, Otília, ao meu pai, Vitor, e ao meu irmão, Ricardo, por todo o apoio, incentivo e paciência na minha trajetória como pessoa, estudante e profissional.

Às amigas e aos amigos, pela força e pela inspiração.

Às professoras e aos professores, mestres e mestras, que passaram pela minha vida e dividiram as suas experiências.

Ao meu orientador e à coordenadora do curso, Prof. Dr. Joaquim Sapinho e Profa. Dra. Manuela Viegas, que me guiaram e sem os quais este trabalho não seria possível.

Por fim, agradeço e dedico este estudo à minha avó, Ivone, com quem tive a oportunidade de conviver durante os meus anos de mestrado e os últimos anos de sua vida.

RESUMO

Este estudo tem como foco principal a análise do potencial poético e dramaturgico de figuras sonoras do cinema a partir da materialidade das diferentes pistas da trilha sonora, refletindo essencialmente sobre a *voice-over*, mas também os diálogos, a música e os ruídos, assim como o silêncio, de modo a revelar as articulações que os sons estabelecem entre si e com a imagem. O objeto fílmico escolhido para a reflexão sobre as questões levantadas e que, verdadeiramente, propõe um desafio em relação à investigação é o longa-metragem “India Song”, de Marguerite Duras, que contém uma narrativa construída lírica e dramaturgicamente a partir de uma perspectiva sonora, gerando tonalidades que configuram diferentes níveis temporais em articulação com a memória. Esta observação foi incitada pela preparação de um curta-metragem que pretende também desenvolver esses níveis de figuração por meio do som.

PALAVRAS-CHAVE: Som, Figuração, Poética, India Song, Marguerite Duras

ABSTRACT

The main focus of this study is the analysis of the poetic and dramaturgical potential of film sound figures considering the materiality of different layers of a soundtrack, reflecting essentially on voice-over, but also dialogues, music and sound effects, as well as silence, in order to reveal the articulations that sound elements establish among themselves and with the image. The film chosen to reflect on the issues raised above and that truly poses a challenge regarding this investigation is the feature film “India Song” by Marguerite Duras, which contains a narrative that is lyrically and dramatically constructed from a sound perspective, creating tones that configure different time layers in conjunction with memory. This investigation was prompted by the project of a short film that also intends to develop these levels of figuration through sound.

KEYWORDS: Sound, Figuration, Poetics, India Song, Marguerite Duras

ÍNDICE

1.	INTRODUÇÃO	01
2.	O QUE SÃO A VOICE-OVER E AS SUAS ARTICULAÇÕES?	07
2.1.	Relação entre a <i>voice-over</i> e a imagem visível	09
2.2.	Relação entre a <i>voice-over</i> e as personagens visíveis	13
2.3.	A mendiga	15
2.4.	Qualidades poéticas	17
2.5.	A voz como elemento de ligação	19
3.	COMO DÃO-SE OS DIÁLOGOS?	21
3.1.	Distinção entre os diálogos e a <i>voice-over</i>	22
3.2.	Quase presença e memória	24
3.3.	O elenco e as personagens visíveis	25
4.	QUAIS SÃO OS PAPÉIS FUNDAMENTAIS DA MÚSICA?	31
4.1.	India Song	32
4.2.	Articulação com a voz	33
4.3.	Articulação com a ação	35
4.4.	Articulação com a imagem	37
4.5.	A música como um todo no filme	39
5.	QUE RELAÇÕES PODEM SER FEITAS POR MEIO DOS RUÍDOS?	42
5.1.	Sob o ponto de vista das vozes	44
5.2.	Sob o ponto de vista das personagens	46
5.3.	Sob o ponto de vista do espectador	49
5.4.	O silêncio	52
5.5.	O extracampo	54
6.	CONCLUSÃO	57
7.	BIBLIOGRAFIA	63
8.	FILMOGRAFIA	64

1. INTRODUÇÃO

É importante que pontue-se algumas questões relacionadas à *figura* como um conceito para, então, começar-se a desenvolver este estudo, que debruçar-se-á especificamente sobre o som em um filme. A definição primária de *figura* vem de *imagem*, no sentido da *forma*, posteriormente pensada como *configuração*, mas que está em movimento, transforma e transforma-se, molda e molda-se por meio de um recorte. Segundo o filósofo Erich Auerbach¹, é esse movimento uma das características que distingue a *figura* da *forma* em si. Apesar de, neste caso, o estudo não tratar-se necessariamente de uma ligação direta com as figuras de linguagem gramaticais, também é necessário pensar-se a *figura* nesse movimento dinâmico, considerando a atribuição de sentido. A ideia de *representação*, entretanto, é a ligação que compõe os resultados gerados pelo uso dessas figuras, configurações gerais que possibilitam uma variedade de articulações. E essas articulações podem gerar novas figuras entre elas. Auerbach também observa, ao decorrer do tempo e da elaboração de novas obras que tomou como referências, uma visão onírica do conceito de *figura*, que complementa-se essencialmente nas áreas da poética, por onde também perpassa este estudo dentro do som no cinema.

Sem que aprofunde-se muito nas conceptualizações genealógicas da palavra *figura*, que são diversas e complexas, a sua aplicação no campo do som no cinema destaca-se de algumas maneiras por meio das definições levantadas acima. Levar-se-á em conta a *figura sonora* como *forma* e *recorte*, em sua concepção primordial, no que diz respeito aos elementos sonoros essenciais para esta observação, ou seja, literalmente pistas da trilha sonora do filme, neste caso, a *voice-over*, os diálogos, a música e os ruídos. Entretanto, serão analisados os movimentos dinâmicos que moldam e são moldados por essas figuras, tais como as suas diversas e ricas articulações. Em segunda instância, observar-se-á se e quais outras figuras sonoras são criadas no filme a partir dessas articulações, desta vez discutindo-se as potências da visão onírica resultantes das figuras sonoras primordiais, que aparecem num campo metafísico de representação, resignificando e/ou evidenciando características da narrativa cinematográfica pelo som.

Há na construção do som na realização de um filme uma grande potência dramática e lírica que, quando trabalhada com atenção e sensibilidade, produz resultados únicos, com experiências únicas, que só a arte é capaz de proporcionar e, especificamente neste caso, o

¹ AUERBACH, Erich. *Figura*. Madrid: Trotta, 2012.

cinema. É comum que discuta-se tais potencialidades do cinema sob o ponto de vista da imagem visual, mas isso acontece com muito menos frequência sob o ponto de vista do som. Uma das considerações interessantes em relação aos dois pontos é que o som não está limitado materialmente por quatro cantos, como a imagem. Apesar da imagem ser o elemento que, pela sua própria natureza, constitui a figura, o som multiplica a imagem com a sua infinidade de possibilidades e correlações. Pensando mais pontualmente, essas experiências são ainda mais potencializadas pela poética. Andrei Tarkovski² faz as seguintes observações sobre a poesia e o cinema:

“(...) o que me agrada extraordinariamente no cinema são as articulações poéticas, a lógica da poesia. Parecem-me perfeitamente adequadas ao potencial do cinema enquanto a mais verdadeira e poética das formas de arte. (...)”

Através das associações poéticas, intensifica-se a emoção e torna-se o espectador mais ativo. Ele passa a participar do processo de descoberta da vida, sem apoiar-se em conclusões já prontas, fornecidas pelo enredo, ou nas inevitáveis indicações oferecidas pelo autor. Ele só tem à sua disposição aquilo que lhe permite penetrar no significado mais profundo dos complexos fenômenos representados diante dele.”

(Tarkovski, 1990: 16, 17)

O som e a sua figuração, portanto, podem e devem ser pensados dessa forma, como parte de uma experiência que, vivida através do cinema enquanto poesia, transcende a si própria. Esse é o objetivo ou, mais do que isso, o desejo que guiará este trabalho e, conseqüentemente, o desenvolvimento do curta-metragem que desencadeou o interesse pela investigação, assumindo como caminho a poética que utiliza-se de mecanismos de figuração sonora para criar associações que intensificam as emoções e as sensações emergentes de um cenário de significados profundos esculpido pelo autor-diretor, mas que segue moldável em termos de percepção. O que será aqui trabalhado não consiste em respostas diretas, mas em observações voltadas a questionar como foram feitas articulações poéticas de figuras sonoras sob o ponto de vista da direção.

² TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Com base em tais pressupostos sobre a figuração do som no cinema, a poética e o desenvolvimento de um projeto cinematográfico que deve estar ligado a uma dramatização e poetização do som e, ainda, debruçado também sobre o tema da memória, numa construção em camadas diversas de tempo e espaço, a obra que será o veículo para refletir-se sobre algumas questões essenciais é, como já identificado, “Índia Song” (1975), de Marguerite Duras³. A intenção é desenvolver-se uma análise mais detalhada da obra em relação ao uso da figuração sonora. Neste filme específico, o som vem antes da imagem, o som é o filme e o filme é o som, e isso será analisado sob o ponto de vista da direção, e não da crítica cinematográfica. Trata-se de uma exploração, pois a ideia é de fato pensar um projeto a ser influenciado pela investigação, e não a análise do filme como um fim em si. Deseja-se aqui observar as decisões de Duras, como se “Índia Song” também estivesse ainda em processo de desenvolvimento.

Marguerite Duras foi uma autora-escritora que, embora tenha continuado sempre a escrever, passou também a ser uma autora-diretora, e “Índia Song” é consequência do seu livro “O Vice-Cônsul”⁴. Não será feito, entretanto, um estudo pormenorizado da relação entre o filme e o livro, o foco será a experiência única da obra cinematográfica que revela-se para o espectador, mas será necessário pensar-se e pontuar-se algumas questões sobre essa relação, que está por trás do filme e que rege muitas das decisões relativas à construção sonora na direção da obra, sobretudo, a figuração dramática do verbo e das *imagens* que já eram criadas por Marguerite Duras por meio da palavra. Não há dúvidas que a experiência cinematográfica de “Índia Song” traz em sua estrutura uma essência literária por meio da poética e do seu mecanismo interno, em que o filme vem do verbo. O texto / voz é o elemento de ligação que cria a realidade de som e imagem no filme e que carrega a potência atemporal de uma história em que nada acontece, porque já aconteceu. Apesar da voz conter esse papel determinante, as articulações figurativas e poéticas no filme são resultado não só do verbo em si, mas das suas relações com os outros elementos sonoros e suas figurações próprias, por isso, haverá também uma profunda investigação debruçada sobre esses elementos. Em consequência, de uma forma mais ampla, pode-se dizer que o filme vai além do livro em um sentido de possibilidades de associações e dissociações que na literatura é mais específico, gerando novas produções de sentido, ao passo que o filme justamente usa as forças do cinema para potencializar o texto a partir da voz e da construção cinematográfica proveniente dela.

³ Marguerite Duras (1914-1996) foi uma escritora, cineasta e dramaturga francesa nascida na Indochina, atual Vietnã, e retornada aos dezessete anos à França, onde estudou Direito e construiu a sua carreira como autora.

⁴ DURAS, Marguerite. *Le Vice-Consul*. Gallimard, 1965 – 1ª edição.

Seria impensável a construção da experiência cinematográfica desta obra de Duras, da forma como foi estruturada e com os pressupostos afetivos que possui, sem o uso consciente, bem desenvolvido e arquitetado das figuras sonoras no projeto do filme. A infinidade figurativa relacionada ao imaginário que o texto literário contém, de fato, sobrepõe as possibilidades da imagem visível e, em caso análogo, coloca-se o som no filme em relação à imagem. Marguerite Duras, para além do que se vê a princípio, com um trabalho profundamente autoral, incorpora na obra a sua própria relação com o cinema, um cinema de associações e dissociações, de ausência enquanto presença. A autora chega aos limites dos pontos de ruptura vistos até então no cinema, deslocando a linguagem a outros níveis ou, mais do que isso, voltando a uma essência primária e repetindo-a, desgastando-a, até a exaustão. A intenção é mergulhar nessas relações que são construídas por meio de uma tônica na perspectiva sonora que é trabalhada no filme, bem como nos desafios que a obra propõe.

“India Song” desafia-nos a pensar, por ter algo de inquietante e ausente à primeira vista para o espectador que tem acesso com mais frequência a histórias com um certo padrão de criação da ação, das personagens e dos desfechos. Mais uma vez lembrando Tarkovski, complementando o raciocínio mencionado anteriormente, e agora relacionando-o diretamente ao objeto fílmico aqui tratado:

“Quando não se disse tudo sobre um determinado tema, fica-se com a possibilidade de imaginar o que não foi dito. A outra alternativa é apresentar ao público uma conclusão final que não exija dele nenhum esforço; não é disso, porém, que ele necessita. Que significado ela poderá ter para o espectador que não compartilhou com o autor a angústia e a alegria de fazer nascer uma imagem?”

(Tarkovski, 1990: 18)

Neste caso, que significado poderá ter uma conclusão sem que se compartilhe a angústia e a alegria de fazer nascer um som? Marguerite Duras trabalha neste espaço, ou melhor, na suspensão deste espaço compartilhado com o espectador. E a exploração proposta por este estudo trabalha nas perguntas, nas buscas e nas intenções que poderiam ter sido levantadas pela autora dentro do desenvolvimento desse universo por meio do uso poético das figuras sonoras do filme. Esta exploração é, essencialmente, sobre a multiplicação das possibilidades de figuração poética por meio do som e da sua relação com a imagem. No caso deste filme de

Marguerite Duras, o som chega mesmo a ter qualidades expressivas superiores à imagem, o que pretende-se expor por meio de exemplos concretos.

A forma como a dissertação organiza-se passa literalmente por uma observação pista a pista, apresentada capítulo a capítulo, e das suas articulações possíveis, que desenham diferentes figuras sonoras nas suas relações com a imagem. Por meio desta análise é possível realmente compreender como funciona o sistema narrativo do filme. Os elementos sonoros primordiais escolhidos são reflexo dos elementos essenciais em “India Song”, nomeadamente a *voice-over*, os diálogos, a música e os ruídos, uma vez que, na obra, outros elementos sonoros diretos são suprimidos ou minimizados, ao passo que estes e as suas relações entre si, com a imagem e com a *mise en scène* são potencializados.

Começando pela *voice-over*, o elemento primordial que gera o filme, com uma figuração autônoma e complementar, criando significados e sensações próprias e articulando-se com a imagem, as personagens e o espectador. Pensar-se-á o que são, dentro da narrativa e do universo da expressão figurativa, a *voice-over* e as suas articulações. Também serão analisadas algumas especificidades e mecanismo de alternância entre convergências e divergências, por exemplo, a *voice-over* da mendiga, que habita em um *espaço* diferente do das outras *voice-overs*, que são atemporais. A ideia é fazer uma análise das suas relações com a imagem visível e com as personagens visíveis, bem como das suas qualidades poéticas, da sua função como elemento de ligação, como fio condutor da narrativa, guiando a sua construção e desconstrução, especialmente no que diz respeito ao tempo e à memória em suspensão lírica.

Quanto aos diálogos, pertencem às personagens do tempo da ação, visíveis (ou não visíveis), que serão analisadas uma a uma. A ideia é investigar como dão-se esses diálogos e quais teriam sido as intenções de Duras ao diferenciá-los, seja da *voice-over*, seja de diálogos de uso mais convencional e direto. Um ponto central é que as suas falas estão sempre assíncronas, embora em certos momentos pareça que algumas dessas vozes poderiam encontrar-se com seus corpos, criando um suspense em relação à possibilidade de tornarem-se presentes. Será investigada a potência desse *quase* criada nesta camada de figuração e quais são as intenções e consequências pensadas para tal escolha.

A música é um elemento fundamental do cinema e dedica-se um capítulo específico à sua função neste filme. Trazida do livro, tem sua presença moldada e intensificada na obra cinematográfica. A música tema “India Song” foi criada para o filme, é o próprio filme, porque é dela que vem a memória, a princípio, e é também ela que gera a ação dramática, levando a

personagem do Vice-cônsul à Índia em busca de Anne-Marie Stretter. Mas a sua representação é múltipla, articulando-se com a voz, a ação, a imagem e com outras músicas do filme, especialmente a “Variação 14 de Diabelli” de Beethoven, tão importante na obra de Duras. Deve-se considerar também como funciona a música como um todo no filme em relação à percepção do espectador, além dos seus papéis narrativos e dramáticos.

Já em outro capítulo, a intenção é questionar que relações podem ser feitas por meio dos ruídos, que mesmo no interior do palácio, trazem o exterior da Índia, animais, gritos, chuva, mas que também são utilizados para ativar a memória das personagens. Por outro lado, os ruídos são essencialmente atemporais, apesar de servirem a ação, porque estão ligados à *voice-over*. Estes ruídos, assim como os silêncios e as pausas longas, são figuras muito bem definidas, são quase entidades platônicas, que funcionam como um valor universal para o espectador. Explorar-se-á essa potência figurativa sob o ponto de vista das vozes, das personagens e do espectador, bem como a força do silêncio e as questões que o filme coloca no que diz respeito ao conceito de extracampo.

Por fim, pensar-se-á o som pela perspectiva da *mise en scène*, amarrando e aprofundando os exemplos estudados ao que se vê como intenções da autora no desenvolvimento da expressão narrativa. Tanto é que a *mise en scène* do próprio som é toda feita na pós produção, já que não há som direto, sendo reforçadas as suas articulações e (des)construções. São assim geradas metáforas, associações e dissociações entre o interior e o exterior do palácio da embaixada e uma gramática sonora própria para as cenas do baile. A dissociação entre o som e a imagem, através de figuras sonoras que revelam presenças mais intensas que as do espaço, criam uma sensação de mistério, em que há uma evocação da memória como memória, revelando uma outra dimensão de tempo diferente do passado e do presente. Chega-se à ausência enquanto presença explorada por Duras através do som, como se invertesse a sua importância em relação ao campo da imagem, trazendo o campo do som para o primeiro plano.

2. O QUE SÃO A VOICE-OVER E AS SUAS ARTICULAÇÕES?

Para pensar-se a voz, é importante ressaltar que, em “Índia Song”, a palavra falada vem da palavra escrita, não só porque o filme é baseado em um dos livros da autora, “O Vice-Cônsul”, mas pela forma da narrativa que centraliza a sua essência no verbo, não na ação ou na imagem. O filme é o texto, a voz gera a imagem. E o verbo tem potencial de imagem em si, ou melhor, potencial de figuração, para além das suas articulações com a imagem visual que vêm depois. A potência da figura da voz / verbo multiplica-se ao passo que as palavras têm um poder de desdobramento muito maior e mais complexo do que a imagem visual que está ligada a uma forma visual literal. Em termos de imaginário, a palavra é infinita. Duras explora essa potencialidade em seu cinema em contraponto ao cinema mais convencional, que está muito próximo do sentido da ação e da imagem, e o faz de forma diferenciada neste filme. As diversas naturezas da voz têm em comum as qualidades poéticas, fazendo associações, usando rimas, aliterações, metáforas, pausas, silêncios e desconstruindo lógicas tradicionais narrativas e cinematográficas.

