

A POTÊNCIA DO VULNERÁVEL EM AMY WINEHOUSE: PLANOS ABISMAIS DE UMA NARRATIVIDADE CINEBIOGRÁFICA

EL PODER DE LO VULNERABLE EN AMY WINEHOUSE: PLANOS ABISMALES DE UNA
NARRATIVIDAD CINEBIOGRÁFICA

THE POWER OF THE VULNERABLE IN AMY WINEHOUSE: ABYSMAL PLANS OF A
CINEBIOGRAPHICAL NARRATIVITY

Pedro de Souza*

Universidade Federal de Santa Catarina

Aquilo que se mostra no limiar entre ser e não ser, entre sensível e inteligível, entre palavra e coisa, não é o abismo incolor do nada, mas o raio luminoso do possível. (AGAMBEN, 2007, p. 30)

RESUMO: Neste artigo, pretendo desenvolver a hipótese de que há duas maneiras de pensar o fenômeno da precariedade. A primeira maneira consiste em tomar o precário, o vulnerável, naquilo que impede a realização de um projeto de vida, não importa em que domínio se coloque. O segundo modo de abordar a precariedade é concebê-la não como o que impede mas como o que é parte crucial da realização incerta, indeterminada de uma vida. Nesses termos, o precário é o traço do que se move entre o fazer e o não fazer. O objetivo é rastrear marcas de precariedade ou vulnerabilidade que se fabricam em certa modalidade de discurso no campo das narrativas filmicas sobre vida de cantores. Quero analisar um caso de cinebiografia, entre muitos outros, em que atos corporais de enunciação e práticas de vida rondam a voz e a colocam em risco. Aqui o objeto da análise é a narrativa filmica sobre a trágica história da cantora britânica Amy Winehouse: *Amy*, de Asif Kapadia, 2015.

PALAVRAS-CHAVE: Voz. Cinebiografia. Discurso. Enunciação.

RESUMEN: En este artículo, desarrollaré la hipótesis de que hay dos maneras de pensar en el fenómeno de la precariedad. El primer camino consiste en tomar a los vulnerables como lo que impide la realización de un proyecto de vida, cuando éste surge en cualquier campo. La segunda forma de abordar la precariedad es concebirla no como lo que impide, sino como una parte crucial de la

* Professor dos Programas de Linguística e Literatura da UFSC. Bolsista de Produtividade em Pesquisa PQ-2 (CNPq). Participante do CAPES-Print, origem do texto. E-mail: pedesou@gmail.com.

realización incierta e indeterminada de una vida. En estos términos, la precariedad es la característica de lo que se mueve entre el hacer y el no hacer. Se trata de seguir las marcas de precariedad o vulnerabilidad que se producen, en ciertos modos de discurso, en el campo de las narraciones cinematográficas sobre la vida de los cantantes. Analizaré un caso de biografía cinematográfica, entre muchos otros, donde los actos y prácticas de la vida erosionan la voz y la ponen en riesgo. Aquí el objeto de análisis es la narración fílmica de la trágica historia de la cantante británica Amy Winehouse: *Amy*, de Asif Kaadia, 2015.

PALABRAS CLAVE: Voz. Cinebiografía. Discurso. Enunciación.

ABSTRACT: In this article, I intend to develop the hypothesis that there are two ways of thinking about the phenomenon of precariousness. The first way consists in taking the vulnerable as what prevents the realization of a life project, when it arises in any field. The second way of dealing with precariousness is to conceive it not as what prevents, but as what is a crucial part of the uncertain, and indeterminate realization of a life. In these terms, precariousness is the feature of what moves between doing and not doing. The aim is to follow the marks of precariousness or vulnerability that are produced, in certain modes of discourse, in the field of film narratives about the lives of singers. I want to analyze a case of cine-biography, among many others, where acts and practices of life erode the voice and put it at risk. Here the object of analysis is the filmic narration on the tragic story of the British singer Amy Winehouse: *Amy*, by Asif Kaadia, 2015.

KEYWORDS: Voice. Cinebiography. Discourse. Enunciation.

1 INTRODUÇÃO

Apresento uma proposta inicial de análise no quadro de uma pesquisa cujo objetivo é investigar a potência das narrativas de vida na expressão de formas de vidas precárias, normalmente invisíveis na realidade. Há uma perspectiva fundamental a qual quero me filiar. Ela é de Philippe Sabot (2019), que afirma o seguinte: “Pode-se confiar à literatura uma dupla vocação, a de produzir não-lugares, “outros espaços”, alimentados pela imaginação de escritores e leitores; e a de proceder à intriga e reconfiguração narrativa de nossas vidas, pensamentos, forças e fraquezas, para extrair recursos cognitivos e morais; propor novas formas de ser e viver, sentir e pensar sobre o lugar do homem no mundo”.