Trata-se de uma escritora que faz um filme, trazendo semelhanças e diferenças de linguagem e narrativa entre as obras literária e cinematográfica. De modo geral, a questão da narração e da *voice-over*, no livro e no filme, assemelham-se ao passo que são provenientes de diversas origens e não apenas de um narrador onisciente. O livro tem uma camada de narração de natureza da própria autora que desdobra-se em outras camadas, por exemplo, quando apresenta Peter Morgan, uma personagem que também narra e está, por sua vez, escrevendo a história da mendiga dentro da história do Vice-cônsul. Peter Morgan não entra no filme como uma personagem direta, mas a forma cristalina da figuração de pontos de vista, ou melhor, de *pontos de voz*, é usada no filme quando Duras desdobra-se em novos *narradores*, quase cocriadores da imagem e da unidade fílmica, cada um deles com figuração própria, proveniente de uma figuração mais ampla e que dão vida a outras mais específicas.

Entre as principais semelhanças que a autora traz em comum entre o livro e o filme, estão as características poéticas em relação à sonoridade, com o uso de repetições, como em “*Ela dorme. Arroz verde, manga, qualquer coisa. Ela dorme.*”⁵, e de certa musicalidade, como em “*As três sílabas soam com a mesma intensidade, sem acento tônico, como um pequeno tambor*

⁵ Tradução minha de “Ella duerme. El arroz verde, los mangos, lo que sea. Ella duerme.” – DURAS, Marguerite. *El Viceconsul*. Barcelona: Tusquets Editores, 1986 – página 13.

muito tenso. Baattamambbanangg. O homem disse que pediu para falar sobre aquele lugar. Ela foge. Battambang.”⁶, ambos trechos do livro. Além das referências diretas à música tema “India Song”, à música cantada pela mendiga, do uso de metáforas e analogias, entre outras relações que serão analisadas mais à frente. O filme não é, entretanto, uma cópia do livro em versão cinematográfica, mas um recorte de parte da história que foca nos temas do desejo e da morte que partem das relações das personagens de Anne-Marie Stretter e do Vice-cônsul de Lahore, com influências diretas em termos de linguagem, mas algumas adaptações em relação ao elenco, ao espaço e à própria elasticidade do tempo que dá-se nessas adaptações, especialmente nas disparidades entre o som e a imagem. A questão é que a palavra poética, tanto no livro quanto no filme, é o ponto de partida e, no caso do filme, é a essência que relaciona-se de forma complexa com os outros elementos, criando a experiência de realização da obra.

Segundo a autora Marguerite Duras⁷, a voz neste filme está dividida em duas categorias: *vozes atemporais*⁸ e *vozes da recepção*⁹. Tratar-se-á, mais à frente, as vozes da recepção por *diálogos*, com um destaque diferenciado da *voice-over* atemporal, com base principalmente na sensação primordial de tempo e espaço de cada uma dessas naturezas e, em alguns casos, na relação de pertencimento ao corpo das personagens visíveis que as *voice-overs* não têm em sua maioria, por mais que haja uma complexidade além, que será discutida no próximo capítulo. As *voice-overs* são sempre atemporais e essa voz atemporal no filme não é proveniente de personagens visíveis, tampouco de um ponto de vista objetivo de narração. São cinco *voice-overs* atemporais, incluindo a da própria Marguerite Duras, mais a voz da mendiga (que tem identificações específicas de tempo e espaço, mas também é sempre fora de campo) e pelo menos oito vozes diferentes nas cenas da recepção (diálogos, em sua maioria).

Um dos pontos que diferencia-se de um uso mais convencional é que as vozes têm origens diversas, naturezas diversas, como já mencionado. São contadores da história, observadores, vozes da consciência, memórias, pensamentos das personagens ou fragmentos de diálogos. No início do filme, por exemplo, além da voz da mendiga que canta, ri e fala em idioma estrangeiro (em relação às personagens, às outras vozes e à maior parte dos espectadores), as *voice-overs* aparentam ser de uma mulher adulta e uma jovem que conversam sobre uma história que leram

⁶ Tradução minha de “Las tres sílabas suenan con la misma intensidad, sin acento tónico, como un pequeño tambor demasiado tenso. Baattamambbanangg. El hombre dice que ha oído hablar de ese lugar. Ella huye. Battambang.” – DURAS, Marguerite. *El Viceconsul*. Barcelona: Tusquets Editores, 1986 – página 18.

⁷ Nos créditos finais do filme.

⁸ Originalmente *voix intemporelles*.

⁹ Originalmente *voix de la réception*. A recepção refere-se ao baile que acontece no filme.

ou ouviram e relacionam-se com a mendiga e as personagens visíveis principais. Lembrando que as vozes estão sempre fora de quadro, nunca provenientes diretamente da ação ou da boca das personagens. A questão é: de onde são emitidas essas vozes, se não de uma espécie de limbo onde vaga uma confusão de vozes dentro de alguma cabeça? O certo é que esse espaço é construído e o espectador acredita nele, e é esse espaço que gera a imagem visível, mesmo que sejam, em grande parte do filme, discrepantes entre si. Não só as vozes mencionadas, da mulher adulta e da jovem, parecem partir de mentes que estão recontando e reconstruindo uma história antes lida ou ouvida, mas essa característica estende-se ao longo do filme nas outras *voice-overs*, mesmo que a cada momento e em cada voz, os pontos de vista dentro desse limbo sejam diversos e particulares.

2.1. Relação entre a *voice-over* e a imagem visível

O verdadeiro lugar onde o filme passa não é na embaixada, mas no espaço criado a partir das mentes de quem fala, e essas mentes, essas vozes, articulam imagens que são as que conseguem desenvolver. Em termos práticos, a imagem aparece primeiro, mas narrativamente, é gerada pela voz. Duras trabalha com a minimização da imagem visível e da figuração visual e potencializa a figuração sonora, em que o imaginário constrói, especialmente por meio da voz, mais do que o que pode ser visto fisicamente no quadro. Apesar disso, o papel do que se vê é fundamental, sobretudo, para a flutuação construída no filme de divergências e confluências entre o som e a imagem. A questão que se coloca é por que a autora opta por desenvolver essa flutuação, que é tão importante para a experiência do filme do início ao fim, e qual é o papel fundamental das figuras sonoras desenvolvidas pelas articulações que são criadas a partir daí.

Sobre o palácio da embaixada, por exemplo, do ponto de vista do espectador e como interpreta as divergências e confluências da imagem em si e da imagem com a voz, sabe-se que é um palácio europeu, mas é na Índia. É um palácio europeu, mas a sua fachada está em ruínas. Os adereços, entretanto, condizem com o palácio e o seu tempo na ação dos anos 30, assim como as personagens e como apresentam-se. As confluências, portanto, estão num presente que é passado? De fato, dentro da casa vai haver uma festa com pessoas vivas, vestidos, elementos de decoração que parecem estar no presente, no presente do interior do palácio da embaixada da França em Calcutá. E as divergências, num presente de memória e um futuro em relação à

ação, onde o palácio é uma ruína? Existe um diálogo de atemporalidade entre as divergências e as vozes que invocam a memória. As vozes, as ruínas, a Índia do lado de fora do palácio, que são memória, divergem da realidade da imagem das personagens do lado de dentro do palácio, do que a obra chama de Índia branca. Já as convergências colocam o espectador no tempo da ação, que é a própria memória, ainda que esse tempo seja suspenso na poética que resulta das diversas naturezas do som e vá de encontro às divergências a todo o momento por meio da montagem. De qualquer modo, o espectador vê a ação na imagem como pertencente a uma época. E, sendo uma característica do cinema levar o espectador para determinadas épocas, coloca-se na imagem a realidade dos anos 30.

A realidade de tempo e espaço em que vive a *voice-over*, atemporal e de diversas naturezas, cria uma atmosfera que transpassa uma época e um espaço limitado. Negando a voz que guia e alinha do cinema mais convencional, a voz em “India Song” desorienta e fragmenta, é contraditória, por isso é tão complexa a sua relação com a imagem visível. Desconstruindo ainda mais a lógica, as vozes são acusmáticas, ou seja, são vozes humanas sem a representação de um corpo (o que será melhor discutido em capítulos posteriores). A professora Michelle Royer¹⁰ observa o uso desse efeito pela autora.

“Essas ocorrências de *acousmètre* deveriam ter a responsabilidade de narrar a história, mas nos filmes de Duras, a narração é fragmentada, incoerente, muitas vezes contraditória, e embora o papel de *acousmètre* seja essencial para o filme, não é apenas por razões semânticas. A linguagem utilizada não segue a regra gramatical, a entonação e a lógica esperadas: as frases costumam ser elípticas e contêm grande número de substantivos e pouquíssimos verbos, criando um sentimento de confusão em um público desconcertado e acostumado a frases mais ativas e estruturadas.”¹¹

(Royer, 2019: 87)

¹⁰ ROYER, Michelle. *The Cinema of Marguerite Duras: Multisensoriality and Female Subjectivity*. Edinburgh University Press, 2019.

¹¹ Tradução minha de “These occurrences of *acousmètre* are supposed to have the responsibility of narrating the story, but in Duras’ films the narration is fragmented, incoherent, often contradictory, and while the role of *acousmètre* is essential to the film, it is not only for semantic reasons. The language used does not follow the rules of grammar, expected intonation and logic: sentences are often elliptical and contain a great number of nouns and very few verbs, thus creating a feeling of confusion in a disconcerted audience used to more active and structured sentences.”

A voz é tão essencial na sua articulação com a imagem no filme, que não está presente só como narração, mas está presente no ritmo, funcionando muitas vezes como elipse e indicação de movimento e *mise en scène*, na minimização da ação, com o uso de muitos substantivos e bem menos verbos, nas características cíclicas, labirínticas, hipnóticas, poéticas, na (des)construção do tempo, do espaço e da lógica. O diálogo narrativo entre os elementos é feito, sobretudo, para desorientar orientando e vice-versa. Quando as confluências entre a voz e a imagem estão perto de ficarem confortáveis ou de seguirem uma lógica linear, como na cena em que a imagem mostra as roupas de baile e a voz fala de fato de um baile, na primeira parte do filme, logo coloca-se as divergências. Primeiro, o baile que a voz menciona é outro, que aconteceu anteriormente à ação da imagem, e o espectador demora a perceber, se chega a fazê-lo. Depois, o assunto das vozes logo muda, com novas memórias, ritmos, personagens, figuras de linguagem, novos tempos e espaços. Esse tipo de oscilação acontece repetidas vezes durante o filme, é uma dança desorientada, mas muito bem planejada, entre o verbo e a ação, entre a autora, o espectador e as personagens.

As escolhas que Duras faz em relação a essa desorientação, que é consequência das articulações flutuantes entre a voz e a imagem visível, têm ao menos dois pontos de vista, o da dramaturgia e o da linguagem autoral. Do ponto de vista dramático, à partida, há as personagens do livro, principalmente o Vice-cônsul e a mendiga, que estão completamente desorientadas, cada uma no seu extremo oposto social, mas dialogando com a separação, a loucura e a morte, em um espaço colonizado que propõe o encontro desses dois extremos, sem nunca cruzarem-se fisicamente, mas com os sentidos mais viscerais e universais em comum. No filme, o mesmo espaço geográfico é pressuposto, mas os elementos cinematográficos e as suas articulações experimentam novas formas de presença de tempo, espaço e movimento, tornando essa relação entre os extremos mais sensorial, por exemplo quando o som e a imagem também não cruzam-se fisicamente, mas contém figurações que representam sentidos em comum. Apesar da assincronia marcante entre o som e a imagem, um exemplo dessa confluência de sentidos em meio a divergências de lógicas lineares é a cena em que aparece o exterior do palácio em ruínas na imagem visível, enquanto as vozes refletem “*A embaixada da França... na Índia. Esse rumor? O Ganges. Quando ela morreu... ele partiu da Índia? Sim. Sua tumba está no cemitério inglês? Sim. Morreu ali... na ilha. Uma noite a encontraram morta.*”, em referência a um passado trágico em relação ao presente do interior do palácio, o suicídio da ex-noiva de Michael Richardson, passado que dialoga também com um futuro que reflete o interior da amante Anne-Marie, em processo de ruína, com o presente prestes a acontecer, com

a catarse do Vice-cônsul, e com o espaço atemporal da voz. Na cena, só a *voice-over* e a imagem, sem outros elementos sonoros, seguidas por um longo silêncio que estende-se na transição para a imagem do interior da embaixada. A analogia à memória e à tragédia, nesta cena, está presente na fachada da embaixada e também dentro do texto / voz, com a metáfora da água, do Ganges, como figuração da morte, que repete-se em diversos momentos do filme e também esteve muito presente no livro.

Anne-Marie Stretter, que tem mais protagonismo no filme do que no livro, também está desorientada e, ao mesmo tempo, desorienta (o Vice-cônsul, os amantes e o espectador). Duras faz um recorte mais profundo dessa personagem no filme, retirando a figuração das filhas e quase completamente a do marido, o embaixador da França em Calcutá, e focando no seu lado mais vulnerável, apesar da força e dureza que foi construída para ela na literatura. O que permanece no que Anne-Marie representa é a personificação do desejo que catalisa a tragédia. Os paradoxos figurados no filme são, portanto, confiados ao espectador de uma forma mais indireta e sensorial, poética, sem grandes explicações lógicas. Do ponto de vista da linguagem autoral, além das questões narrativas da potência do verbo, existe uma relação de rarefação da imagem entre Duras e o cinema, que será aprofundada nos próximos capítulos, mas também uma relação íntima da autora com a memória evocada na história das personagens, tendo passado a infância na Indochina colonial, atual Vietnã, e se mudado para a França na juventude, e a intenção é investigar as formas de figurar as diferentes camadas de referências em sua obra.

Em suma, um dos mais marcantes veículos de figuração no filme refere-se ao interior e ao exterior do palácio da embaixada da França em Calcutá, e o seu uso dá-se essencialmente por meio dos sons e as suas convergências e divergências entre si e com a imagem. Metaforicamente, o interior figura sobretudo a França enquanto colonizador e o exterior, Calcutá, figura o colonizado. Por dentro, o palácio e os seus objetos são luxuosos, apesar de minimalistas em quantidade, mas o seu exterior está em ruínas. A fachada está, de uma forma mais profunda, em outra dimensão de tempo e espaço. As ruínas remetem ao passado em relação à presença, mas a um futuro sob o ponto de vista de consequência, pós anos 30, que é o tempo da ação. Há um diálogo temporal (que, no caso, é atemporal), portanto, da fachada com as vozes e com os ruídos. O palácio da embaixada, para Duras, deve representar no desenvolvimento do projeto do filme o *fim do mundo*, o colonialismo e a morte. A morte das personagens, da Europa, do cinema. Nenhum som remete ao ambiente interno desse espaço, a não ser as músicas, como será abordado mais à frente. Mesmo as músicas não têm uma relação direta com a imagem e estão sempre fora do campo visual. Há um vazio naquilo que representa

a Europa frente às colônias, um silêncio, uma apatia. É esse o sentimento de Anne-Marie Stretter, como ela mesma descreve em um diálogo do filme: “*Não é nem penoso e nem prazeroso viver na Índia. Nem fácil, nem difícil. Não é nada. Vê? Nada.*”.

2.2. Relação entre a *voice-over* e as personagens visíveis

Uma vez que o tempo das personagens, como o dos adereços, é o presente dos anos 30 e não o presente da *voice-over* atemporal ou do exterior do palácio da embaixada, as suas roupas e a idade dos seus corpos pertencem ao presente do passado, e não ao presente como tempo suspenso da voz. As personagens vivem uma realidade diferente da voz e diferente do espectador que tem acesso à imagem e ao som. Mas algo que as personagens da voz e as personagens visíveis têm em comum é o fato de serem incompletas de alguma maneira e, nem por isso, completam-se entre si de forma literal. As vozes não têm corpo e os corpos visíveis, por sua vez, não têm voz. Mesmo quando as personagens visíveis falam e mesmo nos diálogos, não acontece no tempo da imagem, não se vê sequer os movimentos das bocas. Nesse ponto, Duras parece pretender jogar mais uma vez com a imaginação e a sensação do espectador. A voz não é realisticamente relacionada ao corpo, mas está em um plano onírico. Completam-se indiretamente, ao passo que a voz dá às personagens os seus interiores e as suas memórias, dos elementos mais clichês aos mais profundos. A relação acusmática - a voz que não pertence a um corpo - das vozes atemporais também está no livro, quando em vários momentos lê-se *diz-se*, em sujeito indeterminado.

Há um contraste marcante de tempo quando a *voice-over* fala das personagens. Na maior parte das vezes correspondem entre si, mas não com a ação. Mais uma vez, uma flutuação entre coincidências e discordâncias. Um exemplo é o momento em que o Vice-cônsul de Lahore é apresentado pelas vozes. Não se ouve propriamente o que se passa com ele no tempo dos anos 30, mas há uma ligação quando a voz fala dos elementos à sua volta, como a quadra e a bicicleta. A ação relacionada a esses elementos, no entanto, já passou. A quadra onde Anne-Marie já esteve, a bicicleta que já usou. Nenhuma ação que o espectador tenha visto na imagem. E quanto ao Vice-cônsul, a voz traz uma composição de memórias e sentidos, o desejo de tocar as mesmas coisas que ela, de estar presente na vida dela, enquanto na imagem ele apenas existe como um fantasma que passa pelos jardins do palácio. A questão da quadra de tênis e da bicicleta é mais ampla no livro, onde também a parte exterior do palácio é um espaço mais

presente, já que desenvolve mais as personagens da mendiga e do Vice-cônsul, enquanto o filme desenvolve majoritariamente a personagem de Anne-Marie. Mas o livro também acrescenta, por exemplo, as filhas dela a esses espaços, enquanto o filme está interessado na memória do recorte do desejo que impulsiona a tragédia e, sendo assim, a escolha de como articular a imagem e o som em relação à quadra, à bicicleta, ao Vice-cônsul e a Anne-Marie é bem sucedida no que diz respeito às intenções desse recorte no filme.

Ainda sobre a flutuação entre confluências e divergências entre a imagem visível e as personagens, apesar da ilusão de independência criada pela atemporalidade e a poética das vozes, no meio das palavras, entre silêncios, algumas observações pontuais do tempo da ação no campo visual, como “*O outro homem que dorme? De passagem.*” na cena em que Anne-Marie, Michael Richardson e o jovem diplomata estão deitados no chão no interior do palácio, tiram o espectador mais uma vez da linearidade de tempo. A presença figurada pelo som é elástica, vai e volta, visto que na mesma cena, a voz também faz uma referência ao futuro, à morte de Anne-Marie, que nunca se vê no filme e sequer é discutida.

Na interpretação, as personagens vagueiam pela imagem, como fantasmas. Assim o fazem também as vozes, despregadas do realismo físico, livres e, no entanto, mais verdadeiras com a essência do filme e com a própria essência humana. Por outro lado, a voz chega a justificar em termos semânticos essa suspensão das personagens, especialmente de Anne-Marie, com a monção de verão, analogia ao interior da personagem central que transcende para o exterior. O calor, a monotonia, a lisergia. Essa tendência poética estende-se no uso da repetição, quando as vozes citam personagens que aparecem na imagem e voltam a citá-las redundantemente em diversos momentos do filme, sem que elas necessariamente apareçam. O uso da repetição enquanto figuração é uma das heranças do livro, da escritora que passa a realizar um filme, carregando a potência da palavra na utilização de recursos específicos do som. As vozes também trazem da obra literária um campo sonoro carregado de figurações dentro da construção das linhas dramáticas das personagens por metáforas (o amanhecer, o anoitecer, o nascimento, o Ganges, a busca, os tiros, os gritos, etc.), mas com o benefício de recursos sonoros como o silêncio e as pausas longas, principalmente quando tratam das personagens mais viscerais em oposição ao tédio de Anne-Marie Stretter, que são o Vice-cônsul de Lahore e a mendiga, opostos e complementares entre si naquilo que representam e nos significados que moldam.

2.3. A mendiga

A primeira voz que ouve-se no filme é a da mendiga cantando, falando e rindo. Logo depois, as *voice-overs* de uma mulher adulta e uma jovem falam sobre ela. Segundo as vozes que narram, a mendiga nasceu em Savannakhet, no Laos, e há dez anos caminha, deixando para trás doze meninos. Sua mãe a expulsou de casa grávida, quando tinha dezessete anos. Para a *voice-over*, ela está perdida e, em paralelo e de outra maneira, também o está Anne-Marie, que durante os mesmos anos está em Calcutá. Para quem leu o livro, sabe-se que a história da mendiga está sendo escrita por uma personagem que é um escritor dentro da história do Vice-cônsul e de Anne-Marie. É como se as vozes tivessem lido o livro que estava sendo escrito dentro do livro de Duras e estivessem dando a sua própria interpretação. O escritor é Peter Morgan e, então, a história da mendiga de Savannakhet é contada sob o ponto de vista de um branco europeu, especificamente um inglês, que também representa um *status* de colonizador, convidado do embaixador e da sua esposa, que vê a mulher nas redondezas do palácio e junta fragmentos de coisas que ouviu com a própria imaginação. Peter Morgan é como uma das facetas da própria Duras dentro da narrativa, assim como as vozes no filme, camadas diversas de um mesmo ponto de vista que cristaliza-se em outros tantos. No filme, depois da introdução, começa o tema “India Song” e vê-se o interior do palácio da embaixada. A voz da mendiga também está entre as vozes fora de quadro, mas tem uma figuração completamente autônoma, com outros significados e sensações, e um mecanismo de voz *off*, dialogando com o espaço da imagem visível. Também é uma voz acusmática, sem corpo, mas com uma presença intensa e fundamental, aparecendo em momentos de quebra e transição, perturbando e inquietando o tédio instaurado.

“*India Song* e *Seu nome de Veneza em Calcutá deserta* abrem com a voz da mendiga cantando em língua oriental. A voz para, respira, começa a rir e depois fala na mesma língua oriental. A função semântica da linguagem torna-se ineficaz, pelo menos para o ouvido francês, mas suas características materiais são enfatizadas. As sonoridades, o ritmo, a entonação, o tom, as pausas respiratórias e o que Barthes chamou de ‘o grão da voz’ são tudo o que ouvimos da mendiga, e essas características tornam-se os traços distintivos pelos quais esta mulher, sem representação na tela, é identificada no resto dos filmes. A mendiga permanece uma voz desencarnada durante

todo o tempo e volta repetidamente, assombrando a trilha sonora e provocando nos espectadores a cada vez uma sensação estranha, perturbadora e misteriosa.”¹²

(Royer, 2019: 91)

Apesar de não ter um significado semântico ao ouvido de quem não entende o idioma, não deve-se considerar o som da mendiga como mero ruído ou som ambiente, pela sua potência enquanto presença e personalidade. A personagem da mendiga também traz, enquanto figuração sonora, o mistério e a dualidade de um invisível que se vê. Assim como a miséria de uma região colonizada em relação à embaixada de um país colonizador, que é invisível à atenção da ação, incompreendida, mas tem uma presença gritante. De fato, os anos 30 antecedem o período da independência da Índia da dominação britânica, nos anos 40, marcado por conflitos devastadores, especialmente em Calcutá. O filme está nesse momento histórico de tensão anterior à independência, refletido nos espaços e nas personagens (visíveis e não visíveis), lembrando que foi filmado posteriormente, nos anos 70, quando a tensão seguia, desta vez como seqüela de todo o processo de colonização e independência, e numa atmosfera de reflexão social e geopolítica. E lembrando também que a própria Duras foi uma retornada da Indochina francesa, em um contexto diferente da Índia britânica, mas com uma série de questões em comum. De volta à narrativa, a mendiga é lida como louca pelas vozes europeias e, provavelmente, pela maior parte dos espectadores. Ela é dali, mas não tem lugar. Ao contrário de Anne-Marie, que não é dali em nenhum aspecto, mas é colocada em um palácio. No filme, entretanto, é impossível ignorar a mendiga. Até as personagens, durante o baile, só por um instante, descem da suspensão do tempo e do espaço para repararem nos gritos dela.

Além da questão sensorial, a voz da mendiga compõe algumas metáforas e analogias importantes no filme. A já pontuada questão da colonização e a infância da própria Marguerite Duras na Indochina, que transpassa pelos temas de memória e nostalgia no filme, indicações interculturais de passagem e não pertencimento, a gravidez atrelada à morte e vice-versa, os sentidos primitivos, como o desejo por um lado e a fome pelo outro, como a separação, que são

¹² Tradução minha de “*India Song and Son nom de Venise dans Calcutta désert* open with the voice of the beggar woman singing in an oriental language. The voice stops, breathes, starts laughing, then talks in the same oriental language. The semantic function of language is rendered ineffective, at least for the French ear, but its material characteristics are emphasised. The sonorities, the rhythm, the intonation, the pitch, the breathing pauses and what Barthes called ‘the grain of the voice’ are all we hear from the beggar, and these characteristics become the distinctive traits by which this woman, with no screen representation, is identified in the rest of the films. The beggar remains a disembodied voice throughout and comes back repeatedly, haunting the soundtrack and provoking each time in spectators an eerie feeling, disturbing and mysterious.”

naturais e reconhecíveis em todos os lugares e por quaisquer classes sociais. Mais à frente, aprofundar-se-á aqui a questão da presença da mendiga como figuração sonora que cria novas figurações em seu interior e nas suas articulações com a imagem e outras personagens. A presença da mendiga no som do filme dá o tom de paradoxo contido nas escolhas de direção, fundamentalmente no desenvolvimento dos conceitos do som. Sem isso, a história tenderia a um tom mais superficial. Há na voz da mendiga um sentimento, sobretudo, de desorientação, que permeia ambos os espaços, denotativa e conotativamente, de formas diferentes.

2.4. Qualidades poéticas

A *voice-over* no filme distingue-se de uma narração tradicional, principalmente, por suas qualidades poéticas. O texto funciona, em grande parte, literalmente como um poema, como percebe-se por exemplo no trecho *“Essa luz? A monção. Esse pó? Calcutá central. Cheira a flores. A lepra. Onde estamos? (silêncio) A embaixada da França... Na Índia. Esse rumor? O Ganges.”*, que precede um diálogo das mesmas vozes atemporais que falam da morte. Esse diálogo, assim como muitos outros momentos, contém rimas e pausas longas, contém metáfora e sinestesia. E nas suas relações com a imagem, o paradoxo. A imagem em *“India Song”* não é uma representação direta da voz e nem uma adaptação direta do livro, assim como as palavras no filme não são trechos literais de *“O Vice-Cônsul”*, salvo raras exceções em raros momentos, mas um recorte do que há de mais poético na forma do texto. Saem as descrições pormenorizadas em histórias lineares, ficam e movimentam-se o ritmo e a figuração onírica dos componentes primordiais da narrativa fílmica.

No filme, as qualidades poéticas estão no texto / voz por si só, de forma autônoma, e também nas suas articulações com o que se ouve dos outros elementos e com o que se vê. O silêncio e as pausas longas, como observado antes, são dos maiores agentes entre essas qualidades (as potências do silêncio serão mais desenvolvidas em capítulos posteriores). Assim como a relação de evocação que a voz tem com os ruídos e a música. Essas evocações não são feitas de forma direta ou descritiva, mas por meio de relações indiretas na linguagem, ganchos poéticos que capturam respostas sonoras colocadas pela autora de maneira a parecerem instintivas, com mecanismos próprios das relações humanas que nada têm a ver com a tentativa do realismo, a correspondência forçada, mas com as figurações atribuídas entre o instinto e o intelecto, intercaladas por pausas, hiatos, que também possuem as próprias figurações

atribuídas. Quando Anne-Marie, Michael e o jovem diplomata saem para o exterior em ruínas do palácio da embaixada, após a cena em que são apresentados visualmente, a *voice-over* faz uma ligação com o exterior, falando dos leprosos que vivem nos arredores do palácio em Calcutá, e apesar de uma conexão emocional com as ruínas, nunca se vê os leprosos ou a miséria de forma literal, entretanto, os ruídos dos leprosos e dos animais que circulam em meio à miséria aparecem e repetem-se quando a autora pretende figurar a desgraça, por exemplo. Tanto que a próxima imagem é do Vice-cônsul, à beira da água, coincidindo subjetivamente sentidos da voz, dos ruídos e da imagem, relacionados à tragédia. Já a música tema, é citada pelas vozes algumas das vezes em referência ao Vice-cônsul e colocada na trilha, mas não há uma ligação direta entre a colocação da música evocada e a ação que é gerada a partir do campo da voz. A poética, portanto, afasta-se da tentativa de representação realista e descritiva, mas aproxima-se em outros níveis de conexões humanas.

A voz carrega também em sua poética diversas metáforas que interligam-se com a imagem e outras figuras sonoras, como a água figurando a morte. Mas em relação à sua articulação com a imagem, a assincronia é outro mecanismo fundamental para esse papel e, em diversos momentos, o contraste. A poética está muitas vezes relacionada ao contraste, ao passo que distancia-se da realidade literal (ou da tentativa de representação da mesma), e essa característica está muito presente na obra de Duras. A parte final do filme, por exemplo, traz outros ambientes espaciais e, junto deles, a luz do dia, que até então não tinha aparecido da mesma maneira. A voz anuncia o hotel, perto do mar, para onde vai Anne-Marie acompanhada dos seus amantes. O ambiente é claro, luxuoso, bem iluminado pela luz do dia. Segundo a voz, trata-se da Índia branca. Outra *voice-over* anuncia a música tema “India Song”, que começa a tocar. Mencionam os ruídos da natureza no ambiente e também algo que se passa fora de quadro, turistas dançando. Mas esse otimismo e essa sincronia temática não são lineares e não duram muito tempo. O Vice-cônsul aparece na imagem, sozinho, e faz-se silêncio no ambiente. Depois dessa transição, vê-se na imagem Anne-Marie e os homens sentados em uma mesa do restaurante, como se fosse a única mesa ocupada do local. Ela está desolada, apesar da expressão e os gestos serem muito sutis. Enquanto isso, entram outras *voice-overs*, que mudam o tom das palavras e começam a descrever um contexto diferente do que está na imagem, mas na mesma época, mais especificamente, em 1935. A guerra que continuava na China, as batalhas nos campos de arroz, a revolução traída na Rússia. Uma ligação entre a voz e a imagem que caminha entre o coincidente e o paradoxal. Em outra cena, mais ao final, Anne-Marie Stretter, Michael Richardson e o jovem diplomata estão parados numa sala luxuosa, já à noite,

outra flutuação das vozes entre a realidade exterior das personagens e a tragédia interior das mesmas e do exterior do palácio, com a pontuação de silêncios e longas pausas.

2.5. A voz como elemento de ligação

O cinema de Duras, especialmente em “India Song”, busca pontos de ligação entre o som e a imagem, apesar das características que evitam a sincronia direta. É nesse *apesar* que vive a obra. Dentre os elementos sonoros, a *voice-over* é que contém a maior parte desses pontos de ligação, o que soa de certa forma irônico, dados alguns pressupostos das vozes que existem fora do espaço, atemporais, autônomas e sobre as quais não é possível, neste filme específico, identificar facilmente de quem são e, muitas vezes, de que natureza provêm. Mas o que acontece é que essas vozes, o verbo, geram o filme que se vê e que se ouve. Essa ligação que parte da *voice-over* funciona com uma lógica indireta e não linear, em que o processo dialético se dá, na verdade, pelo esvaziamento de significado e em um mecanismo de resposta entre uma figura sonora e outra que geram uma unidade onde a voz é urgente. O diálogo sensorial e poético entre os elementos, orquestrado pela voz, cria a percepção de que a história está sendo construída na tela no momento em que se vê e se ouve. Nesse sentido, a palavra, a voz, é o trilho que orienta o espectador em um cenário com representações visíveis minimizadas. E se a voz é o trilho, as curvas são repetitivas, até que, em algum momento, o espectador já prevê o caminho, mas se desviar muito a atenção do trilho, volta a perder-se. A intenção da voz não é guiar de forma linear e contínua, mas criar gatilhos dentre uma história de amor e dor contada quase como um delírio, sem espaço e tempo delimitados.

Em uma das cenas na primeira parte do filme, a *voice-over* anuncia, após um longo silêncio que vem da cena anterior, “*De noite eles dançavam... eles dançam.*” e então faz-se duas ligações de evocação, da música tema e da imagem. Além de uma ligação com as cenas imediatamente anteriores, em que Anne-Marie e Michael Richardson tinham sido apresentados pelas vozes com a história da traição sem que tivessem sido apresentados ainda na imagem visível. Antes da morte da ex-noiva de Michael, eles dançavam, agora ele dança com Anne-Marie. Ao lado, o jovem diplomata, que seguirá com eles na imagem visível na maior parte do tempo daí para a frente, mas que a voz só apresentará nas cenas imediatamente posteriores. A voz segue “*Por que você chora? Amo-o... até não ver, não ouvir, morrer.*”, como se a resposta fosse de Anne-Marie, mas a sua boca não se move e nem ela chora na imagem, porque a voz

dela está em um campo temporal, ou melhor, atemporal, que é diferente do campo da imagem. Logo em seguida, entra a voz *off* da mendiga, que grita em idioma ininteligível, ao passo que o jovem diplomata olha para fora, interagindo sutilmente com ela. Na cena seguinte, os três saem para os jardins do palácio, outro elemento de ligação suspenso no tempo e no espaço, desta vez entre o interior e o exterior, tanto do palácio quanto de Anne-Marie. Em relação à música tema, não se vê referências de que a música seja diegética, ou seja, de que está dentro da cena, mesmo que eles estejam dançando, mas as palavras a evocam para a trilha e o farão de forma mais direta conforme a presença do Vice-cônsul e a recepção aproximam-se, com o uso de uma repetição de intensidade e tom crescentes. Mais uma vez, a busca autoral de Duras pretende, com apoio da minimização da imagem visível e da ação, dar espaço para correspondências menos forçadas de criação num espectro mais amplo que permeia as *imagens sonoras* e as suas articulações.

Com a sua atemporalidade e subjetividade, é a voz que orchestra a composição da imagem e das outras figuras sonoras, por meio, por exemplo, de citações que descrevem lugares e personagens, da memória que evoca outros sons e constrói o espaço visível, da poética que amplia os significados e da sonoridade que guia o espectador. A essência de “India Song” permaneceria se fosse retirada a camada de imagem e ficasse somente a voz acompanhada do resto da trilha. E permaneceria também se o filme fosse só a voz e a imagem, sem os outros elementos do som. Essa é a potência da voz, que é o texto e é o filme.

3. COMO DÃO-SE OS DIÁLOGOS

O que classifica-se como *diálogo* neste capítulo acontece, sobretudo, durante as cenas da recepção. Esses diálogos também são fora do campo visível, mas têm uma natureza proveniente do espaço visível, que as outras vozes não têm, sendo algumas de natureza das próprias personagens visíveis, mesmo sem sincronia com a ação. Os diálogos entre as personagens funcionam como se estivessem *on* ou no mesmo tempo da ação, mas não se vê ninguém falando, mesmo quando estão presentes na imagem ao mesmo tempo, não mexem as bocas. Pode-se pensar nesse mecanismo como outro tipo de figuração sonora dentro da figura do diálogo que, por sua vez, é uma vertente da figura primordial da voz. Algumas *voice-overs* atemporais também são diálogos, entretanto, o mais importante a considerar-se é a relação direta entre tempo e espaço da voz com a ação da imagem, no presente dos anos 30. Por mais que nos diálogos o tempo também esteja, de certa forma, suspenso no espaço da ação, não tem a mesma lógica da *voice-over* atemporal. No entanto, em relação à percepção, uma diferença primordial é a fonte do som, como pontua Michel Chion¹³.

“Som e fonte do som são, com efeito, do ponto de vista espacial, dois fenômenos distintos. Num filme, o acento tônico pode ser posto quer num quer no outro, e a questão do campo e do fora de campo coloca-se então de maneira diferente, consoante aquilo que é designado ao espectador como estando ‘na’ imagem ou ‘fora’ dela: o som ou a sua causa? É por estas duas questões, muito distintas, serem quase sempre confundidas numa só que se podem produzir mal-entendidos.”

(Chion, 2011: 66)

No caso de “India Song”, põe-se uma questão mais complexa, que é a diferença entre *na* imagem ou *fora* dela em um sentido que não é físico, mas de percepção do espaço. O *estar na imagem* que propõe-se em primeira análise não ocorre literal e fisicamente nas escolhas feitas por Duras para os diálogos. Portanto, a forma como o tempo e o espaço são trabalhados, figurando diferentes camadas por meio do som, destrói a ideia literal da existência de um *fora de campo*. O próprio Chion aponta, no mesmo livro, como a análise mais simples feita a

¹³ CHION, Michel. *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

princípio sobre o *in/off* torna-se cada vez mais reducionista e obsoleta¹⁴. Neste caso, todo o som no filme é fora de campo, a princípio. Mas e a fonte do som, no que diz respeito à percepção do espaço? Portanto, apesar de ambas as classificações, *voice-over* atemporal e diálogos, estarem sempre fora de campo fisicamente, a questão da fonte, ou seja, qual é a natureza da voz em relação ao espaço da ação, é determinante para a sutil deslocação entre as duas.

3.1. Distinção entre os diálogos e a *voice-over*

A começar pelos créditos finais do filme, que dividem a voz em *vozes atemporais* e *vozes da recepção*, é importante pensar-se por que existe essa distinção declarada por parte da autora. Há algumas diferenças, por mais sutis que sejam, entre a presença das vozes das duas classificações distintas no filme. Entre elas, a conexão direta com os corpos, as personagens da recepção, que dá-se nos diálogos e não na *voice-over* atemporal (a não ser nas raras intervenções de Anne-Marie, por exemplo, como a citada no capítulo anterior, pois não há lógicas lineares que não possam sofrer desvios nesta obra), além das diferentes perspectivas de reprodução e escuta e das distintas dimensões temporais e espaciais. Em grande parte dos diálogos, as vozes não são acusmáticas, mas pertencentes a Anne-Marie Stretter, ao Vice-cônsul de Lahore, a Michael Richardson, ao jovem diplomata, entre outras personagens, visíveis ou não visíveis, mas que agem no presente dos anos 30, onde são convidadas para um baile no palácio da embaixada. Dentro dessa dimensão, a articulação com a imagem é feita de duas formas no caso das personagens visíveis: na primeira, ouve-se as personagens depois que elas saem de quadro, e na segunda, continuam a aparecer na imagem visível, mas as vozes são descoladas da ação, as bocas não reproduzem as falas. Sabe-se, entretanto, em ambos os casos, que as vozes pertencem àquelas personagens pelo conteúdo das conversas e pela forma de figurá-lo, como quando o convidado que dança com Anne-Marie diz que o Vice-cônsul está olhando para ela durante todo a recepção, e também por meio de indicações da *voice-over* atemporal que, por vezes, intervém.