De minha parte, quero estender o fazer literário ao campo das narrativas fílmicas realizadas no cinema, notadamente, a cinebiografia que trata da vida de cantores. Acontece que aquilo mesmo que vulnerabiliza o artista é também o que potencializa seu ato. Esta é minha hipótese de base. Parto de fenômenos sobrepostos ditos de precariedade, contingência e potência, fazendo-os, porém, aparecer como efeitos de um trabalho de análise discursiva que tem como objeto uma narrativa fílmica de vida. Por isso, conforme explicitarei mais adiante, não vou operar com a noção de precário a partir de um quadro teórico preciso. Se algum conceito como o de precariedade ou de vulnerabilidade aparecer implicitamente ao longo deste trabalho, será às expensas dos sentidos postos em movimento no horizonte de saberes pré-construídos. Aludo aos discursos que atravessam uma narratividade, buscando dar conta do acontecer incerto e incontornável de uma existência, no caso, a de uma cantora como Amy Winehouse.

No terreno da cinebiografia, podemos atestar certa forma de vida precária ligada ao uso de drogas em vários campos de atuação. Particularmente, parto da seguinte questão: como contar a vida de artistas cujo gênio criador foi afetado por uma precariedade advinda do uso excessivo de drogas? A questão se torna mais contundente e paradoxal quando se trata de narrar a arte do artista, apesar da relação com substâncias que, se são destrutivas, não impedem a criação.

Devo, então, deter-me na cinebiografia sobre a vida de astros da canção popular. Para isso, destaco o documentário *Amy*, de 2015, de Asif Kapadia, cuja singularidade reside em contar a vida de uma cantora, Amy Winehouse, mostrando sua inteira fragilidade, porém, não como falha, e sim potência. Há, sim, exposição do precário como perda, desestabilização, falta de continuidade, incerteza, fugacidade, ruptura. Tudo isso é mostrado em sequências de imagens inéditas, em que o talento bruto se mistura ao vulnerável imbricado no estilo de uma existência e de uma vida sempre em luta consigo mesma.

Contudo, há também, no testemunho oral dos que com ela trabalharam e viveram, pontos de desencontros e encontros com sua arte, situados na atitude da própria cantora perante seu frágil modo de ser e sua criatividade. O efeito se apresenta numa estrutura

de narração que faz da contingência o avesso da presença constante do precário rodando cada momento de uma vida. Em outros termos, o fato é que, ao fim do documentário, o espectador, depois de um longo percurso no universo irremediável do que ronda a cantora, dá-se conta do seu talento que sempre esteve com ela, malgrado a vulnerabilidade assombrando seu modo de existir. Nunca se retirou dela a vontade de potência ou, dito de outro modo, a expressão de força vocal inerente aos seus instantâneos impulsos.

Considerações como essas, introduzindo certa forma de abordar o precário, não são oferecidas de imediato como coisa em si. Daí, como disse anteriormente, eu não me basear em conceito pré-estabelecido de precário ou de precariedade. Isso porque, ao adotar uma abordagem discursiva, há que se adotar uma atitude analítica para ouvir para lá das evidências. Entre uma queda e outra, é o caso de observar de que maneira os materiais que compõem esta narrativa cinebiográfica podem conduzir a lugares precários outros da vida narrada. Há que se atentar não para os que lamentam o desmoronamento do sujeito e sua criação, mas para os testemunhos que apontam para a emergência potente dos acontecimentos a colocar a vida e a arte à beira do abismo. Não obstante, são os mesmos a fazer acontecer o gênio do artista. Pode ser que, como diz Simon Harel (2007, p.1), “[...] os lugares precários expressam uma condição humana em que o apagamento de traços (patrimônio, lembranças individuais e coletivas, por exemplo) é uma ameaça muito real”. De outro lado, é possível também que o precário seja não só a causa do que falta, mas também o avesso potente do que se espera.

Proponho que, no domínio das narrativas fílmicas de vida, devemos distinguir o funcionamento discursivo das dimensões que giram em torno do que faz algo significar precário. Por isso, escolhi a abordagem da precariedade não como o que é já conceituado, mas enquanto o que se diz de uma dimensão produtiva a reger os procedimentos de montagem de uma narrativa de vida estruturada no gênero da cinebiografia. Porém, esta dimensão discursiva deve ser compreendida no sentido nietzschiano do ser cuja vida consiste num constante processo sem fim. É isso que dá à precariedade o estatuto de maneira de ser da própria subjetividade do artista; no caso de Amy Winehouse, o que é feito na e pela arte de cantar.

2 O PRECÁRIO E O PURO MOVIMENTO DA POTÊNCIA

Lanço, assim, a hipótese de análise do documentário sobre Amy Winehouse. A montagem do filme, a partir de centenas de áudios de entrevistas e de imagens de arquivo, tende a exibir o retrato da cantora, de tal modo a registrar o trágico fim de uma vida. Entretanto, no instante em que embaralhamos as imagens e analiticamente as submetemos a certo procedimento aleatório não-linear de fluência, em vez de confirmação do que já se sabe, a narrativa fílmica conduz a outro modo de ver a mesma vida.

Vê-se a história de quem perdeu a posse de si, mas também de quem fez do que assim se significa precário a sua aposta na existência, que se lhe abria a cada instante. Acredito no que pode ser um outro modo de ler este documentário. Por isso, arrisco-me a afirmar que, sob o olhar que monta uma pilha de imagens de vídeo e fotografia transformando-os em fragmentos de narrativa, Amy Winehouse, no filme de Asif Kapadia, é o protótipo da contingência. Digo isso seguindo a mesma perspectiva com que Giorgio Agamben (2007) define a figura do que pode ser ou não ser. Trata-se da potência em foco no que a razão de existir consiste em seguir não sendo.

Por instantes, o encadeamento de vozes contando diferentes etapas de uma vida propõe, ao olhar e ao ouvido do espectador, o efeito de uma experiência que tende a realçar o precário enquanto ponto de embocadura ou de perspectiva da enunciação. No momento em que, por decisão de montagem, a voz da testemunha é colocada a posteriori vibrando sobre as imagens que comenta, abre-se ali um espaço discursivo para a inclusão do como se pensa e se experimenta a vulnerabilidade narrada.

Pelo efeito do procedimento de narrar em voz-over ou voz-off, o diretor faz com que o depoente se dirija ao destinatário-espectador expondo-se emocionalmente vulnerável. Importa testemunhar o que se viu falhar na vida da cantora, mas também o que se percebia atuar, concomitantemente, como impedimento e como força do ato criativo. Daí resulta o funcionamento próprio da dimensão interlocutiva do documentário. As vozes, no seu estatuto de testemunho situado no antes e no agora de uma vida, performatizam uma enunciação narrativa acontecendo no mesmo lugar e tempo em que se situam destinador e destinatários: depoentes expostos na banda sonora do filme e espectador à escuta na sala em que se exhibe a cinebiografia.

3 O TEMPO SUSPENSO NA FRUIÇÃO NARRATIVA: LUTO E PRECARIEDADE

Ao deixar-me conduzir pelas falas testemunhando a vulnerabilidade de Amy Winehouse, meu interesse é escutar as vozes dos depoentes ligando os instantes tardios de crise da cantora aos já dados antes da fama, como vestígio do tempo que se constata sendo agora tarde demais. São passagens que não apenas narram o percurso intenso de uma vida, mas também postulam e testemunham a precariedade já lá rondando em forma de contraconduta: a ausência do pai, a pouca atenção ao precoce uso de antidepressivos, a recusa à disciplina, etc.

Falo das emissões que, no filme, marcam-se pela maneira com que Asif Kapadia orientou a montagem ligando som e imagem. O procedimento adotado foi o de fazer com que apenas as vozes das testemunhas fossem expostas por cima das cenas selecionadas. Do início ao fim do filme, o tempo permanece suspenso em clima de luto e precariedade desde sempre irremediável. As vozes podem assim chegar aos espectadores, sendo emitidas na crueza pura das emoções¹.

Em síntese, o que fez Asif Kapadia não se resumiu a abrir os arquivos de uma vida, mas a montar uma série de enunciações: as que se remetem à maneira de ainda dar conta de como certa existência foi possível, com e através de sua vulnerabilidade inerente. Kapadia consegue encarnar o duplo da precariedade – impedimento e potência, tão presente na vida e na obra de Amy. Ao mesclar, entre cenas, vozes "caseiras" com as entrevistas dadas por Amy, participações em programas de TV e momentos de celebridade, o documentário expõe o ponto sensível da cantora, situado na dificuldade em se estabelecer fronteiras entre o público e o privado.

Através do filme, vemos este aspecto da criação em Amy. Ela se dá a partir e além de suas vulnerabilidades. Com sutileza, planos dispersos entre uma e outra sequência dão a ver um problema de intimidade como traço do vulnerável em Amy. A intimidade com o jazz, com o cantar e com o ato de compor era a pedra de toque da artista. Isso fica explicitado nas falas da cantora sobre o próprio processo de composição.

Também o testemunho das pessoas que com ela conviveram oferecem indícios desse intimismo de si para consigo mesmo. Neste lugar é que o documentário permite uma leitura da obra de Amy Winehouse, abre a escuta para um intimismo inacessível ao público, a não ser pela maneira com que a montagem do arquivo ostenta a dimensão outra de Amy Winehouse.