Nota-se também peculiaridades diferentes tecnicamente, a *voice-over* atemporal tem um som captado mais limpo, mais autônomo na prática, enquanto os diálogos na recepção contêm perspectiva, volumes diferentes entre si e são mais ruidosos. Do ponto de vista do espectador,

¹⁴ Página 62.

uma vez que são identificadas as vozes e coladas às personagens, naturalmente são reconhecidas quando repetem-se, o que acontece com certa frequência ao decorrer das cenas durante o baile, lembrando que a dimensão espacial dos diálogos é o interior do palácio, não o espaço suspenso atemporal criado para as outras vozes. Em alguns momentos, a voz dos diálogos conecta-se mais diretamente a referências do espaço até mais específicas, como o bar interior. Mesmo que o espaço não apareça na imagem, dá-se uma pequena noção de distância, por exemplo, levando-se em consideração os olhares das personagens visíveis direcionados à ação a que a voz refere-se ao narrar ou, em outro momento, o tempo que o Vice-cônsul e outro convidado levam para mencionar “*Venha até o bar.*” a partir do momento em que saem de cena e começam o diálogo, ou melhor, a percepção da ação articulada com o som, já que as referências não são objetivas.

Em relação à dimensão temporal, o tempo dos diálogos é reconhecível, é o tempo da imagem, da ação, do palácio, ou melhor, a ilusão do tempo presente no passado. As naturezas dos diálogos, entretanto, também não são completamente identificáveis no que diz respeito ao tempo, já que as vozes não são sincronizadas com as bocas. A percepção de tempo e espaço, como já dito, é do presente da ação, mas uma vez que o filme mora no *quase* e nos desvios dentro das lógicas desenhadas, os diálogos podem passar-se na mente das personagens, nas intenções, nas memórias ou na dimensão poética do gesto. Certo é que dizem respeito àquelas personagens, àquela recepção, àquele palácio da embaixada da França em Calcutá e aos anos 30. Já a *voice-over* atemporal traz uma ilusão diferente, de um limbo, de um delírio, de um presente que descola-se do passado literal, apresentando apenas a memória, e descola-se também do presente literal, com as indicações que dá de um futuro em relação à ação da imagem visível, mas também não está no futuro, ao passo que dialoga com o tempo do espectador. Tais escolhas de alternância das naturezas temporais e espaciais do texto / voz já vêm da linguagem do livro, em que a imaginação, a decodificação léxica, lírica e sensorial, não percorrem um caminho linear, mas cristalino, com espectros provenientes de diversas direções que encontram-se em um núcleo, uma unidade, por onde o leitor / espectador é capaz de perder-se e reencontrar-se na história, repetidas vezes, em uma espiral hipnótica. No filme, essa intenção é potencializada com uma figuração de *quase presença*, possível no desenvolvimento do som e as suas articulações. Além disso, a autora é capaz de desenvolver a partir daí, diferentes épocas e lugares dentro da mesma história de uma forma orgânica com confluência de sentidos, sem o uso de mecanismos mais clássicos como o *flashback*, que sem dúvidas não desencadeariam as mesmas percepções. Pode-se dizer, portanto, que a forma da voz e a forma do som precedem a

imagem em termos narrativos, mas além disso, ditam o tom da obra no que diz respeito à direção e à linguagem cinematográfica.

3.2. Quase presença e memória

A presença dos diálogos é mais reconhecível temporal e espacialmente do que a *voice-over* atemporal, mas também não é natural, não é realista. Dentre as coincidências, está o caráter fantasmagórico, dos corpos e das vozes, intercalando, mais uma vez, confluências e divergências entre si e com os outros elementos. É como se as figuras visuais e as figuras sonoras perseguissem-se sem nunca coincidirem enfim. Uma busca que quase encontra, mas não encontra. Nesse *quase* está a potência do filme e a potência das cenas da recepção. Os diálogos entre as personagens visíveis ocorrem, pode-se dizer, como um jogo. As vozes estão prestes a coincidir com a ação, mas as personagens não podem deixar que isso aconteça de fato. Por outro lado, também não podem deixar escapar a ilusão do espectador de quase conseguir ver as bocas mexerem-se e as vozes saírem. Cria-se uma expectativa, tudo é expectativa em “India Song”. A *quase presença* está em suspensão entre o dito e o não dito, o gesto e o não gesto. Está entre o desejo e a morte.

A referência temporal nos diálogos também fica no campo da *quase presença*, porque é mais reconhecível, mas não conta com pontos de referência sólidos do passado, do presente ou do futuro. As referências são vagas e incompletas, no entanto, perfeitamente colocadas nas intenções poéticas e narrativas propostas. E, mesmo com as distâncias provocadas, o espectador é íntimo das personagens no sentido das suas expectativas. Às personagens principais não importa o tempo, a localização geográfica, o que passa-se lá fora, tampouco o que passa-se em outros espaços do palácio. Estão apáticas e perdidas, o que as move – e o que move a história – é exclusivamente o desejo e a dor, que são independentes do contexto social, do lugar ou da época, que são inerentes ao consciente onírico universal, à subjetividade que não existe verdadeiramente só no presente, que não é palpável.

É o som com as suas múltiplas possibilidades de figuração do tempo e do espaço, de materialização da memórias em camadas que podem constituir um só quadro visível, que potencializa a ausência enquanto presença em “India Song”, combinada à rarefação da imagem. Os diálogos, por sua vez, potencializam a suspensão da história na *quase presença*, levam a

figuração da memória a outros níveis. As escolhas de Duras não apontam só para a memória do passado e nem para a ação do presente, mas para um espaço criado por ela para o filme que habita entre essas duas realidades. São contradições que embaralham, mas também acentuam a produção de sentido em relação às intenções da autora (e essas escolhas não são simples, ao contrário, são extremamente complexas e correm o risco de serem muito mal interpretadas). Quando os diálogos acontecem, já no meio do filme, o espectador que já tinha sido apresentado à *voice-over* atemporal desde o início, recebe uma espécie de sinal de alerta. O espectador percebe que a memória ali é intrínseca e internalizada, não contada como pura lembrança. A memória é o presente do filme e o presente do espectador, da *voice-over* e das personagens. É o atemporal e todos os tempos que apresentam-se na obra e fora dela. A memória é o *lugar comum*, por isso não poderia pertencer exclusivamente àquelas personagens e àquele tempo. Contudo, também pertencem e, quanto às personagens, são gerados a partir delas. Então, durante a recepção, onde é cedido às personagens o momento de se expressarem, os corpos recebem vozes emprestadas, mas não as detêm para si completamente.

3.3. O elenco e as personagens visíveis

Além das intenções líricas e sensoriais da relação entre as personagens e as suas vozes, existe uma intenção prática em dissociá-las, em que o risco das personagens interferirem no texto / voz e do texto / voz interferir na representação visual das personagens é minimizada, quase nula. Para isso, a direção de atores de Duras atua de forma muito diferente do cinema mais convencional. Os atores dissociam-se eles próprios das personagens, atuando de forma mais neutra possível em relação ao que o texto prevê. Tão neutra que, não só os atores devem desprender-se das personagens, mas de si mesmos, dos seus próprios corpos e interpretações. A neutralidade da atuação não anula completamente o gesto, pelo contrário, o gesto é cuidadosa e estrategicamente colocado. E, quando se dá, não faz referência e nem é referenciado pela voz, seja da personagem ou uma *voice-over* atemporal. Essa característica também relaciona-se com a busca que não se conclui, com a memória passiva, a presença em suspensão. O gesto não deve nunca sobrepor-se ao texto / voz, mas perseguir-lo e não alcançá-lo. A encenação dá-se como ausência, não como presença.

Delphine Seyrig¹⁵ interpreta Anne-Marie Stretter, que desfila pelos planos, aos olhos do espectador, entrando e saindo de quadro, demonstrando a sua própria ausência. Por meio da *voice-over* e dos diálogos, fragmentos da história entre ela, Michael Richardson e a ex-noiva Lola Valérie Stein. Mais tarde, entre ela e outros amantes. Por fim, entre ela e o Vice-cônsul de Lahore. Anne-Marie é a personificação do desejo profundo e da morte. A interpretação de Delphine, entretanto, carrega esses elementos no interior da personagem, no meio do tédio e do vazio gestual que se exterioriza. A sua indiferença com o que vem de fora, por outro lado, ajuda a demonstrar que esses sentimentos estão cheios de destruição no aspecto humano. Há algo profundamente perturbador com o que passa-se no interior de Anne-Marie e inquietante na impossibilidade de chegar-se lá, de obter-se respostas diretas. A construção da personagem interpretada por Delphine vem, de fato, de um conjunto de ideias e obras de Duras, como escreve Julia Simone Ferreira em seu estudo sobre a personagem¹⁶.

“Na realidade, em diversas obras de Duras, Anne-Marie Stretter está entrelaçada a mistérios e obsessões, por ela aparecer e reaparecer nos textos, nos filmes, como também no teatro da escritora. Este fenômeno de re-escritura é denominado pelos especialistas de: *cycle Lol V. Stein, constellation India Song*, ou *les India Songs de Duras* que é formado pela trilogia romanesca: *O deslumbramento* (1964), *O vice-cônsul* (1966) e *O amor* (1971); de uma trilogia cinematográfica: *A mulher do Ganges* (1973), *India Song* (1975) e *Seu nome de Veneza em Calcutá deserto* (1976) e finalmente *India Song* (1973) que, ao mesmo tempo, é denominado: texto, teatro e filme.

Anne-Marie Stretter, figura emblemática e complexa, ‘a mulher do embaixador da França em Calcutá’ *la ravisseuse* de amantes, ocupa tanto na obra como no imaginário da escritora, um espaço central mítico, pois uma das características principais do ‘mito é a repetição.’”

(Ferreira, 2015: 277, 278)

Nascida no imaginário de Duras e criada ao decorrer da sua obra, Anne-Marie é uma mulher fascinante e misteriosa, que seduz e entrega-se a quem interessar-se, como propõe a *voice-over* atemporal em um momento do filme, e isso transparece nos diálogos que ela

¹⁵ Delphine Seyrig (1932-1990) foi uma atriz e diretora francesa, nascida no Líbano.

¹⁶ FERREIRA, Julia Simone. *Anne-Marie Stretter, de O Deslumbramento de Lol V. Stein de Marguerite Duras, mulher falar ou encarnação do anjo demônio?* Revista Lettres Françaises n° 16 (2), 2015.

protagoniza durante as danças na recepção. Em um deles, com um convidado do baile a quem também convida para um passeio nas ilhas, mas sob o pretexto de que o marido dela, o embaixador, o havia convidado, Anne-Marie deixa as palavras no ar, como “*Quer dizer... Sim, se você quiser.*”, em resposta ao questionamento sobre ela achar que não vale a pena escrever. Ao mesmo tempo que o ar é de mistério, é também de não querer revelar-se, pois por trás do que se vê há algo de muito doloroso – que só o som consegue começar a dimensionar.

A construção da personagem de Anne-Marie dentro do filme, entretanto, também se dá de forma codependente das outras personagens, principalmente, da mendiga e do Vice-cônsul. Há uma espécie de espelhamento, de hermetismo, entre Anne-Marie e a mendiga, interpretada na voz por Satasinh Manila¹⁷. As *voice-overs* atemporais indicam, logo durante as primeiras sequências do filme, como ambas estão pelo mesmo número de anos em Calcutá e, as duas, vindo de outro lugar, fugindo de alguma coisa e em busca de outra. Em um dos diálogos na recepção, quando o som indica que a mendiga entrou nos jardins do palácio, é dito a Anne-Marie que a mendiga a segue, que segue os brancos. Mas o espelhamento opõe-se à imagem, o que as une também as separa, são lados opostos da mesma moeda. Anne-Marie completa o diálogo dizendo que a mendiga os segue, às vezes, para comer. Uma é o colonialismo e o que ele representa, a outra é parte da colônia e o que sobrou dela. Ambos indo de encontro com a morte. Quanto ao interior, uma silencia, a outra exprime visceralmente. Da mesma forma, ambas indo de encontro com a morte. A voz da mendiga marca o início e o fim do filme, passando diversas vezes pelo meio dele, mas a personagem central da história é o oposto social da pobre nômade que foi expulsa de casa grávida aos dezessete anos, é a rica e luxuosa veneziana casada com o embaixador da França em Calcutá.

O Vice-cônsul de Lahore, interpretado por Michael Lonsdale¹⁸, chega ao extremo das consequências do desejo suscitado por Anne-Marie. Quando o Vice-cônsul aparece na imagem, as vozes aproximam-se do que se vê, descrevendo-o e o ambiente que o rodeia. A quadra deserta por onde Anne-Marie já passou, a bicicleta que ela já tocou. A obsessão do Vice-cônsul por tudo que pode referir-se à amada. De todas as personagens visíveis, o Vice-cônsul é a que permite-se exteriorizar, mesmo que de forma sutil, na imagem e nos diálogos que protagoniza e que antecedem os gritos. Na imagem, vagueia, como os outros, mas é o único que chora e encara-se ao espelho, por exemplo. Lonsdale é capaz de exprimir os sentimentos mais

¹⁷ Satasinh Manila (1954-1998) era indiana e viveu na França, onde também faleceu.

¹⁸ Michael Lonsdale (1931-2020) foi um ator francês, que também fez carreira fora da França, inclusive em Hollywood.

primitivos nos gestos mais sutis. O ator desprende-se dele mesmo e da personagem para a interpretação, mas conecta-se ao que há de mais comum e primitivo entre eles, o que há de mais universal. O Vice-cônsul carrega em suas entranhas os temas centrais de “India Song” e a personificação metafórica de Anne-Marie, o desejo e a morte, e é ele que traz o clímax da história, por meio de uma experiência sonora comparável à dor do parto ou à dor de alguém que está sendo morto (que será aqui mais desenvolvida logo à frente).

A voz do Vice-cônsul é marcante, a ponto do espectador conseguir defini-la assim que a escuta, mesmo que as personagens tenham saído de quadro para o primeiro diálogo, mesmo que a voz nunca encontre o corpo. Ao contrário das outras personagens visíveis, sempre discretas em suas palavras, os diálogos do Vice-cônsul são intensos e verdadeiros. Durante a conversa com Anne-Marie na recepção, ele declara o seu amor e anuncia que o gritará aos sete ventos. E grita, de fato. Fora do quadro, mas com uma presença que invade toda a imagem que apresente-se durante essa sequência de gritos que dura por volta de vinte minutos. Invade a imagem e a contrapõe, já que as personagens mantêm-se imóveis e inexpressivas. A voz do Vice-cônsul é, majoritariamente, apresentada por meio de diálogos, mas tem uma função que transcende os outros diálogos do filme. Primeiramente, porque é ele que protagoniza o clímax, a tragédia anunciada. Também porque tem uma figuração única, que fica entre as disparidades sonoras da mendiga e das outras vozes e personagens, que está num espaço entre mundos que condensa o sutil e o visceral dos dois extremos, com uma personalidade agressiva e peculiar que não sabe lidar com os sentimentos universais do desejo e da separação. Se Anne-Marie figura a catalisação, ele figura a manifestação. A entonação é desconfortável, assusta verdadeiramente. Principalmente acompanhada da intensidade de suas palavras. Ele admite suas fraquezas, admite que atira contra os leprosos e contra ele mesmo no espelho. A voz do Vice-cônsul confirma e acentua o que as outras vozes (*over* e diálogos) dizem sobre ele. Muito do que ouve-se dessas características vem do livro, inclusive as suas confissões e observações sobre o medo e o desprezo que os outros sentem em relação a ele, mas no filme a palavra escrita toma forma pelo som, não só no sentido literal, mas com um potencial sensorial que vai além da sinestesia literária. Não só as palavras em si, mas a forma, o tom e o momento em que são montadas dentro do filme, por si só e em contraposição à imagem e aos outros elementos sonoros, são potencializados pela direção cinematográfica como figuras essenciais e resultantes. Depois da dança com Anne-Marie e da negação por parte dela, que declara o seu amor por Michael Richardson, vêm os gritos.

Os gritos do Vice-cônsul estendem-se por uma longa sequência de cenas e tomam grande parte da segunda metade da obra. Não se vê o Vice-cônsul gritando na imagem. Antes, ele sai de quadro e não volta a aparecer até os momentos finais do filme. A não sincronia dos gritos com a imagem e com os outros elementos sonoros potencializa a sensação dos gritos por parte do espectador. Para além da analogia com os temas centrais do desejo e da morte, Royer sinaliza características humanas primitivas e essenciais, que causam uma sensação visceral de nascimento, morte e separação.

“Vários significados foram dados por Duras à voz, mas desta vez a voz atravessa culturas e remete a uma situação biológica: o grito primal, que enfatiza a ligação com a simbiose materna. São as características da voz uivante – sua sonoridade, sua visceralidade, como se viesse das profundezas do corpo de Lonsdale – e a duração dos gritos que afetam os espectadores e provocam reações corporais poderosas: suspensão da respiração, tremores, pele arrepiada, tensão na garganta e no pescoço, e outras reações físicas fortes que os afetam antes que tenham tempo para pensar sobre o que realmente está acontecendo.”¹⁹

(Royer, 2019: 94)

Pode-se dizer que a voz do Vice-cônsul, que precede as cenas dos gritos, é um prólogo do que está por vir e estabelece um ritmo diferente das outras vozes, ao mesmo tempo, relacionando-se com elas. Apesar dessa diferença de ritmo, existe um diálogo semântico com as outras vozes que falam francês e um diálogo sensorial com a voz da mendiga, além de um diálogo instintivo com o espectador. Os gritos, por sua vez, compõem o clímax do filme e estabelecem uma figura sonora que sintetiza pura e essencialmente a dor que permeia o desejo e a morte, a manifestação da catarse. O tom dos gritos do Vice-cônsul confunde-se ao dos gritos do parto, o início do ciclo da morte. Na história, em síntese, um amor que já nasce morto. Do ponto de vista da direção do filme e do desenvolvimento do projeto, os gritos não teriam os mesmos efeitos se a imagem visível não tivesse uma figuração minimizada, se o som não precedesse a imagem narrativa e dramaturgicamente, e tampouco se houvesse uma relação mais

¹⁹ Tradução minha de “Several meanings have been given by Duras to the voice, but this time, the voice cuts across cultures and by referring to a biological situation: the primal scream, which emphasises the link with the maternal symbiosis. It is the characteristics of the howling voice – its loudness, its viscosity, as if coming from the depth of Lonsdale’s body – and the duration of the scream that affect spectators and provoke powerful, bodily reactions: suspension of breath, shivering, skin crawling, tension in the throat and neck, and other strong physical reactions that affect them before they have time to think about what is actually taking place.”

direta, no sentido do realismo físico, dos gritos com os outros elementos que compõem a trilha sonora. Essa independência que articula-se com elasticidade, não por obrigações e correspondências diretas, configura-se como *imagem* e *forma* essenciais, a princípio, e movimenta-se criando *representações* dela mesma.