Nesses termos, o documentário *Amy* não pode ser apenas o levantamento e a exposição ordenada de uma massa de dizeres sustentando a conservação da memória de uma cantora e sua obra musical como intérprete e compositora. Proponho que não interessa apenas rastrear fatos prévios a tecer uma existência. No vai e vem da narratividade audiovisual, esta cinebiografia sobre Amy Winehouse, em vez de disputar o que seria de fato ou de ficção, opera na contingência do precário de toda uma vida no limite do que poderia ser e não ser.

Por isso, diferente das sequências típicas do documentário, embora sonorizado como *voz-over*-, o som vocal que paira no ambiente acústico da sala de exibição numa relação com o espectador – ligada ao corpo falante e oculto de cada testemunha, os depoimentos aparecem vindo de quem não só relata ou comenta, mas fala tendo estado presente nas diferentes circunstâncias da carreira de Amy. Trata-se do tipo de edição sonora que resulta na *voz-over*, mas não funciona com o mesmo estatuto enunciativo, pois sua função não consiste apenas em comentar, mas em testemunhar – na qualidade daquele que vê e permanece ali na cena do acontecimento testemunhado.

Por este modo de inserir as vozes, as imagens entram, ao longo da narrativa fílmica, não como prova do que se passou na vida da artista, mas como efeito do que se diz acerca do que é dado a ver. Tem-se aí o ritmo com que, no documentário, se coloca, em tela, dois planos narrativos: de um lado, ao nível da imagem, cenas de um passado nem sempre muito distante, e registrado, em fotos e vídeos, de dentro da vida de Amy; de outro, ao nível da banda sonora, o discurso fabrica, cada um a seu modo, a história de uma vida.

¹ Cf entrevista com Asif Kapadia (MURPHY, 2015).

Da perspectiva de sua montagem, vê-se, no filme *Amy*, o efeito de um processo diegético que se estrutura por dois modos de proceder o narrar. O primeiro procedimento exhibe imagens e cenas que contam a vida da cantora, vindo desde a infância rumo ao tempo de clímax em que se torna conhecida como cantora e compositora.

É necessário um olhar finamente focalizado para atentar aos pontos e modos de articulação entre a voz e a materialidade imagética do filme. A transição entre uma sequência e outra se faz pelo trabalho de interposição de imagens e depoimentos que fazem retroceder o percurso narrativo. A montagem interrompe cenas dadas em certo tempo presente, encadeando vídeos caseiros que registram fatos anteriores ao que até ali já fora narrado na película documental. O efeito vem na marcação narrativa de um intensivo momento de crise. Isso é propiciado pela inserção de ocorrências no passado longínquo, como nos estados intermitentes de melancolia na adolescência. Isso não para explicar, mas para dizer do que já estava lá atrás como vulnerável na vida cantora.

A certo ponto, diante de episódios de vulnerabilidade, Asif Kapadia recorre ao procedimento de quebra em pontos cruciais da narração. É o momento em que é preciso voltar a eventos anteriores para dar conta do que se passa na relação de Amy simultaneamente com a droga e o canto. Aí intervém o discurso que tende a justificar o que escapa ao controle de Amy. A vulnerabilidade da cantora dada pelo que se percebeu como bulimia e pelo prazer de tomar precocemente antidepressivos funcionam como explicação.

Assim é que se faz, discursivamente, mediante a narratividade empregada para este documentário, a justeza de precisos episódios à precariedade da vida de uma artista. Atentemos para o modo como foi montada a sequência, expondo, logo no início, imagens da infância e da adolescência de Amy. A cinebiografia adota aí uma forma de narrar inserindo áudios vocais de três testemunhos: a voz da mãe, a voz do pai e da própria cantora. Todos concatenam, cada um por seu turno, atos orais de enunciação que tematizam o mesmo traço da artista cinebiografada: a vulnerabilidade. A mãe fala da difícil tarefa de impor limites a uma criança sempre tão livre e independente. Amy reafirma sua tendência a desobedecer e crítica a ausência do pai nesta relação. O pai confessa a própria fuga às obrigações paternas.

Na transição de um plano imagético a outro, aparecem cenas da adolescência e a voz do amigo de Amy, Tyler James, rememora os primeiros usos que ela fazia de medicamentos antidepressivos.

Voz de Tyler James (amigo) – Quando a Amy era adolescente, treze ou quatorze anos, ela frequentava médicos e tomava antidepressivos.

Voz de Amy – Eu tomava paroxetina e ficava bem desorientada. Eu nem sabia o que era depressão. Eu sabia que me sentia esquisita, às vezes, e que eu era diferente.

Na mesma série de memória juvenil, seguem planos de fotos contendo a cantora agarrada ao violão. Assinalo o oportuno procedimento narrativo que sobrepõe às imagens a voz de Amy trazida de outro momento.