Michael Richardson, interpretado por Claude Mann²⁰, e o jovem diplomata, interpretado por Mathieu Carrière²¹, por sua vez, são personagens que aparecem em grande parte do filme, quase sempre acompanhados por Anne-Marie, ou melhor, acompanhando-a. Pode-se dizer que são as interpretações mais inexpressivas, inclusive nos gestos, atuando quase como sombras de Anne-Marie, perseguindo-a. É essa ausência de expressão a ponte que potencializa o fio condutor da imagem narrativa, a presença que justifica o vazio mais do que ele por si só. Michael Richardson é o amado de Anne-Marie, mas sabe-se que essa é uma situação que está de passagem. O amado do momento e o jovem diplomata representam todos os amantes que pairam sobre a história dela. Richardson, no que lhe concerne, vem de outra história de dor, conforme indicam as vozes. É o ex-noivo de Lola Valérie Stein, que a voz insinua que matou-se em decorrência do desejo entre o então noivo e Anne-Marie. Assim como a insinuação do suicídio do Vice-cônsul e da própria Anne-Marie, um ciclo vicioso, uma repetição. Não são sentenças dadas pelo filme, mas insinuadas e, no mínimo, simbólicas.

²⁰ Claude Mann (1940) é um ator, cantor, diretor e diretor de teatro francês.

²¹ Mathieu Carrière (1950) é um ator, diretor e escritor alemão, construiu grande parte da carreira na França.

4. QUAIS SÃO OS PAPÉIS FUNDAMENTAIS DA MÚSICA?

Como o próprio título do filme acentua, a música é um elemento central da estrutura narrativa em “India Song”. É a composição homônima que conecta espectador, personagens, vozes e espaços. Além da referência geográfica direta à Índia, onde passa-se a camada de imagem, no palácio da embaixada da França em Calcutá (ainda que o interior figure a França) e seus arredores, e em grande parte do campo sonoro (esse sim figurando a Índia de forma mais direta), há uma ponte fundamental com as vozes em vários momentos do filme, uma ligação emocional com as personagens e uma conexão sensorial com o espectador. É literalmente a trilha que embala os dois elementos centrais da história, o desejo e a tragédia, e o mecanismo central da narrativa, a memória. Quanto ao desejo e à tragédia, estão diretamente ligados a Anne-Marie e ao Vice-cônsul, uma vez que a primeira é a catalisadora e o segundo é quem os manifesta. Ora, se a voz gera o filme, pode-se pensar que a música “India Song” gera em essência as relações desejo / tragédia e Anne-Marie / Vice-cônsul.

Além do tema “India Song”, a trilha musical é composta por outras músicas instrumentais, especialmente nas cenas do baile, mas a mais relevante delas é a “Variação 14 de Diabelli”²² de Beethoven, que também foi usada posteriormente por Marguerite Duras em seus filmes “Dias inteiros entre as árvores”²³ (1976) e “O Caminhão”²⁴ (1977). Foram três anos seguidos, levando em conta que “India Song” é de 1975. Sabe-se que a repetição é uma característica recorrente na obra de Duras. Assim como Beethoven, a própria “India Song” também está presente em outra obra, “Seu nome de Veneza em Calcutá deserta”²⁵ (1976), que de fato utilizou integralmente a trilha sonora do filme “India Song”, exatamente todo o campo sonoro. Nestes casos, as duas músicas têm muito em comum, vêm com uma sensação de memória, que começa dentro da cena, e transcende para além dela. São diversas camadas de memória que atingem diferentes níveis de percepção, desde o espectador que está vendo o filme pela primeira vez até aquele que conhece a obra de Duras, especialmente os outros filmes citados.

Pode parecer que os mecanismos entre a música homônima e o filme são óbvios, mas trata-se de uma relação complexa, porque a trilha musical possui uma figuração poética

²² As “Variações para o piano em dó maior sobre uma valsa de Diabelli”, mais conhecidas como “Variações Diabelli”, são um conjunto de variações de Ludwig van Beethoven sobre uma valsa de Anton Diabelli, escritas entre 1819 e 1823.

²³ Originalmente “Des journées entières dans les arbres”.

²⁴ Originalmente “Le Camion”.

²⁵ Originalmente “Son nom de Venise dans Calcutta désert”.

autônoma e complementar em vista do todo. Essa relação dá-se em aspectos de diferentes naturezas narrativas, sobretudo, temporais e sensoriais, que não só acompanham, mas ajudam a conduzir a história, as personagens e o espectador. Assim como a voz, a música compõe um universo que interliga diferentes épocas, lugares e pontos de vista de forma sutil e orgânica, sem que recorra-se ao uso de mecanismos narrativos tradicionalmente mais usados no cinema com escolhas autorais pautadas prioritariamente na imagem visível e/ou no discurso direto.

4.1. India Song

A melodia não está presente só na música, as próprias vozes do filme são melódicas, assim como os ruídos e a *mise en scène*. Mas neste subcapítulo, tratar-se-á sobretudo do hipnótico e marcante *blues* “India Song”, composto para o filme por Carlos d’Alessio²⁶, executado por Raoul Verez²⁷ e, mais tarde, popularizado por Jeanne Moreau²⁸. O compositor e Marguerite Duras criaram a música para o filme e o filme para a música, a composição precisava carregar a potência do recorte da história que a autora previu, com figuração sonora própria, precedente da imagem em si, e que também molda-se em variadas formas, quando repetida e aplicada em momentos específicos, e conforme as suas articulações com a imagem e as outras figuras sonoras. No livro, a música é citada e repetida algumas vezes, majoritariamente em uma ligação direta ao Vice-cônsul, e é trazida para o filme mais do que como uma referência, mas com uma figuração ainda mais presente. Em “O Vice-Cônsul” a figuração tem uma tônica maior na construção descritiva das personagens, ao passo que em “India Song”, a tônica está na figuração por meio do som. Pode-se pensar que, a partir daí, a autora tenha feito a escolha dos diferentes títulos, não dando o mesmo nome do livro ao filme, além do fato de o filme não ser uma versão do livro, mas um recorte e uma releitura.

Pouco depois do início da obra, o espectador já é apresentado à música tema “India Song”, que repete-se diversas vezes, até o fim, em uma espiral lenta e hipnótica. São logo determinados, então, pelo menos dois pilares que constituem a experiência da obra, o da sensação por parte de quem vê / ouve e o da contextualização de tempo e espaço da imagem visível, ainda de que forma ampla e subjetiva, um palácio francês em Calcutá, nos anos 30.

²⁶ Carlos D’Alessio (1935-1992) foi um compositor franco-argentino de origem italiana, que compôs diversas trilhas musicais para o cinema.

²⁷ Raoul Dufлот-Vérez é um músico, pianista e compositor francês, atuante ativo na área do som no cinema.

²⁸ Jeanne Moreau (1928-2017) foi uma atriz e cantora francesa.

Neste contexto, a música dialoga com o espaço e o tempo, criando-se uma atmosfera padrão do branco europeu no espaço interior, que vai degradando-se melancolicamente do lado de fora do palácio. Apesar do nome, a melodia não figura a Índia em primeira instância, portanto, trata-se de outra das escolhas de Duras que mora no paradoxo, na assincronia e na suspensão da presença. A lógica da narrativa, que não é linear e é (des)construída por convergências e divergências, neste ponto converge a figuração primordial da música tema e a articulação essencial do interior e o exterior da embaixada, combinados com a questão da memória.

O tema de “India Song” também anuncia desde o início a tragédia que virá e, conforme repete-se, acompanha a linha dramática das personagens, principalmente, do Vice-cônsul de Lahore. É a música que o leva à Índia e a Anne-Marie, sendo assim uma figuração que verte em outras, entre elas um dos fios condutores do drama, o desejo. O desejo transfigurado em morte e vice-versa. A morte das personagens, da imagem, da ação e do próprio cinema, como é recorrente na obra de Duras, mas estabelece-se em “India Song”, onde o desejo e a morte condensam-se na unidade fílmica, mas materializam-se fortemente no campo sonoro. As figurações narrativas e poéticas vertentes de “India Song” multiplicam-se, portanto, nas suas articulações com outros elementos cinematográficos.

4.2. Articulação com a voz

A música articula-se com a voz, que é o principal elemento de ligação da narrativa, de forma mais direta do que com os outros elementos. Além das citações pela voz em que a música é referenciada, ambos acompanham-se em paralelo na linha narrativa de intensidade no que tange a dramaturgia. É importante, porém, pontuar que, enquanto a voz é volúvel na sua forma, com variações a nível imediato, a música tem a sua forma estabelecida, portanto, funciona com outros mecanismos de variação, como a repetição, o volume e a colocação em termos de montagem. Em “India Song” essa modulação é um ponto chave da narrativa.

“Eu ouço ‘India Song’. Vim às Índias por causa de ‘India Song’. Esse tema me dá vontade de amar. Eu nunca amei.” são palavras do Vice-cônsul de Lahore durante um diálogo com o jovem diplomata na recepção na embaixada. De fato, a música é um gatilho da tragédia que anuncia-se. E, conforme o volume do tema e das músicas na recepção aumentam de volume e intensidade dramática progressivamente, acontece o derradeiro diálogo entre ele e Anne-

Marie e começam os gritos do Vice-cônsul, o clímax (se é que pode-se chamar assim neste que não é um exemplo tradicional de construção de uma narrativa cinematográfica).

Sobre a conexão temporal entre a música e a voz, pode-se fazer uma análise do que é atemporal e do tempo presente do passado em que passa-se a recepção. “India Song” e a “Variação 14 de Diabelli” de Beethoven estão presentes na maior parte do filme sob uma perspectiva atemporal, com um sentido de memória, assim como a *voice-over* atemporal. Em outro eixo, estão as músicas e os diálogos da recepção, que são em maior parte referentes ao presente da imagem, mesmo que dessincronizados. “India Song” quando toca no baile, passa a dialogar com os dois eixos de tempo, literal e metaforicamente. Essa articulação também gera entre os elementos um esvaziamento de significado por meio da sonoridade. As palavras também dançam. Cria-se uma suspensão poética em que a prioridade da história não é ser decodificada, mas experienciada em uma frequência de troca sensorial dos elementos entre si e com o espectador. Esse é um mecanismo proposital de Marguerite Duras e da obra em questão. Não é preciso responder nada, mas tudo acontece na ausência, e as respostas que não são dadas diretamente ao espectador estão presentes no diálogo entre uma figura e outra.

Assim como a *voice-over*, a música não relaciona-se diretamente com a ação da imagem visível, mas tem o seu próprio mecanismo de ação e uma figuração que não se dá como acompanhamento e muito menos como *background*, como é mais comum no cinema quando coloca-se a música não diegética.

“Enquanto a música não diegética deve ficar em segundo plano e apenas para clarear a narrativa sem ser notada, seu lugar nos filmes de Duras é, ao contrário, central e parte integrante da estrutura do filme, e também serve para desestabilizar, descentralizar e complicar a narrativa.”²⁹

(Royer, 2019: 99)

Uma vez que a estrutura narrativa do filme contém em si o desejo de desestabilizar e descentralizar a lógica, destruí-la para reconstruí-la em suspensão, a música de forma autônoma e articulando-se com a voz, com a ação e com a imagem, tem o papel em potencial de realizar

²⁹ Tradução minha de “While non-diegetic music is supposed to stay in the background and is only there to clarify the narrative without being noticed, its place in Duras’ films is on the contrary central and an integral part of the film structure. It also serves to destabilise, decentre and complicate the narrative.”

e transcender esse desejo. “India Song” e a “Variação 14 de Diabelli”, como quando a voz do Vice-cônsul diz que a primeira lhe dá vontade de amar, provocam também ao espectador vontade de amar e perder-se na suspensão poética em que encontra-se o som.

4.3. Articulação com a ação

Existem convergências e divergências entre a música e a ação, entretanto, um desalinhamento em relação a estes e aos outros elementos que dá origem ao ritmo e ao movimento das cenas. Para Chion, essa articulação é fundamental para que permita-se também um ritmo que diga respeito às sensações e percepções.

“Do ponto de vista horizontal, os sons e as imagens não são elementos alinhados como as estacas de uma paliçada todas parecidas que vemos desfilarem. Têm tendências, indicam direções, têm leis de evolução e de repetição que mantêm um sentimento de expectativa, de esperança, de saturação a quebrar ou, pelo contrário, de vazio a preencher.

É pela música que este efeito é mais conhecido: em muitos casos, tem uma curva que permite esperar uma cadência – a antecipação desta cadência pelo ouvinte vem então apoiar a sua percepção.

Do mesmo modo, um movimento de aparelho, um ritmo sonoro ou uma evolução de um dos atores desencadeiam no espectador um movimento de antecipação, cuja sequência confirmará ou surpreenderá as expectativas – e é nesta dinâmica que funciona uma sequência audiovisual.”

(Chion, 2011: 49)

Em “India Song” essa cadência surge a partir de uma dinâmica de alternâncias que dançam em suspensão, assim como as personagens. E há no filme duas entonações sutilmente diferentes a serem analisadas: a música e a ação na recepção e fora da recepção. Essa dinâmica tem confluências e discordâncias por si só nas duas situações. A presença da música dá-se de maneiras diferentes por um lado e similares por outro. Fora do baile a música é sempre não diegética, ou seja, não está presente na ação, não está sendo reproduzida ou ouvida nas cenas e as personagens estão alheias a ela. Apesar dessa independência em termos físicos, existe uma

interdependência em outros níveis. A música é empática, como define Michel Chion em outro capítulo de “A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema”.

“Há duas formas de a música criar no cinema uma emoção específica relativamente à situação mostrada.

Numa das formas, a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptados, isto evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento. Podemos então falar de *música empática* (do termo empatia: faculdade de partilhar os sentimentos dos outros)”

(Chion, 2011: 14)

O tema “India Song” e a “Variação 14 de Diabelli”, fora da recepção, dividem as emoções com as ações das personagens. Essas ações são passivas, lentas e as personagens pouco interagem diretamente entre si. Anne-Marie, o amante e o jovem diplomata, quando não estão deitados no chão, ou sentados na sala de estar, parados, como se estivessem à espera de algo que sabem que não virá, estão andando como fantasmas. Ou melhor, ela movimenta-se e eles a seguem, como sombras. As expressões do rosto, inexpressivas, assim como o paradoxo das ações que não são ativas. Os sentimentos convergem, sobretudo, em melancolia e desejo. Há uma lentidão, um vazio exterior e uma intensidade interior comuns. Pouco se diz, mas tudo é dito. Pouco se faz, mas tudo é feito. A música e a ação vivem na memória.

Ainda fora da recepção, há a relação entre a música e as ações do Vice-cônsul, que é talvez a maior delas. A sensação é de que, apesar de não diegética, a música é sentida por ele. Não por acaso, já que é essa relação que norteia a narrativa e desemboca na tragédia. O Vice-cônsul conhece a música e, mais do que isso, ama-a. “India Song” levou-o a Anne-Marie, conduzido pelo desejo e ao desejo. É a relação mais completa, este homem e esta música, com o amor, o desejo, a melancolia, a busca, a dor, a morte. É como se a música e o amor do Vice-cônsul tivessem nascido ao mesmo tempo. E o amor é o nascimento do próprio homem, que é virgem e nunca tinha amado antes. Estas últimas indicações são dadas no filme, por meio das vozes, e também no livro “O Vice-Cônsul”. Então, a progressão das emoções de ambos caminham juntas nessa espiral do nascimento e da morte.

Na recepção, percebe-se a mistura entre os efeitos empático / anempático e diegético / não diegético nas músicas, que causa uma sensação de labirinto, é difícil para o espectador situar-se no tempo e no espaço, enquanto fora da recepção é um mero *voyeur*. No baile o desejo materializa-se em parte, apesar dos avanços dos gestos serem muito sutis. Anne-Marie dança com o amante, o jovem diplomata, um convidado e o Vice-cônsul, um de cada vez. Percebe-se sutis mudanças de expressão no rosto dela e de Michael Richardson quando dançam juntos, porque estão apaixonados. Tocam-se, sorriem e olham-se fixamente. Também há interações entre ela e o jovem diplomata, com afeto e intimidade. Quando dança com o convidado, ainda estão conhecendo-se, e há um momento em que ficam apenas parados de frente um para o outro entre músicas, até que começa a tocar “India Song”. Outro começo, outra espiral. Quando Anne-Marie dança com o Vice-cônsul, volta a tocar “India Song”, desta vez, figurando também todo o processo da busca desorientada do Vice-cônsul e, sobretudo, o desejo e a dor condensados.

A percepção de que a música da recepção é diegética em alguns momentos, ou seja, presente no universo em que passa-se a ação, ainda que fora do campo visual, dá-se principalmente pela ação da dança e das pausas que são sincronizadas, como na dança entre Anne-Marie e o convidado. Mas apesar dessa relação direta, as sensações confundem-se quando vê-se o piano sem que ninguém o toque, por exemplo, e a repetição não realista para o contexto de um baile. Quanto às outras músicas, diferentes do tema, sente-se que dialogam com o contexto de baile europeu nos anos 30 e também com o estado de espírito das personagens, portanto, são empáticas em sua maioria. Com exceção do Vice-cônsul - o mais visceral e, ao mesmo tempo, ironicamente, o menos paradoxal em sua construção interna - que já age com um tom diferente dos outros. As músicas de baile são alegres e ele chora, está triste e solitário. Quando começa a gritar de dor e desespero, as músicas também são anempáticas, ou seja, ignoram a sua emoção, apesar dos gritos não estarem presentes no plano da ação. O que vê-se no momento dos gritos, também não corresponde às músicas de baile, uma vez que Anne-Marie e os amantes param de dançar e tornam-se outra vez mais inexpressivos. A música em articulação com a ação é essa dança entre o encontro e o desencontro, como a essência do filme.

4.4. Articulação com a imagem

A música funciona a partir de duas naturezas distintas em momentos diferentes do filme, a recepção e a camada em que a música e a *voice-over* são atemporais. Durante a recepção, a

música está sempre fora de campo, seguindo a mesma lógica dos outros elementos sonoros no filme nesse sentido. Isso significa que a fonte do som não vem de nenhum elemento visível na imagem que a possa reproduzir, mas existe uma confluência de tempo e espaço. A percepção de tempo e espaço (dentro dos limites que Duras permite a essa percepção) dá-se por algumas indicações das vozes e pela imagem do piano, por exemplo, apesar de não haver sincronia, ninguém toca o piano na imagem, mas vê-se a partitura de “India Song” e as personagens dançando. Essa confluência existe, mas fica em suspensão entre o momento / imagem e a não presença. Também existe uma confluência em termos de forma e estilo. Tanto a música quanto a imagem evocam o ambiente europeu da embaixada nos anos 30. Entretanto, do lado de fora, a embaixada está em ruínas, como se a realidade do tempo da imagem não fosse o mesmo da história contada e das personagens visíveis. É um tempo em que tudo é memória. E nessa divergência, a música cristaliza-se, encontrando-se com todos os pontos de vista do filme, desta vez, em relação à memória, com a melancolia abraçada pelo ritmo e pelo mecanismo da repetição de “India Song”.

A repetição da música também reflete a repetição dos planos e vice-versa, causando mais uma vez um efeito hipnótico em uma via espiral do som e da imagem. O espectador entra na presença da não presença, no tempo do atemporal. Uma ambientação fantasmagórica, sem reação ativa, onde vivem as personagens, na memória, no inconsciente e nos sentidos viscerais do desejo e da morte. A própria metáfora da morte, que também é nascimento. Os gritos da mendiga e do Vice-cônsul, que comparam-se aos gritos do parto. O parto é o nascimento para a morte, essa é a espiral. Essas repetições também trazem a desnaturalização da construção do espaço, impedindo que o espectador situe-se e crie um cenário de todo o ambiente em seu imaginário (questão que será mais trabalhada no capítulo posterior).

A memória que relaciona-se física e emocionalmente ao próprio parto, que aparece como pano de fundo da metáfora dos gritos, apresenta-se também logo no início do filme em forma de música. Na introdução, a mendiga canta uma música popular infantil de Laos do início dos anos 40 (o que é mais claro e justificado no livro). Na imagem, apenas o pôr do sol, outra metáfora que relaciona-se ao fato da mendiga dormir durante o dia e caminhar durante a noite, à sombra, e com os ciclos dos dias, que repetem-se, apesar de tudo que acontece entre o fim e o início de cada um. Por outro lado, sendo Marguerite Duras nascida na Indochina, em colônia francesa, e tendo ido para a França, está sutilmente presente a memória da própria autora. A música de Laos, junto com a imagem, figuram o retorno, a nostalgia e a separação. A mendiga não aparece na imagem visível e nem cruza-se fisicamente com a ação, mas têm as suas próprias

memórias, sendo expulsa de casa, em Laos, grávida, viajando pelos caminhos até Calcutá e deixando crianças pelo caminho, literal e figurativamente. A experiência de quem a ouve é semanticamente irrelevante, mas a sonoridade e a modulação do canto com a respiração, as falas e os risos representam muito para a sensação de melancolia, inquietação e mistério.

A música não existe em “India Song” só como melodia, mas como ritmo. Está presente em diversas transições de cena, por exemplo. Exerce também uma função de elasticidade temporal, como a imobilização ou a dilatação do tempo e a capacidade de comunicar livremente tempos e espaços distintos. Esse ritmo é coordenado com a voz e a imagem, numa espécie de jogo orgânico, mesmo que a primeira impressão seja de assincronia. O ponto forte da relação entre o som e a imagem no filme é essa inquietação, esse caminho que transita por duas realidades distintas, sem chegar completamente a nenhuma, mas na realidade intrínseca da obra em si.

4.5. A música como um todo no filme

O cenário sonoro dos filmes em geral é construído como uma composição musical, e já o era no cinema silencioso, porque sabe-se que a construção do som já estava lá, na imagem. O espectador ouvia, mesmo sem ouvir literalmente. Mas o cinema sonoro trouxe outras camadas a essas composições, como já previam Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov na “Declaração Sobre o Futuro do Cinema Sonoro”³⁰, alertando para o uso polifônico do som no cinema.

“Apenas um uso polifônico do som com relação à peça de montagem visual proporcionará uma nova potencialidade no desenvolvimento e aperfeiçoamento da montagem.

O primeiro trabalho experimental com o som deve ter como direção a linha de sua distinta não-sincronização com as imagens visuais. E apenas uma investida deste tipo dará a palpabilidade necessária que mais tarde levará à criação de um contraponto orquestral das imagens visuais e sonoras.”

(Eisenstein, 1949: 226)

³⁰ Escrita em 1928, publicada em agosto do mesmo ano no n° 32 da revista “Sovietski Ekran”, de Moscou, e no n° 32 da revista “Zhizn Iskusstva”, de Leningrado.

Nesse ponto, o filme “India Song” nasce de uma composição sonora muito própria e tão autônoma e rica em si, que foi usada por Duras de forma integral em um dos seus outros filmes, “Seu nome de Veneza em Calcutá deserta”, como já mencionado, que é constituído por uma composição de imagem completamente diferente deste. Em “India Song”, a música - e a sua relação com os outros elementos – é sutil em termos de ritmo e dinâmica, mas inquietante ao mesmo tempo. A inquietação vem de algumas características como a questão da hipnose e da memória, um jogo com as respostas emocionais e físicas que passam pelo interior do filme e suas personagens (considerando aqui também o espaço e as vozes como personagens relevantes) e atravessam o espectador. Um recurso para tal é o uso das transições já observadas entre o efeito empático e o anempático.

Segundo Michel Chion, os efeitos empático e anempático estão relacionados à forma como a música afeta emocionalmente a cena e a sua percepção. A música empática reflete diretamente o tom da cena, seja ele de alegria, nostalgia, medo, susto, etc., levando em conta códigos culturais para tais emoções. Em “India Song”, a música tema e a composição de Beethoven têm uma coincidência emocional com grande parte do filme, no que diz respeito à memória, à melancolia, ao estado de espírito das personagens. Já o efeito anempático está presente quando os tons da música e da imagem não estão alinhados. Isso não significa a minimização da emoção ou a privação da mesma, ao contrário, tende a potencializá-la.

“Não há dúvida de que este efeito de indiferença cósmica já era utilizado em certas óperas, quando a emoção era de tal modo forte que paralisava as reações das personagens e provocava nelas uma espécie de regressão psicótica – o famoso efeito de loucura, a melopeia que o louco emite abanando-se um lado para o outro, etc. Mas, no ecrã, este efeito anempático adquiriu tal importância que se pode considerar que tem uma relação íntima com a essência do cinema: a sua mecânica escondida.”

(Chion, 2011:15)

Duras dispõe desse poder da indiferença cósmica em todo o filme e em vários aspectos, alternando-o com coincidências emocionais. Na recepção toca “India Song”, repetidas vezes, como já se sabe, e também outras músicas de baile, estereótipos dos bailes europeus da época. No clímax da história, os gritos são de desespero e extremamente viscerais. As músicas variam entre a melancolia calma de “India Song” e a “Variação 14 de Diabelli” e a alegria enérgica das músicas de baile. Esse jogo, entretanto, também dá espaço a momentos sem música, apenas

gritos e ruídos, e outros de silêncio absoluto, além de vozes que se interpõem espaçadamente. E essas composições dentro da composição repetem-se ciclicamente por longos minutos, intensificando a emoção que transpassa para o espectador.

A música no filme tem um *enquadramento* por si só, com camadas de significado – e esvaziamento do mesmo – e de potencialidades, construídas de forma a desencadear numa figuração sonora musical com carga poética independente e uma relação complexa com o todo e os outros elementos e, também, com a percepção que se tem deles. A figuração musical em “India Song” é carregada de metáforas, paradoxos, sinestesia, com mecanismos de repetição, comparação e elipse. Tem função narrativa e expressiva, complementar e autônoma. A importância da música na obra é tanta que, repetindo, a música foi feita para o filme, mas também o filme foi feito para a música, e essa troca é a alma de “India Song”.

5. QUE RELAÇÕES PODEM SER FEITAS POR MEIO DOS RUÍDOS?

A história contada pelos ruídos é uma figuração sonora à parte, um quadro composto por outros quadros. A começar pela metáfora de um contexto geopolítico, como observado anteriormente. Dentro do palácio da embaixada representa-se um colonizador e, lá fora, um colonizado. É evidente também a presença do conceito de paradoxo. O que vê-se na imagem é a França, branca e rica, e o que ouve-se é Calcutá, na Índia. Mas não só Calcutá está presente no som, representando os arredores do palácio, mas também alguns lugares do passado, do Laos às Índias. Do espaço presente à memória, sempre o recorte da miséria, da fome, da lepra, da loucura, em meio à natureza primitiva. E assim como em diversos outros elementos do filme, sonoros e visuais, a repetição. O que ouve-se no ambiente sonoro criado pelos ruídos perde significado semântico e ganha potência em uma dimensão lírica e sensorial.

Contudo, é construída uma falsa sensação de independência entre o som e a imagem, porque apesar dos contrapontos e da potência expressiva múltipla do som neste caso, que inclusive precede a imagem em termos narrativos, o resultado é uma unidade fílmica formada por ambos. O som é autônomo por seu potencial figurativo, mas torna-se codependente da imagem ao passo que o filme desdobra-se em novas e diversas articulações orgânicas. Chion cita “India Song” ao pontuar essa observação.

“No fundo, esta questão da unidade do som e da imagem não teria importância se não se revelasse, através de inúmeros filmes e teorias, ser o próprio significante da questão da unidade humana, da unidade cinematográfica e da unidade em geral.

Testemunhas disso são os filmes dualistas baseados numa desacusmatização habilmente preparada... e frequentemente iludida no último momento. Não somos nós, é o cinema que, através de filmes como *Psico* ou *India Song*, nos diz que o encontro impossível e desejado do som e da imagem pode ser algo importante.

Estranhamente, a ideologia disjuntiva e autonomista, predominante no discurso intelectual sobre a questão (“não seria melhor se o som e a imagem fossem independentes?”), decorre totalmente da ilusão unitária que descrevemos, uma vez que a falsa unidade que ela denuncia no cinema corrente remete para a ideia de uma verdadeira unidade que estaria algures.”

(Chion, 2011: 80)

A unidade do som e da imagem em “India Song”, com a sua característica dualista e paradoxal, dialoga mais com a unidade humana do que a falsa unidade que um cinema mais literal ou realista busca, por mais contraditório que isto pareça. De fato, um ponto central da construção do filme é a natureza humana nas suas formas puras e, então, nada mais conciso do que a composição dessa unidade natural do encontro impossível e desejado do som e da imagem. Não é possível representar a realidade humana como ela é, porque uma representação é sempre uma representação e não o representado. Uma tentativa de interligar realisticamente a imagem com o ambiente sonoro de forma literal não corresponde à experiência humana. As unidades, portanto, humana e cinematográfica, são construídas com nuances diversas. A princípio, uma vez que a unidade cinematográfica não reproduzirá, entretanto, a humana, quanto mais trabalhar as nuances, mais se aproximará da sensação pura, e Duras parece estar ciente disso ao desenvolver o projeto de seu filme.

Especificamente sobre os ruídos que, nesta obra, estão todos fora do campo visual, pode-se dizer que são figuras sonoras emergentes de um campo sonoro mais amplo, com funções semânticas e sensoriais, que compõem por sua vez um *enquadramento sonoro* que forma-se também de forma não independente, mas autônoma dos outros elementos. Ou seja, outras figurações formam-se a partir desse *enquadramento* de acordo com as articulações que são feitas com a imagem, com a voz, com a música e com o ambiente, assim como acontece com as outras pistas de som. Fato é que as analogias pretendidas pelo filme só são possíveis por meio dessas articulações. Pensando nisso e em tudo o que já foi observado até aqui, considera-se mais seguro dizer que existem *figuras sonoras*, ao invés de um campo sonoro que seja consequência ou complemento do campo de imagens, e os ruídos do filme reafirmam isso.

“A relação mais simples e mais forte, a do *som fora de campo*, pressupõe, por exemplo, o confronto do som com a imagem que o estabelece como fora de campo, fazendo-o, ao mesmo tempo, ressoar à sua superfície. Se suprimirmos a imagem, os sons fora de campo que se mantinham à parte dos outros sons, pelo puro efeito da exclusão visual das suas fontes, tornam-se em conjunto uma estrutura completamente nova. O filme provado da sua imagem e transformado em banda sonora revela-se assim insólito, mesmo que ouçamos pouco e coloquemos as imagens memorizadas sobre os sons que ouvimos. Só então podemos falar de uma banda sonora.”

(Chion, 2011: 38)

Não seria possível pensar em exterior do palácio da embaixada se não houvesse um referente interior, por exemplo. E não seria tão clara essa relação, sem o direcionamento da *voice-over* atemporal. Ocorre que o campo sonoro de “Índia Song” é de uma consistência tão autônoma que, repetindo, gerou outro filme inteiro com um campo de imagens completamente distinto. Mas o outro filme é outra obra, com uma figuração completamente diferente. Por mais autônomo que seja o som no trabalho de Duras, é potencializado pelos outros elementos, e ainda, por mais que a voz seja o fio condutor da narrativa e a música tenha um papel fundamental dentro da obra, os ruídos são o ponto essencial para pensar-se a multiplicação das possibilidades poéticas por meio do som. Por isso, principalmente, dá-se a experiência cinematográfica única da obra, não como uma simples versão da experiência literária.

5.1. Sob o ponto de vista das vozes

Não há ruídos gerados no interior do palácio da embaixada (a não ser ruídos de vozes durante a recepção, quando alguns diálogos também saem do espaço de tempo da voz atemporal) e não há imagem visível do exterior do palácio (a não ser dos jardins, mas neles nunca vê-se o que gera os sons ao decorrer do filme, ao contrário, nada acontece objetivamente). Há nesta relação um contraponto claro que, por vezes, chega perto de ter o limite que os separa ultrapassado, mas não chega a ultrapassar. Os sons de fora invadem os espaços interiores e as poucas referências visíveis são indiretas, como as janelas e portas abertas em algumas cenas. As referências visuais dos ruídos poderiam ser dadas no filme mesmo sem sincronia, seja por repetição, que a natureza desse som já tenha sido mostrada visualmente em outro momento, ou por uma referência direta no plano, como um quadro que representa um pássaro enquanto ouve-se o ruído de um. Mas em “Índia Song” os ruídos têm uma presença muito mais poética e abstrata, porque a imagem não dispõe dessas ligações.

Há uma convergência temporal entre os ruídos de fora do palácio e a *voice-over* atemporal, ou seja, os ruídos também são atemporais. Sendo assim, os ruídos não têm uma figuração simplesmente fora do quadro visual, mas é como se fossem sons fora de campo e *fora de tempo*. Assim como as vozes, evocam a memória, a das personagens e a afetiva de um ponto de vista mais amplo, mais visceral, ainda que as vozes sejam verdadeiramente o elemento principal e essencial de ligação. Sendo os ruídos de uma natureza de fora da imagem e, mais do que isso, sem relação direta com a imagem ou a ação, são as vozes que os chamam, que os

apresentam, e que fazem as relações que se estabelecem em alguns momentos específicos do filme. Por exemplo, na imagem em que Anne-Marie está parada acompanhada de um ruído de pescadores, é a voz que traz a memória dos pescadores do passado da personagem que está no presente da imagem. Encontram-se na cena diferentes tempos e espaços, mas com convergência de sentido. Por outro lado, existe uma confluência temporal e espacial entre os ruídos de vozes dos convidados e os diálogos na recepção, no interior do palácio da embaixada, em um tempo / espaço que dialoga com a ação.

Há outros exemplos da voz como elemento de ligação para a figuração poética dos ruídos. Há uma cena em que a *voice-over* fala dos leprosos e ouve-se ruídos de pássaros e os gritos da mendiga. Na cena seguinte, os sons dos pássaros intensificam-se e também há latidos e sons de insetos, enquanto a voz apresenta o Vice-cônsul. Essa articulação repete-se em cenas posteriores. Os mesmos ruídos voltam e são intensificados durante e depois dos gritos do Vice-cônsul, enquanto na imagem Anne-Marie, Michael Richardson e o jovem diplomata estão parados no quadro. Também estão presentes fortemente no diálogo entre o Vice-cônsul e o jovem diplomata, os animais e os gritos da mendiga. É como se houvesse uma relação indireta por definição desses ruídos específicos com a tragédia e o interior da personagem do Vice-cônsul de Lahore e a sua linha dramática, que dá-se quase sempre por interferência da voz.

O ambiente sonoro do lado de fora, na Índia representa sentidos puros, naturais e viscerais. Neste contexto, há algo de primitivo no colonizado. Primitivo, nem no mau e nem no bom sentido. Duras não parece escolher lados efetivamente, a história é dada sob outros pontos de vista. Os sons do exterior, que invadem os interiores e jardins do palácio, têm uma natureza primária, no sentido mais puro. São cantos de pássaros, latidos, sons de água, de chuva, gritos e risos. Nada que se possa ver na imagem, são como fantasmas que vivem no limbo dos sons atemporais mas, diferentemente do que ocorre com a *voice-over* atemporal, o ambiente sonoro dos ruídos do exterior é composto como se estivessem lá, no mesmo espaço. O interior e o exterior, a França e a Índia, não misturam-se. Ou será que sim? Na unidade fílmica e na unidade humana, acabam por, de alguma forma, misturar-se. E a figuração sonora é o veículo.

Ainda articulados com a voz, outros exemplos de ruídos estão, por sua vez, carregados de metáforas mais diretas, como em um texto da *voice-over* atemporal depois da recepção e, portanto, depois dos gritos do Vice-cônsul, que fala sobre as ilhas, o Ganges e o mar, enquanto ouve-se ruídos de água. Na obra de Duras, a água constantemente aparece atrelada à morte e ao suicídio. Já em outro momento posterior aos gritos do Vice-cônsul, em um momento que

encaminha-se para o final do filme, as vozes citam ruídos que relacionam-se com o amanhecer, com a luz do dia, portanto, uma espécie de recomeço que contrapõe-se ao estado sombrio da personagem na imagem (e mais uma vez, um mecanismo de ciclicidade, um começo que já nasce no fim e vice-versa).

5.2. Sob o ponto de vista das personagens

Uma marca do trabalho autoral de Duras é o elemento cênico teatral, que vem da escrita e estabelece-se de uma nova forma no cinema. Em “India Song” aparece com uma representação posada e uma movimentação lenta e um tanto exibicionista em relação à câmera. Essa representação vem acompanhada do silêncio e do esvaziamento da imagem a um estado puro, que não tem compromisso com a representação do mundo como ele é visto no campo literal. O ambiente sonoro, portanto, não é de natureza do som direto, como tradicionalmente acontece no cinema. E o que ouve-se de ambiência mistura-se com os ruídos *off*, sempre vindos da natureza, seja ela humana, animal ou circunstancial, como gritos, pássaros ou a chuva. Mas essa ambiência do que é natural vem sempre de fora, não só de fora do campo da imagem, mas do exterior do palácio da embaixada.

Dentro do palácio, além das intervenções do exterior, apenas silêncio e música compõem o ambiente. As personagens visíveis vivem uma realidade diferente da realidade do espectador e, portanto, criam imagens e vozes que articulam-se de maneira diferente em relação a essa realidade. Os ruídos, por outro lado, são indiferentes à realidade em que vivem as personagens, mas relacionam-se com a realidade da voz e do espectador. Isso tem a ver também com o tempo. Enquanto as personagens visíveis estão no tempo da ação e da imagem, que é presente no passado dos anos 30, os ruídos estão, na maior parte do filme, no campo atemporal que relaciona-se com o passado das personagens em relação à ação, como observado antes, mas também com outros tempos, tudo orquestrado pela voz. As articulações entre os ruídos e a voz estão, portanto, na suspensão poética entre o passado e o presente no interior das personagens e, como acontece com os diálogos, em um jogo de encontros e desencontros, em que desalinham-se da sua lógica interna temporal majoritária para quase irem de encontro ao tempo da ação. Mais uma vez, o *quase*, a desconstrução da lógica narrativa para sua reconstrução.