Voz de Amy – Acho que é uma coisa de músico. É por isso que componho. Eu não sou uma pessoa doente. Muita gente sofre de depressão e não tem uma válvula de escape. Entende? Muita gente não pode tocar um violão para se sentir melhor

Ela junta o tema de sua provável depressão à intimidade com a música. Aí se opera, na fluência do narrar, certa fuga de discurso que vincula a vulnerabilidade ao bloqueio possível de criar. Não se trata apenas de enunciar, no trajeto da narrativa fílmica, variáveis do mesmo discurso. Mas de trazer para dentro de sua história a voz da cantora soando em contratempo; emitindo, entre a força e o frágil, ondas fugidias de potência. Em verdade, tal efeito de presença da cantora não se encontra propriamente nas palavras proferidas. O precário se apresenta em fuga mediante a espessura da voz que canta e compõe enquanto vive a precariedade do corpo que a emite.

Ainda que colhida no tempo do auge de sua atuação, ali no mesmo lugar em que, no plano da narrativa fílmica, outros testemunham sua vida, a voz da cantora configura uma posição disparatada do que se passa. Vale afirmar que se trata da inserção vocal a ser

escutada em uma perspectiva absolutamente dissonante. O que o modo de narrar, em certo ponto, faz ouvir e olhar, nada tem a ver com o que se diz ou se deveria dizer. O que subsiste na enunciação em primeira pessoa é o canto na voz memorável, agora presente no instante incerto da potência que a imortaliza.

Vê-se aqui o resultado de um modo meticuloso de montar, no que diz respeito ao conteúdo das palavras e das imagens, rolando no fio de uma narrativa cinematográfica. Esta cinebiografia propõe ao espectador a experiência outra do acontecimento do precário, ou do que se diz da falha. Isso é dado não pelo lamento do que não se pode recuperar ou superar, mas pela dimensão concreta da contingência.

Mais do que combate ao precário ou àquilo que deveria ser afastado para não bloquear a criação na arte musical da cantora, o filme tece a experiência do vulnerável como presença potente no corpo. Nesses termos, pode-se afirmar que, durante a narrativa, o espectador é exposto a um desfile de vozes emitidas fora de lugar. Seja porque foram registradas muito depois do que foi vivido pela cantora cinebiografada, seja porque essas vozes articulam-se fora da linguagem e do discurso que eram levados a praticar no âmbito fechado do entretenimento. Agora são vozes não mais falando no tempo em que foram testemunhas auditivas e oculares de uma vida incessantemente posta em ato. A instância temporal de suas falas está esquadrihada no presente reduzido ao vulnerável. Assim é que empresários, produtores, amigos, na superfície da película, vozeiam fora do lugar discursivo do trabalho a que antes eram convocados a falar.

Todas essas vozes emitidas, enquanto rolam na tela cenas da meninice e juventude da cantora, soam como vindo de outro tempo e lugar. Apenas a voz de Amy é proferida em uma primeira pessoa cuja referência é ela mesma. Em outras palavras, a voz de Amy Winehouse, a percorrer toda a narrativa, é efeito de presença produzida pela memória que se atualiza pela tematização de sua vida precária operada como potência.

Vejamos o que se passa nos momentos em que a recusa a compor torna-se improdutiva. Amy estava no meio de uma depressão por conta do fim de um relacionamento. Entretanto, nota-se que esta passagem não visa apenas a narrar mais uma dessas circunstâncias que a colocavam na recusa ao trabalho. A cena gravada é de dezembro de 2005, na casa do produtor Salaam Remi.

Voz de Salaam Remy – A gravadora estava pensando em dispensá-la e ela acabou voltando para Miami. Eu pagaria pra ela vir cantar aqui em casa. Ela sentou no quintal e ficou lá uns quatro dias. Ela levava o caderno dela e ficava escrevendo.

Enquanto se ouve a voz de Salaam Remy, vemos e escutamos Amy compondo ao violão uma de suas célebres canções. Vem o corte sobre a mesma cena para a voz da cantora falando da relação entre seu processo de criação e suas emoções. Certamente, inseriu-se ali mais um registro de arquivo que, deslocado de um anterior momento, opera na película cinebiográfica uma narrativa outra, soando sobre a mesma cena em Miami.

Voz de Amy – Eu levei um tempo para entender um monte de coisas. A virada aconteceu quando eu comecei a compor o material do disco novo. Eu componho porque sou zoada da cabeça e preciso colocar no papel. Ai eu componho para me sentir melhor comigo mesma. Para tirar algum proveito das coisas ruins.

Inútil argumentar que a entrega à criação seria uma forma de superar dores que, repetidas vezes, a lançavam em estado de vida precária. Nesse sentido, Amy deveria atender ao pedido de voltar ao trabalho como subterfúgio e expor à sua gravadora a vontade de vencer; “*A gravadora estava pensando em dispensá-la*”. Sua atitude, porém, é diversa: “*ela acabou voltando para Miami*”.

Na sequência vem a imagem que mostra Amy ocupada com uma composição. Trata-se de um plano sutil e sonoramente incrustado ao comentário do produtor. Destaco o ponto em que a cantora interrompe o entoar e diz não. Seus ouvidos rejeitam os acordes que seu violão fez interpor à melodia em vias de criação. Por isso mesmo, na cadeia enunciativa que tematiza a volta ao trabalho, logo após um período improdutivo, este ato de recusa em retornar aos estúdios da gravadora não vale por uma atitude de transgressão, mas pelo gesto mesmo de criar à revelia da aparente inatividade criativa.

É dessa maneira fértil, ou seja, nunca improdutivo, que a linguagem de que se apropria o documentário, mediante palavras e imagens, torna visível um modo outro de vida precária. Amy, de si para si converte o desejo de lucro do outro em aspiração a permanecer consigo mesma: “*Eu componho porque sou zoada da cabeça e preciso colocar no papel*”. Então, quando compõe, não joga fora o que precariza sua vida. Ela transforma sua vulnerabilidade dessubjetivando-se no campo do triunfo de mercado e subjetivando-se na experiência interior, onde os componentes da precariedade – droga, álcool, melancolia – não passam de significantes ativos na potência de ser e existir como compositora. “*Aí eu componho para me sentir melhor comigo mesma.*”

Não importa tanto o conteúdo do dizer, nesta cena, mas sim a direção a que ficam conduzidos os sentidos de precariedade. O que ouvimos da própria cantora é o relato de uma experiência de si, em que o vulnerável adquire uma forma imprevisível de vínculo consigo mesmo. É dizer que, em vez de expulsar o precário – dito “*coisas ruins*”, numa relação enunciativa de não coincidência entre palavras e coisas –, ela faz dele uma modalidade estética de invenção de si.

Por certo, no tempo em que Amy proferiu as mesmas palavras em uma circunstancial entrevista, estas poderiam ter sido escutadas na ordem da justificativa. Contudo, no interior desta cinebiografia, o efeito é o da narrativa que não traça mais o perfil de uma artista que sucumbiu à droga, tal como podemos acompanhar no que foi produzido sobre Janis Joplin, Jimmy Hendrix e outros. No documentário realizado por Asif Kapadia, produz-se um a mais da história narrada: a figura da força que no corpo da cantora – corpo transposto em voz, versos e canção – permanecia à revelia da vida precária.

Proponho que o vulnerável que se experimenta no corpo é potência do sujeito que, no caso da cantante, se inventa na voz. Diz Pelbart que dada força “retoma o corpo naquilo que lhe é mais próprio, sua dor no encontro com a exterioridade, sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo”. Esta proposição pode se aplicar à cena em que Amy está em estúdio gravando a canção “Back to Black” (AMY..., 2015). É mais uma das sequências que ostenta a indissociabilidade entre o ato de compor e o de cantar. Vale destacar o trabalho de composição dos materiais que estruturam esta sequência. A concatenação de planos foi montada a partir de arquivos e áudios acontecidos em lugares e tempos diferentes:

1. o áudio da voz do produtor Mark Ronson concedendo uma entrevista ao diretor do documentário, em Londres;
2. a imagem de uma sessão em que Mark aparece nos teclados em outra sessão de gravação, com outros músicos;
3. um clipe com a sessão de gravação de *Back to back*.

São, portanto, três tempos e espaços diferidos de enunciação empregados para montar uma única sequência em que Amy Winehouse é detalhadamente mostrada no ato de seu processo criativo. Enquanto olha o papel para checar a letra, a cantora consecutivamente retorna ao próprio corpo buscando a voz com a qual dá forma acústica à melodia. O áudio da voz de Amy abre a sequência de tal modo a situá-los no mesmo espaço e tempo em que transcorre a narrativa.

Voz de Amy – “Eu tinha esses sentimentos, essas palavras me rodeando. Quando você escreve uma música, você precisa se lembrar como se sentiu. Tem que lembrar o clima. Tem que lembrar o cheiro que estava no pescoço dele, tem que lembrar tudo.”

Levando em conta a inserção do depoimento de Amy e a do produtor que assistiu à sessão de gravação, nada, naquela performance, está fora do sujeito que se produz na canção.

Voz de Mark Ronson – “Ela me contou toda essa história de um relacionamento caótico. Foi quando escreveu ‘*Back to Black*’, a letra e a melodia em duas ou três horas. Foi um momento de sorte. Eu estive com ela naquele momento mágico, e ela estava pronta para começar. Por isso eu não conseguia entender o que todo mundo falava dela, que era preguiçosa, complicada.”