Em relação à analogia do contexto geopolítico do interior e o exterior do palácio da embaixada, Anne-Marie e as outras personagens visíveis estão completamente alheias aos ruídos que passam-se fora do palácio. Por outro lado, relacionam-se sutilmente com os ruídos de vozes dos convidados do interior do palácio, durante a recepção. Os gestos que dão a percepção de coincidência temporal e espacial com os ruídos de vozes nestas cenas são pequenas pausas nas danças e olhares para fora de quadro em momentos específicos. No que diz respeito à ação, Anne-Marie e o Vice-cônsul, por exemplo, estão alheios aos ruídos de fora do palácio, mas quanto ao interior das personagens, existe uma ligação no aspecto da desorientação, inclusive no que tange os ruídos emitidos pela mendiga.

Apesar da separação que dá-se entre os ruídos do interior e do exterior do palácio, a natureza dos ruídos não tem separação social, toca a todos, por isso invadem a imagem e não podem ser completamente ignorados. Das figuras que constituem os ruídos, a água é, digamos, uma das mais conciliadoras delas, simbolizando o lugar universal da morte, por isso a importância de repetir aqui as observações sobre ela enquanto figura metafórica. Mas essa metáfora está mais intimamente ligada ao Vice-cônsul, a Anne-Marie e aos seus desejos e ansiedades mais profundas. Assim também dão-se os ruídos dos animais e os gritos, vindos de uma natureza visceral e universal que toca profundamente as duas personagens centrais do filme, a que catalisa a tragédia e a que manifesta-a.

A construção, ou melhor, a desconstrução do tempo, que gera também uma destruição da narrativa para que possa reconstruir-se, também é composta pelas figuras sonoras e visuais do filme, neste caso, pelos ruídos e as suas articulações. Pensando em como seria tradicionalmente a construção da noção do tempo, para pensar-se na sua desconstrução, a linearização do tempo, assim como a sua vetorização, são aspectos utilizados para situar o espectador. Chion observa que o som pode dar ou modificar o tempo real da estrutura da imagem.

“Imaginemos um plano calmo de filme exótico no qual, numa varanda, uma mulher está estendida numa cadeira de balouço; adormecida, o peito dela sobe e desce regularmente. A brisa agita as cortinas e faz tilintarem as sinetas de bambu penduradas junto à entrada. As folhas das bananeiras movem-se com o vento. Este plano muito poético poderia ser facilmente projetado desde a última até à primeira imagem – nada de essencial mudaria, tudo pareceria igualmente natural. Diremos então que o tempo transmitido por este plano é real, uma vez que está repleto de microacontecimentos que reconstituem a textura do presente, mas não está vetorizado: entre o sentido do passado para o futuro ou do futuro para o passado, não há qualquer diferença visível.

Agora, consideremos os sons que poderíamos aplicar a esta cena – sons gravados no próprio local, em direto, ou reproduzidos após a gravação: a respiração da mulher, o vento, o tilintar das sinetas de bambu. Invertamos então a banda sonora: já não funciona, sobretudo, o tilintar das sinetas. Por quê? Porque cada um destes entrechoques, constituído por um choque e por uma pequena ressonância decrescente, é uma história acabada, orientada no tempo de um modo preciso e irreversível. Invertido, percebe-se logo que está ‘ao contrário’. Os sons são vetorizados.”

(Chion, 2011: 22)

A não vetorização do tempo real exemplificada por Chion é o que acontece no campo dos ruídos em “India Song”. Pode-se comparar o exemplo com a cena em que Anne-Marie, o amante e o jovem diplomata estão deitados no chão no interior do palácio. O tempo da imagem não é construído, ela contém dentro da sua natureza um tempo próprio em uma realidade poética. No filme, porém, o som está lá, mas não vetorizado em tempo real. O espectador não tem o tempo real da natureza da imagem, porque ela é codependente de um ambiente sonoro, e nem a vetorização de um tempo real da imagem pelo som, porque o ambiente sonoro não é realista, direto ou diegético. As possibilidades de construção de um tempo lógico pelo espectador são minimizadas, mas não destruídas. A lógica de tempo é desconstruída e poética. Na cena, a *voice-over* atemporal indica os sons que ouve-se como memória, fora do campo visual, do espaço visível e do tempo da ação. Os pescadores, a chuva, o silêncio, os cães, os pássaros e a mendiga. Uma composição modulada entre o passado, o presente e o futuro - já que as vozes falam também da já sabida morte de Anne-Marie e das inscrições em sua tumba, um futuro em relação à imagem onde ela está viva - acompanhada de outra figura atemporal, a “Variação 14 de Diabelli” de Beethoven. Não há, portanto, a vetorização do tempo da imagem por si só, pois está atrelada a um campo sonoro, e nem a vetorização do tempo real pelo som, pois este é atemporal em relação à imagem. Existe na cena, mais uma vez, um tempo que está suspenso frente às personagens.

Em outro mecanismo de percepção de tempo e espaço, o ambiente sonoro das cenas de recepção tem uma intensidade progressiva que relaciona-se à linha dramática da presença do Vice-cônsul e é composto por música e silêncio. A presença dos ruídos de fora é menor no momento do baile. A música aumenta em volume e repetição e os silêncios ficam mais longos conforme aproxima-se a dança entre o Vice-cônsul e Anne-Marie, a rejeição e o momento clímax dos gritos dele. Esses sons relacionam-se de forma mais direta com a ação e as

personagens no baile do que nos outros momentos do filme. A articulação entre o som e a imagem nas cenas da recepção sugere uma flutuação e um desalinhamento, às vezes diegética, outras não diegética, às vezes empática, outras anempática. Não é constante a percepção de tempo e espaço nos momentos da recepção. Como já observado nos capítulos anteriores, não é claro quando e se a música está na cena, junto com as personagens, ou só existe para o espectador. Essa flutuação causa a sensação de que o som busca a imagem, sem de fato querer encontrá-la, e a imagem faz o mesmo em relação ao som. Mais uma vez, uma mecânica que dialoga com os temas centrais do filme, o desejo e a morte, opostos e complementares.

5.3. Sob o ponto de vista do espectador

Lembrando o advento do cinema sonoro³¹ e uma das novas questões que surgem sobre a linguagem cinematográfica é a percepção por parte do espectador, que renova-se, em relação ao cinema silencioso. Criou-se uma nova dimensão para trabalhar-se o *contraponto* já pensado na montagem, conforme Sergei Eisenstein, que sobre essa *junção inesperada* observa:

“E no entanto, *não podemos reduzir* percepções *auditivas* e *visuais* a um denominador comum. Elas são valores de dimensões diferentes. Mas harmonia visual e harmonia sonora são valores de uma substância *singularmente medida*. Porque, se o quadro é uma *percepção visual*, e a tonalidade uma percepção auditiva, *as tonalidades visuais, assim como auditivas, são uma sensação totalmente fisiológica*. E, conseqüentemente, são *do mesmo tipo*, fora das categorias sonoras ou auditivas, que servem como guias, que levam à sua consecução.

Sobre a atonalidade musical (uma vibração) não se pode apenas dizer: *Eu ouço*.

Nem sobre a atonalidade visual: *Eu vejo*.

Para ambos, uma nova fórmula uniforme deve entrar em nosso vocabulário: *Eu percebo*.”

(Eisenstein, 2002: 77)

³¹ O primeiro filme sonoro da história é considerado “O Cantor de Jazz” (1927), de Alan Crosland. Até essa data o cinema era mudo, ou melhor, silencioso.

Em “India Song”, entretanto, sendo o som física e narrativamente anterior à imagem e múltiplo em suas possibilidades expressivas, o *perceber* sonoro dá-se de uma maneira diferenciada e muito específica. Além disso, do ponto de vista do espectador, a escuta é acusmática, ou seja, ouve-se o som sem perceber-se diretamente a causa. Para Chion, esse efeito tem o poder de expor certos elementos enquanto oculta outros, portanto, a acusmática permite a potencialização de outras dimensões na percepção do som, multiplicando-as.

“Face a um som que passa por um altifalante e que não se apresenta com o seu cartão de visita visual, o ouvinte é levado a colocar duas vezes a questão ‘o que é?’ (a traduzir por: ‘o que causa este som?’) e a procurar os mínimos indícios de identificação da causa, com frequência interpretados de modo incorreto.

Em contrapartida, é a escuta repetida de um mesmo som, na escuta acusmática dos sons fixados, que nos permite afastar-nos gradualmente da sua causa e perceber melhor as suas características específicas.”

(Chion, 2011: 32)

E essa repetição a que refere-se Chion, é utilizada com abundância no filme. O espectador constrói a *mise en scène sonora* do exterior do palácio e o relaciona com o interior conforme o filme desenvolve-se. Esta não é a única razão para o uso da repetição na obra e, neste caso, no ambiente sonoro. Há intenções emocionais e fisiológicas, para além das semânticas. O som em “India Song” não existe só do ponto de vista da sua relevância em significado e narrativa, mas também da perspectiva da recepção do som, e não só em relação ao seu imaginário, mas aos efeitos que um ruído pode causar no corpo e na mente de uma pessoa ou um grupo de pessoas. Os gritos são um bom exemplo dessa questão quando, do ponto de vista das vozes e das personagens, estão atrelados à metáfora de nascimento, morte, instinto, separação, e do ponto de vista do espectador também, ao passo que são reações naturais que extrapolam para os sentidos físicos, mentais e emocionais, por meio da memória inconsciente e de determinados contextos culturais.

Deve-se levar em consideração as construções culturais do espectador e as suas identificações individuais para cada figuração. Neste caso, há uma inquietação em relação às línguas estrangeiras presentes no som, que não são usadas como diálogos e nem são traduzidas, figuram-se na ambientação. Mas também há, sobretudo, os códigos universais do tom que se

ouve / sente, dos elementos da natureza e dos risos e gritos num estado de loucura e, mais do que isso, estados naturais da vida, como o parto, a morte e o que há de essencial entre eles. Neste caso, essencialmente a dor, como indicam as vozes, a lepra, a miséria, que o colonizador explora, mas ignora ao mesmo tempo. Anne-Marie permite que a mendiga adentre os jardins do palácio para pegar comida, vez ou outra, mas esse é o limite. E não pode-se ver na imagem essa situação, sabe-se pelas vozes. O que é representado pelo som do lado de fora do palácio da embaixada está presente, inquietante, e constantemente ignorado pela ação.

Contudo, alguns elementos poéticos no uso dos ruídos, como os silêncios entre eles e a repetição, sugerem um distanciamento do espectador em relação ao significante e um esvaziamento da percepção de significado. Os ruídos de pássaros, por exemplo, começam como simples ruídos de pássaros, mas conforme repetem-se em momentos chave das vozes e das personagens, passam a fazer mais parte do campo sensorial do que do semântico. E os próprios significados que existem dentro dessas relações, são percebidos de uma forma mais internalizada e não com fins de interpretação literal. Esses dispositivos poéticos de figuração também geram consequências com o senso de localização do espectador. No filme, existe a separação entre dois mundos diferentes e a narrativa passa-se em suspensão entre eles, as personagens e as vozes vagueiam, e os ruídos têm uma função que também perpassa por trazer o espectador para essa suspensão entre mundos. Enquanto o tempo dos ruídos em relação aos outros elementos do filme é atemporal, em relação ao espectador é o presente. Os ruídos estão para a experiência de escutar como a imagem está para a experiência de ver, mas a potência do som é superior na sua relação de intimidade com o espectador.

“Devido a fatos naturais conhecidos por todos (a ausência de pálpebras para as orelhas, a omnidirecionalidade da escuta e a própria natureza física do som), mas também à ausência de uma verdadeira cultura de escuta, este *imposto a ouvir* é tal que, nele, dificilmente podemos excluir, selecionar e distinguir seja o que for. No som, há sempre qualquer coisa que nos submerge e nos surpreende façamos o que fizermos. E que, até e sobretudo quando nos recusamos a prestar-lhe a nossa atenção consciente, se imiscui na nossa percepção e nela produz os seus efeitos. É verdade que a percepção consciente pode exercer-se e submeter tudo ao seu controle, mas, na situação cultural atual, o som, mais facilmente do que a imagem, tem o poder de saturar e de curto-circuitar.”

(Chion, 2011: 32, 33)

Em “India Song”, essa potencialidade do som sobre a imagem é trabalhada ao extremo. A manipulação semântica e sensorial do espectador dá-se prioritariamente e quase completamente pelas figuras sonoras, seja nas suas articulações internas, seja nas suas articulação com a imagem. A intimidade entre os ruídos e o espectador transcende o superficial, acessa uma memória inconsciente que relaciona-se com os instintos, a infância, o nascimento, um estado que vem antes da própria linguagem.

5.4. O silêncio

Os lugares visíveis no filme são silenciosos, assim como as personagens visíveis. A ausência do som direto dos ambientes visíveis está ligada à desconstrução e à desconfiguração do espaço e do tempo para, enfim, potencializar a destruição e reconstrução da narrativa. Mesmo os sons fora de campo não são de natureza do espaço e nem há indicações de que sejam representações do mesmo tempo da imagem. Quando vê-se as personagens deitadas no chão no interior do palácio, por exemplo, ouve-se, além da *voice-over* atemporal, ruídos de pescadores, de pássaros e de chuva, mas não há nenhum indicativo na cena ou nas cenas anteriores e posteriores da presença desses elementos nos arredores ou no mesmo tempo da ação da imagem. Portanto, a imagem é sempre silenciosa do ponto de vista literal. Por outro lado, como na época do cinema silencioso, antes do advento do cinema sonoro, o som está lá, na ausência. Está no imaginário do espectador, nos olhares das personagens, na dança, nos objetos, no piano, nas ruínas, na influência dos outros elementos sonoros. Em “India Song”, o silêncio fala e, por vezes, grita.

Neste filme, o uso do silêncio e das pausas longas não representa apenas a ausência de som, mas tem um lugar absoluto como figuração sonora com função autônoma e complementar na narrativa e para o desalinhamento da lógica e da linearidade. A poética está na sonoridade, no ritmo e, sobretudo, nas frases e instantes sem resolução, como bem observa Michelle Royer. O silêncio é recorrente nas narrativas para a construção de significado, mas da forma como é usado por Marguerite Duras, desconstrói o significado e, mais do que isso, potencializa o que está além dele.

“Já foi demonstrado que longas pausas e silêncios fragmentam e ameaçam a lógica do discurso à medida que as frases ficam suspensas sem resolução ou finalidade. Da mesma forma, longos silêncios entre planos enfatizam a fragmentação natural do meio fílmico, composto por planos independentes montados artificialmente. Os silêncios são essenciais para a fala, assim como os espaços em branco para a escrita: são indispensáveis à construção do sentido, mas se tornam-se excessivos passam a perturbar a lógica do discurso.”³²

(Royer, 2019: 95)

O silêncio em “India Song”, entretanto, vai além da função narrativa. Os tempos prolongados e momentos em que são colocados os silêncios causam no espectador sensações poderosas que podem passar pela falta de ar, o abandono, a interiorização, a pureza, a inquietude, o momento anterior à vida e o do fim. Sentimentos que dialogam com a figuração poética do filme como um todo. São instantes que dão ao espectador, passando pelo interior da obra viva, um escape da realidade exterior e o traz para a pura sensação interior.

“Embora nos filmes dessincronizados de Duras os atores na tela sejam silenciosos, o silêncio na trilha sonora nem sempre pertence a uma personagem em particular, mas é um dispositivo suscetível a fazer os espectadores experimentarem autorreflexão e repouso, um espaço para respirar fora da diegese do filme. Apesar do silêncio poder receber múltiplos significados de acordo com Duras e estudiosas feministas, para os espectadores ele é antes de tudo experimentado pelos sentidos, é mente e sensação, e como uma percepção corporificada, pode dar-lhes uma experiência vívida de opressão e reflexão interna.”³³

(Royer, 2019: 97)

³² Tradução minha de “It has already been shown that long pauses and silences fragment and threaten the logic of discourse as phrases are left hanging without any resolution or finality. Similarly, long silences between shots emphasise the natural fragmentation of the filmic medium, composed of independent shots artificially assembled. Silences are essential to speech, as blank spaces are to writing: they are indispensable to the construction of meaning, but if they become excessive they start disturbing the logic of discourse.”

³³ Tradução minha de “Although in Duras’ desynchronised films, actors on-screen are silent, silence on the soundtrack does not always belong to particular character but is a device susceptible to make spectators experience self-reflection and repose, a breathing space outside of the film’s diegesis. While silence can be given multiple meanings according to Duras and feminist scholars, for spectators it is first of all experienced by the senses, it is head and felt, and as an embodied perception it can give them a lived experience of oppression and of internal reflection.”

Para além das escolhas de Duras que correlacionam o silêncio à opressão, bem como à subjetividade feminina e à sua própria subjetividade, ao ver “India Song”, o espectador não ouve a respiração das personagens, mas ouve a sua própria respiração no silêncio. Essa sensação acentua a posição do espectador como um *voyeur*, que acompanha, mais do que a história, as personagens (inclusive as que não são visíveis, como a mendiga) e as suas angústias, mas sem respostas diretas. Como a essência humana, com o tempo necessário de perceber, sentir, imaginar. No sentido da imaginação, que tem influência direta da literatura, de onde vem Marguerite Duras, o cinema tem a vantagem de poder destruir o texto. Destruir e remontar, com acompanhamento da sinfonia dos outros elementos cinematográficos. Sem *responder* nada, o filme entrega tudo o que propõe-se a entregar, e o silêncio é essencial para a potencialização das figuras que representam a morte e o desejo diante da angústia da escassez do visível e da ação, e o reencontro com um interior cheio de intensidade visceral e sensorial.

5.5. O extracampo

A assincronia proposital dos ruídos de fora da imagem com o que se vê dentro dela em “India Song” levam ao extremo o desafio proposto no início do cinema sonoro, proveniente de uma preocupação que pontua-se até hoje. Ora, se o som desassociado da imagem e a montagem têm sido explorados depois do advento do cinema sonoro, Marguerite Duras vem testar as teorias e desafiá-las. A autora realoca as limitações que poderiam existir em termos de narrativa, empurrando-as para a natureza da imagem e do som. Explora as limitações do quadro da imagem e das figuras sonoras repetindo-as, desgastando-as, esvaziando-as, e criando um extracampo dramático ilimitado em relação a elas. Entretanto, o termo *extracampo*, para o filme, perde o seu significado e o seu uso convencionais. Os sons que estão fora do campo visual, sobretudo os ruídos, têm uma relação assíncrona com a imagem em vários sentidos. Se, a princípio, *nada* acontece na imagem, o som compõe-se por si só. Por mais que a articulação entre os ruídos e a imagem seja essencial para a criação da unidade fílmica da obra, o campo sonoro tem uma potência primordial, nasce antes da imagem, gera-a. Dessa forma, seria contraditório pensar em ruídos extracampo, como se a imagem fosse extracampo em relação ao *enquadramento sonoro* construído por Duras. O que pode-se dizer, sim, é que os ruídos em sua maior parte são não diegéticos e todos estão fora do campo da imagem, o que acentua uma

atmosfera autônoma com novos sentidos em relação ao espaço, às vozes, às personagens, ao espectador e à narrativa.

“As características de um som, incluindo sua intensidade e qualidades sonoras, são experimentadas pelos ouvintes antes que a origem do som seja identificada e o som nomeado. Portanto, como mencionamos, embora os filmes de Duras usem sons como um dispositivo político ou de gênero, eles são ouvidos antes de serem identificados ou interpretados como tal. Às vezes, sua fonte não pode ser claramente reconhecida e os ouvintes, especialmente com *India Song*, podem se perguntar se eles vêm de um animal ou de um ser humano.”³⁴

(Royer, 2019: 103)

Com os ruídos fora do campo da imagem e com efeitos não diegéticos, é acentuada a experiência sensorial do filme, o som vem de outro lugar, de outro tempo, de um momento primário, com o qual o espectador conecta-se em outros níveis. Os ruídos são tão marcantes como figura sonora, que geram um *enquadramento* composto por uma relação potente de construções, ou desconstruções, semânticas e afetivas que precedem o campo visual e, inclusive, o campo da ação. A partir daí, pode-se pensar, portanto, em um conceito de *mise en scène sonora*.

É muito rica a potencialização do som criada por Duras, ao passo que, como observa Chion, não existe contentor sonoro dos sons em comparação à imagem. O *enquadramento* do som é multidimensional, não cria quadros literais, e cada quadro sonoro pode ser composto por inúmeras figuras sonoras, enquanto a imagem é singular, limita-se aos quatro lados da tela.

“No cinema, portanto, não existe contentor sonoro dos sons e não há nada de análogo a esse contentor visual das imagens que é o quadro.

Ora, que fazer os sons quando são sobrepostos a uma imagem de cinema? Dispõem-se relativamente ao quadro visual e ao seu conteúdo, uns sendo nele englobados enquanto síncronos e *in*, outros rondando à superfície e nos bordos

³⁴ Tradução minha de “The characteristics of a sound, including its intensity and sonic qualities, are experienced by listeners before the source of the sound is identified and the sound named. So, although, as we have mentioned, Duras’ films use sounds as a political or gender device, they are heard before they are identified or interpreted as such. Sometimes their source cannot be clearly recognised and listeners, especially with *India Song*, may wonder whether they come from an animal or a human being.”

enquanto fora de campo; e outros ainda posicionando-se claramente fora da diegese, num fosso de orquestra imaginário (a música *off*) – ou numa espécie de balcão, o das vozes *off*. Em suma, é relativamente ao que vemos na imagem que os sons se distribuem – uma distribuição suscetível de ser posta em causa a qualquer momento quando muda aquilo que vemos.”

(Chion, 2011: 58)

Duras, entretanto, leva ao extremo a insuficiência da imagem enquanto construção semântica e sensorial, põe em causa a própria relação dos elementos cinematográficos, desafiando-a frente ao som. A imagem minimizada em Duras é passível de ser sobreposta por uma infinidade de textos e sons. A composição sonora torna-se essencial ao extremo também, lembrando que o som é o filme e o filme é o som. Isso não quer dizer que a imagem é totalmente dispensável no filme como um todo (apesar de Duras sugerir que é). Quer dizer, pelo menos não para o conjunto que cria-se na unidade. Mas é justamente na imagem que limita o imaginário, em conjunto com o som que figura, que nasce o filme e, mais, que nasce a experiência do filme.

6. CONCLUSÃO

A reflexão aqui proposta é, fundamentalmente, sobre as possibilidades expressivas específicas das figuras sonoras do cinema em relação à dramaturgia, chegando até ao ponto em que o som pode preceder a imagem. A reflexão foi feita sob o ponto de vista de uma articulação de diferentes pistas sonoras, que permitiu que se observasse cada uma separadamente, seus mecanismos internos de expressão e as relações poéticas figurativas possíveis de serem moldadas a partir delas. Esta investigação, ao testar as possibilidades poéticas na figuração sonora em uma obra como “India Song”, de Marguerite Duras, revela uma possibilidade cinematográfica em que a narrativa não é veiculada primordialmente pela *imagem visual*, como é comum, mas pelas *imagens sonoras*.

Levando em conta o contexto da poética, observou-se como o som gera, então, a história e a imagem. Em relação às vozes, tanto a *voice-over* atemporal quanto os diálogos, as figuras sonoras funcionam, sobretudo, como pontos de ligação dentro da estrutura narrativa, mas também contêm intrinsecamente elementos figurativos autônomos. A articulação entre a voz e as camadas que se vê da imagem refletem figurativamente a memória e o interior das personagens, de uma forma que não chegaria aos níveis semânticos e sensoriais que o filme se propõe a entregar ao espectador somente com a objetividade da imagem (mesmo que nela também estejam contidos mecanismos poéticos), com uma percepção que parte da *mise en scène* construída pelo som. São os sons e, principalmente, as vozes, que fazem o espectador compreender que a história não se passa verdadeiramente em um palácio na Europa, nem nos anos 30, como a imagem propõe, mas nesse limbo onde vivem as vozes e a memória das personagens.

O lugar onde vivem as *voice-overs* atemporais, além de ser o maior ponto de ligação entre os elementos narrativos, é também o ponto primordial de criação da imagem e, conseqüentemente, do filme. Este *espaço*, que figura a memória em si, com sua característica atemporal, não coincide com o espaço da imagem (que também é um recorte de memória, mas está em um tempo definido), mas com a mente de quem fala. As referências para a construção da imagem são essas mentes (entre elas, a da própria Marguerite Duras, mas não só) e o que montaram em um mosaico de informações lidas, ouvidas e/ou imaginadas, sobre as histórias das personagens no que diz respeito à separação, ao desejo e à morte e no que desencadearia ao clímax do filme, os gritos do Vice-cônsul, a anunciação da tragédia. Essa construção, entretanto,

não se dá de forma direta ou como narração, mas por uma poética de desconstrução e reconstrução, com estratégias de minimização da *mise en scène* da imagem, contraste, assincronia, não vetorização de tempo e espaço pelo som e a própria estrutura textual, que é lírica, além da desorientação provocada pelas diferentes *voice-overs* que também parecem ter diversas naturezas entre si. Como a natureza humana da memória, que não é uma tentativa de representação da realidade, mas esses fragmentos que articulam-se.

A voz da mendiga tem uma natureza diferente das outras *voice-overs* e pode-se dizer que constitui uma figuração sonora potente por si só (e isso também deve-se à exclusão da imagem visível da mendiga, mesmo sendo uma personagem ativa) e constrói outras a partir daí, com o idioma estrangeiro (ao ouvido das outras personagens e da maior parte dos espectadores), o tom da voz e dos gritos, o canto e as ligações construídas com as outras vozes e os outros elementos, dando vez a novas representações dela própria, das outras personagens e da história. Os sons relacionados à mendiga ajudam a gerar a história e a imagem. É a primeira voz que ouve-se no filme e a primeira história contada pela *voice-over* atemporal, anunciam por sensação e significação os temas centrais, a separação, o desejo e a morte. Pode-se dizer que geram também, portanto, as imagens das próprias personagens e a *mise en scène*, que representam em si esses temas. Essas representações de som-imagem são criadas como suspensões líricas, por meio da alternância entre convergências e divergências de relações entre o som e a imagem e das figuras sonoras entre si. A potência dessas articulações indiretas do som enquanto elemento primordial da narrativa serão reforçadas um pouco mais à frente.

Já dentro da trilha musical, o tema “India Song” é uma figura autônoma e que articula-se de diferentes formas com as vozes, as personagens, a imagem visível e o espectador. Assim como a voz, mas com uma figuração poética que contém mecanismos internos diferentes, gera a anunciação da tragédia, o desejo e a morte, combinada à melancolia das personagens, especialmente do desencadeador da catarse, o Vice-cônsul, e a catalisadora da tragédia, Anne-Marie Stretter. Além disso, contém convergências figurativas com o contexto europeu dos anos 30, com o contexto do interior do palácio da embaixada, conseqüentemente, com a imagem, gerando-a nesse sentido pelo e em conjunto com o *espaço* das vozes, assim como a “Variação 14 de Diabelli”, de Beethoven, e as músicas da recepção. Em relação a “India Song” e a “Variação 14 de Diabelli”, um mecanismo de figuração recorrente – e que também ocorre nos outros elementos sonoros e na imagem visível, mas neste caso, com a potência das melodias hipnóticas – é a repetição. A repetição potencializa a reconstrução poética da história, ao passo que ressignifica e, ao mesmo tempo, desorienta e desalinha. Ainda sobre a sensação por parte

do espectador, também foi possível observar que a figuração da música oscila entre empática e anempática ao decorrer do filme, e também entre diegética e não diegética. Dessas formas, segue-se um pressuposto geral da figuração sonora no filme, a desconstrução da lógica linear de tempo e espaço. A memória, mais uma vez, também é figurada pela música, não só por recursos poéticos como a repetição e pela ligação a um determinado contexto e a uma determinada época, mas pela ligação direta à memória das personagens, especialmente à do Vice-cônsul, já que é “India Song” que o leva às Índias e, só assim, dá-se a história.

Sobre os ruídos, pode-se dizer que constituem um *enquadramento* próprio em relação à imagem visível e aos outros elementos sonoros, inclusive pondo em questionamento a ideia de *extracampo*, visto que precedem o campo da imagem, mas das suas articulações surgem novas representações e figurações codependentes. Por outro lado, o silêncio é uma das figuras mais potentes e poéticas que fazem parte do ambiente sonoro da obra, com representações semânticas, mas também de percepção e ritmo. Outra questão de relevância são as sonoridades que funcionam como metáforas, principalmente, no que diz respeito ao interior e ao exterior do palácio da embaixada, além da flutuação não linear das naturezas dos ruídos e dos sons do ambiente e a assincronia com a ação. A ausência figurada como presença também é potencializada pelas escolhas da autora em relação a essas figuras sonoras primordiais, os ruídos que nunca correspondem diretamente à ação, mas são *imagens* que vivem no espaço atemporal, vezes relacionando-se com o das vozes, outras com o da imagem visível, mas sem coincidirem objetivamente. Em destaque, de novo, a memória está figurada em diversos ruídos, seja por associação direta, como a água representando, sobretudo, a morte, ou por evocação das vozes em determinados momentos do filme, além da redução das possibilidades de identificação temporais e espaciais desses sons.

Para figurar a memória e diferentes camadas de tempo e espaço, o desalinhamento da lógica e a desconstrução da sequência narrativa são reforçados pela câmera e a *mise en scène* da imagem. Em grande parte das cenas da recepção, há a presença do imenso espelho que reflete as personagens que passam, dançam, esperam, aparecem e desaparecem. Reflete também o interior delas, como metáfora do desejo dividido, compartilhado, repetido, infinito e, por outro lado, da dúvida e da ilusão. A câmera é majoritariamente fixa, como o espelho, e a ação flutua dentro e fora do quadro. O espectador é desorientado em relação ao que se passa durante a recepção, ao passo que as vozes são de diversas naturezas e perspectivas. Mas uma coisa é certa na relação do tempo e do espaço com as personagens e as vozes, todos estão de passagem. Nem as personagens visíveis e nem as vozes pertencem ao espaço e nem dominam o tempo. Isso

acontece efetivamente na narrativa e também num território metafísico da essência da obra. Por outro lado, a autora tampouco busca esse domínio para si e nem o entrega ao espectador.

Como é recorrente na obra de Duras, o filme apresenta um cinema que não se faz como construção da realidade, mas como destruição da mesma, gerando uma reconstrução fílmica. Por meio de mecanismos de composição da *mise en scène* em termos de som e imagem, “India Song” provoca um esvaziamento das hipóteses de construção concreta do espaço pelo imaginário do espectador. Além do seu estado fixo, como muito usado na recepção, a câmera desorienta, ao decorrer do filme, com o excesso de panorâmicas, *travellings* e perspectivas, e a presença acentuada de portas e espelhos nos espaços visíveis. Não se tem, propositalmente, dimensão do espaço interior do palácio, principalmente quando a referência exterior da sua fachada mostra que é um grande espaço, apesar do espectador não ser apresentado a ele. A repetição dos planos também é usada para desnaturalizar a construção do espaço, não cria-se uma ligação lógica que possibilite a ideia de como é a embaixada e como as personagens vivem nela ou o que fazem quando o espectador não as vê. Não há pontos de fuga, em contraposição ao som, que apresenta uma série deles, mesmo os sons sendo poucos em quantidade e de naturezas diversas. Pela ausência na imagem, é mais intensa a busca do espectador pelo som, até que se perceba que é o som que o guia dentro da história. As respostas continuam a não ser dadas, entretanto, as ausências provenientes do som somadas às presenças, possibilitam ao menos uma construção, ou melhor, uma reconstrução poética de espaço e tempo.

De fato, o som gera a história e a imagem, mas não por relações diretas, e sim pela suspensão lírica, como já observado. É comum, por exemplo, no cinema mais convencional, que tem por objetivo construir alguma noção de realidade, que se componha uma perspectiva sonora que oriente em termos espaciais. O som de utensílios de uma cozinha que seria atrás de uma sala que apareça na imagem, por exemplo, ou o som de um chuveiro que possa-se ouvir à esquerda ou à direita em um plano fechado de uma pessoa olhando-se ao espelho do banheiro. Em “India Song”, essa perspectiva sonora é minimizada e não há uma vetorização do tempo da imagem pelo som. Por isso, o conceito de ausência enquanto presença estende-se ao trabalho sonoro. Se a mendiga só pode chegar até os jardins, o espectador chega ao interior do palácio, mas com acesso limitado. Não há, no fundo, razão para ser diferente, já que as próprias personagens estão perdidas lá dentro.

Se o espectador e as personagens estão perdidos, em busca de algo, no que refere-se ao espaço e ao tempo, Anne-Marie está perdida dentro de si mesma. Ela é parte do palácio da

embaixada, ambas misturam-se em essência na minimização fantasmagórica espacial e gestual, na passagem, nos pequenos luxos, nas ruínas, na flutuação temporal, no paradoxo interior e exterior. E na imagem, tanto do palácio quanto de Anne-Marie, *nada* acontece, porque já aconteceu. Uma vez que *nada* acontece na imagem, que há uma ausência, um vazio em busca de ser preenchido, o quadro ganha uma função diferente daquela que recorta e organiza os planos. Em contraponto, o som tem sua função de *enquadramento* potencializada, enquadra-se como figura, composta por outras figuras sonoras, constituídas por uma *mise en scène* própria. Sob o ponto de vista da organização som-imagem no filme, em que a imagem perde função de quadro, enquanto o som a ganha, não existe propriamente um extracampo, haja visto que a *voice-over*, os diálogos, a música e os ruídos não têm uma relação direta convencional com o que se vê que seja dada por tempo, linear ou não, nem espaço, cartesiano ou não. Duras experimenta tal força da figuração sonora de “India Song” ao aplicar a trilha sonora original na íntegra no ano seguinte em outro filme, como pontuado no desenvolvimento dos capítulos. “Seu nome de Veneza em Calcutá deserta” tem um campo de imagem completamente distinto de “India Song” e, nesse contexto, a trilha continua funcionando em si mesma e, ainda, criando novas articulações.

Quanto ao estilo e à direção deste filme, propõe-se que o conceito que melhor o define é o de *mise en scène sonora* em relação ao espaço e à imagem, como parte de um mecanismo de ausência enquanto presença explorado pela autora Marguerite Duras. O fato do som não ter uma relação direta convencional com o que se vê, neste caso, não significa que seja sempre descolado da imagem. Duras suprime quase completamente o som interno da imagem, mas mesmo assim o espectador a escuta. E isso acontece de forma mais clara em alguns diálogos, por exemplo, quando ouve-se as personagens falarem quando as bocas não se mexem ou quando as personagens saem de quadro para falar. Esse *quase* é o ponto forte do filme. Cria-se uma ilusão de som de dentro da imagem de uma forma pouco vista no cinema. Não sabe-se ao certo a natureza do som, é puramente poética. Quando as personagens conversam na imagem e o som sugere o diálogo, pode ser uma conversa em tempo real, imaginária ou podem ser palavras ditas no passado, no futuro ou em outra dimensão de presente. A presença, tanto do som quanto da imagem, dá-se fundamentalmente na ausência, na desconstrução que permite uma reconstrução, neste caso, pelo campo sonoro.

As *imagens sonoras* devem ter possibilidades temporais múltiplas, enquanto a imagem visual, apesar de poder conter em si variadas representações e percepções, está sempre, de algum modo, aprisionada pelo presente. O desfecho da investigação, assim sendo, chega a um

ponto que é basicamente como pensar o som pela *mise en scène* e a *mise en scène* pelo som, levando em conta o que pode-se chamar de *mise en scène sonora*, o som em primeiro plano e, depois, a imagem gerada por ele e as articulações que se estabelecem. É nesse ponto que mora a relevância deste estudo, ao passo que pouco discutiu-se até então as possibilidades do som como fio condutor da narrativa de forma a preceder a imagem. O trabalho de destruição e reconstrução da narrativa no filme que figura, sobretudo, a memória e diversos níveis temporais e espaciais, dá-se por meio do som, numa diferente forma de se pensar e criar a *mise en scène*.

É justamente na articulação entre o que é oferecido pela imagem e a potência das figuras sonoras que está a experiência fílmica que nasce no desenvolvimento de um projeto e que pretende-se pensar no curta-metragem que desencadeou o interesse por este estudo. A intenção de figurar a memória e diferentes níveis temporais e espaciais por meio de mecanismos poéticos construídos por uma *mise en scène sonora* que precede a imagem, explorando camadas de possibilidades líricas, dramáticas e sensoriais. Entende-se que assim é possível chegar potencialmente a uma materialização da memória que abrange sentidos mais universais, tanto em níveis de significação quanto em outros mais oníricos, numa troca sensorial com o espectador, mesmo que seja a partir de uma história particular, ficcional ou não, mas por meio de um desenvolvimento narrativo que priorize o uso poético de figuras sonoras no desenvolvimento de determinada obra cinematográfica.

7. BIBLIOGRAFIA

AUERBACH, Erich - *Figura*. Madrid: Trotta, 2012. ISBN 9788481642292.

CHION, Michel – *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011. ISBN 978-989-8285-24-9.

DURAS, Marguerite – *El Viceconsul*. Barcelona: Tusquets Editores, 1986. ISBN 84-7223-226-3.

EISENSTEIN, Serguei – *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. ISBN 85-7110-112-4.

FERREIRA, Julia Simone – *Anne-Marie Stretter, de O Deslumbramento de Lol V. Stein de Marguerite Duras, mulher falar ou encarnação do anjo demônio?* Revista Lettres Françaises nº 16 (2), 2015.

ROYER, Michelle – *The Cinema of Marguerite Duras: Multisensoriality and Female Subjectivity*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019. ISBN 978 1 4744 4054 7.

TARKOVSKI, Andrei – *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. ISBN 85-336-0882-9.

8. FILMOGRAFIA

DURAS, Marguerite – *Des journées entières dans les arbres (Dias inteiros entre as árvores)*, 1976.

DURAS, Marguerite – *India Song*, 1975.

DURAS, Marguerite – *Le camion (O caminhão)*, 1977.

DURAS, Marguerite – *Son nom de Venise dans Calcuttá désert (Seu nome de Veneza em Calcutá deserta)*, 1976.