Neste preciso episódio, o documentário dá a ver ao espectador a articulação diferencial do precário (visto como falta, perda no contexto amoroso) com a vida em devir (o sujeito em operação no ofício enquanto canta). Há na voz, entregue ao ato de cantar e compor, potência só redutível a ela própria, incluindo tudo o que pode fazer calar ou silenciar. É quando o arquivo da coisa dita, sob o estatuto da alusão (AUTHIER-REVUZ, 2000) ou daquilo que está dito em outro lugar e, por memória involuntária, atua sobre o dizer atualizado em certo instante do testemunho de Mark Ronson: *"eu não conseguia entender o que todo mundo falava dela, que era preguiçosa, complicada"*. É na relação disso que está dito antes sobre a cantora que o momento de Amy, enquanto canta, torna-se mágico, pura contingência.

O procedimento de montagem salienta aqui uma dimensão de heterotopia, tal como empregou Foucault no prefácio do livro *As palavras e as coisas* para falar da enciclopédia chinesa de Borges. No que diz respeito à vida de Amy Winehouse, o caso é de indicar o outro da ordem estabelecida do precário. Fica claro, nesta sequência, que o exercício livre da montagem permite que o documentário faça aparecer ordens diferentes norteadas por narrativas de vidas precárias. Digo que a mesa de montagem trabalhada por Asif Kapadia pode ser aproximada do que Foucault (2000, p.18) chama de a "mesa de trabalho", que, uma vez procedida para desaparecer na superfície filmica, faz desaparecer com ela ordens fixas ligando palavras e imagens. Justapor vozes em um espaço onde nunca soaram juntas é abrir a possibilidade de destruir uma certa e única ordem do precário.

As imagens exibidas, especificamente nestes planos que compõem uma cena de gravação, apontam para o que leva os sentimentos da cantora na criação de sua música e de seu canto. Além disso, na contramão do discurso que orchestra a montagem dos arquivos em sequência filmica, tudo se passa como se essa cinebiografia mostrasse outra maneira de pensar e sentir o que se passou ao longo da vida de Amy Winehouse. Na mesa de montagem, a inserção dessas cenas apartadas dos momentos de sua produção original – o estúdio é outro, as vozes falam em outro espaço/tempo – faz algo escapar à compreensão linear de uma existência, se pensada nos termos da ordem lógica da causa e do efeito.

4 PALAVRAS FINAIS

A narrativa segue para o final expondo os instantes cruciais da crise da cantora em relação ao uso de álcool e heroína. Vê-se na tela o rosto de Amy todo marcado por cortes de vidro. Extremo estado de paixão liga a cantora a seu amado, Blake. Ela desfila nas ruas de Londres, logo depois de abandonar a clínica de reabilitação em 2007. Neste ponto, a superfície textual filmica estrutura-se por um encadeamento de arquivos fonográficos e fotográficos.

Arrisco-me a aplicar a este momento preciso do documentário a mesma observação que o crítico Jean-Claude Guiguet (1974, p. 20) fez sobre *A Morte de Maria Malibran*, cinebiografia que Werner Shroeter realizou inspirado na vida da cantora lírica Maria Malibran:

A Morte de Maria Malibran é uma meditação impressionante sobre a dor e a infelicidade de viver. O filme começa com uma mutilação sangrenta (o olho rasgado de uma menina) e termina com o sangue saindo da boca semi-fechada de Maria Malibran, fulminada no palco sob as luzes dilatadas de uma ópera fabulosa. As primeiras palavras do filme anunciam a natureza da maldição que colorará cada plano, cada sequência e determinará a direção das situações até o resultado final: "Eu sou da raça dos que morrem quando amam".

Esta formulação analítica soa como ressonância discursiva colateral ao que se escuta dizer Amy Winehouse na sequência final do documentário. No tempo em que rodam fotos de seu rosto coberto de manchas de sangue, o produtor Raye cita Amy na sua relação com Blake: *"De certa forma o amor está me matando"*. A citação é inserida sobre o mesmo plano fotográfico em que a cantora passeia, perseguida pelos paparazzi, ao lado do marido, nas ruas de Londres: *"Ela ficou dividida entre essas duas coisas. Um cara que ela amava, mas que trazia junto o vício nas substâncias que eles estavam usando na época"*.

Esses derradeiros episódios no documentário arranjam, no conjunto de depoimentos, o sentido e a natureza híbrida e contingente do precário. Cada plano fotográfico na sequência final, mais do que o fato policiaresco e jornalístico, ostenta o corpo e a voz da cantora de modo indissociado da precariedade que lhe é inerente, esta que resta como marca de sua arte de compor e de cantar.

Trata-se de buscar, na memória do dizer, uma história de vida-artista, no sentido foucaultiano da expressão, para significar a potência de o indivíduo fazer de sua vida uma obra de arte.

[...] o que me surpreende é que em nossa sociedade a arte esteja relacionada apenas aos objetos e nunca aos indivíduos e à vida; e, também, que a arte esteja num domínio especializado, o dos experts que são artistas. Mas a vida de todo indivíduo não é uma obra de arte? Por que uma mesa ou uma casa são objetos de arte, mas não as nossas vidas? (FOUCAULT, 1994, p. 617)

Voltando atrás, a sequências anteriores da narrativa fílmica em que Amy foi relatada no auge, isso literalmente aparece em certo momento em que a cantora diz a um entrevistador na TV: "*Não queria nenhuma nota falsa no meu disco*"; "*Sucesso para mim é trabalhar no que eu quiser*". Esta é uma indicação do quanto Amy perseguia e cultivava a singularidade. Fazia questão de empregar a voz como seu próprio estilo e como estética da existência. Não que pretenda ser moralmente a mais verdadeira. A verdade era vivida como a liberdade de ser ela mesma, ser diferente.

Em outros termos, a vida-artista é a ostensão da vida como atitude na qual o já-dito precário pode ser colocado em foco como contingência, ou o que se dá no limite do que pode e não pode ser. Este é também o modo de existência próprio do artista no sentido dado por Agamben, ou seja, forma ou estilo de vida: "o que denominamos forma-de-vida corresponde a essa antologia do estilo; ela nomeia o modo como uma singularidade dá testemunho de si no ser, e o ser expressa a si em cada corpo".

Vale associar, também, a este preciso espaço do documentário, a relação com outro ato de enunciação, ou o existir enredado em eterno retorno, conforme a expressão de Nietzsche (2005, p. 129): "[...] o retorno é tudo aquilo que, uma vez em movimento, se mescla com uma cadeia integral de todo o ser como um inseto que, aprisionado em uma substância resinosa, torna-se imortal e eterno".

Incidentalmente, vale ainda mencionar o que afirmou Jean Paul Sartre sobre este retornar libertário a si nas pegadas de um viver fatal, quando, na quarta capa do livro *Saint Genet*, ele explica porque o escreveu:

Indicar os limites da interpretação psicanalítica e da explicação marxista, afirmar que só a liberdade pode tornar inteligível uma pessoa em sua totalidade, mostrar essa liberdade em luta com o destino – primeiro, esmagada por suas fatalidades, depois, voltando-se para elas, digerindo-as pouco a pouco – provar que o gênio não é um dom, mas a saída que se inventa nos casos desesperados, descobrir a escolha que um escritor faz de si mesmo, da sua vida e do sentido do universo, até nas características formais do seu estilo e da sua composição, até na estrutura das suas imagens e na particularidade dos seus gostos, traçar detalhadamente a história de uma libertação: foi isso que desejei. O leitor dirá se consegui. (SARTRE, 2002, p. 546)

Dessa maneira, Asif Kapadia termina por expor ao espectador, nas palavras e imagens finais de seu documentário, uma Amy Winehouse tornando-se imortal pelo movimento precário das substâncias às quais, ao mesmo tempo, não pode resistir e não pode deixar de marcar a precariedade como marca indelével do a que se destina existir.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *Bartleby, escrita da potência*. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2007.

AGAMBEN, G. *O uso dos corpos*. São Paulo: Boitempo, 2017.

AMY | In the Studio with Mark Ronson. Official Movie Clip HD. Canal do Youtube A24, 8 jul. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3su4q5fVGQg&t=68s>. Acesso em: 17 ago. 2021.

AMY WINEHOUSE: *AMY*. Direção Asif Kapadia, 2015.

AUTHIER-REVUZ, J. Aux risques de l'allusion. In: AUTHIER-REVUZ, J. *L'Allusion dans la Littérature*. Paris: Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2000. p. 209-235.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GUIGUET, J-C. *A morte de Maria Malibran*. 1974. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO2/guiguet-mortemaria.htm>. Acesso em: 30 nov. 2020.

HAREL, S. *Espaces en perdition*. Tome 1: Les lieux précaires de la vie quotidienne. Québec: Presses de l'Université Laval, 2007.

MURPHY, M. Amy' (With Movie Trailer): Asif Kapadia Narrates a Scene. *The New York Times*, 2 jul. 2015. Disponível em: Acesso em: 17 ago. 2021.

NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PELBART P. P. *Vida capital*. Ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2004.

SARTRE, J-P. *Saint Genet*. Petrópolis: Vozes, 2002.



Recebido em 04/05/2020. Aceito em 09/07/2020.