



ESTILO E SOM NO AUDIOVISUAL



organização **DÉBORA OPOLSKI**
FILIPE BARROS BELTRÃO
RODRIGO CARREIRO

ESTILO E SOM NO AUDIOVISUAL

organização **DÉBORA OPOLSKI**
FILIFE BARROS BELTRÃO
RODRIGO CARREIRO

SÃO PAULO
SOCINE
2019



DIRETORIA:

Presidente: Angela Freire Prysthon (UFPE)

Vice-presidente: Ramayana Lira de Sousa (UNISUL)

Secretário Acadêmico: Fernando Morais da Costa (UFF)

Tesoureiro: Cristian da Silva Borges (USP)

Secretário: Sancler Ebert

COMISSÃO EDITORIAL DA SOCINE (2017-2019):

Cezar Migliorin

Alessandra Brandão

Denize Araújo

Bernadette Lyra

Maria Helena Costa

Luciana Correa de Araujo

LIVRO ESTILO E SOM NO AUDIOVISUAL

Organização: Débora Opolski, Filipe Barros Beltrão e Rodrigo Carreiro

Revisão: Os autores

Projeto gráfico e diagramação: Gelson Pereira

Capa: Malu Farinazzo

Ficha catalográfica: Morena Porto (CRB 14/1516)

P584

Estilo e som no audiovisual [recurso eletrônico] /
organização Débora Opolski, Filipe Beltrão, Rodrigo
Carreiro. – São Paulo: SOCINE, 2019.
268 p.

ISBN 978-85-63552-28-0

Formato E-book: PDF

1. Produção audiovisual. 2. Recursos
audiovisuais. 3. Cinema - História

CDD
791.

ÍNDICE

Introdução

Som, Estética e Tecnologia

- Som e ritmo interno no plano-sequência: *Five, Andarilho*** 13
Fernando Morais da Costa (UFF)
- O Candinho* e a construção do som marginal** 29
Kira Santos Pereira (UNILA)
- Desconcerto sob regência: os efeitos sonoros diacrônicos de Alan Splet para *Veludo Azul*** 49
Fabiano Pereira (UAM)
- Som que se ouve, silêncio que se escuta: o estilo sonoro de Lisandro Alonso** 71
Roberta Coutinho (UFPE)

Música, Som e Audiovisual

- Kubrick com Ravel: a Experiência Audiovisual da Valsa como Signo de uma Impossibilidade** 94
Ivan Capeller (UFRJ)
- O simbolismo da música do teatro *kabuki* e o cinema de fantasma no Japão** 125
Demian A. Garcia (UNESPAR)
- Estranhos no Paraíso: compositores com uma câmera na mão e algumas ideias na cabeça** 140
Vanderlei Baeza Lucentini (colaborador ECA-USP/PGEHA-USP)
- Performances musicais em filmes de Rohmer, Truffaut e Godard dos anos 60** 160
Luíza Beatriz A. M. Alvim (UFRJ)

Cinema, som e história

- O som direto no cinema brasileiro: fragmentos de uma história** 183
Márcio Câmara (UNIFOR)
- As canções de Chico Buarque nas trilhas do cinema brasileiro** 203
Márcia Carvalho
- "*Música serve pra isso*": André Abujamra e a autoria camaleônica nas trilhas do cinema brasileiro** 226
Geórgia Cynara Coelho de Souza (UEG)
- Música, Cinema e os desafios teóricos interdisciplinares** 247
Suzana Reck Miranda (UFSCar)

INTRODUÇÃO

Débora Opolski (UFPR), Filipe Barros Beltrão (UFPE)
e Rodrigo Carreiro (UFPE)

O XIII congresso da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual costuma ser lembrado, pela maioria dos participantes, por ter acontecido, em outubro de 2009, exatamente na mesma semana em que a Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo inaugurava o belo prédio em que as aulas do curso de Audiovisual passaram a ocorrer. As instalações novas em folha, as salas de aula bem equipadas, o amplo estúdio de gravações onde ocorreu a festa de encerramento do encontro, tudo isso vêm à memória quando o evento é mencionado pelos participantes.

Para os pesquisadores que estudam o som em cinema e audiovisual, contudo, aquele congresso resgata uma memória ainda mais especial. Foi ali, há exatos dez anos, que o seminário que trata do tema iniciou a jornada de uma década que este livro comemora. Embora mesas temáticas já reunissem alguns desses pesquisadores desde alguns anos antes, o congresso de 2009 viu nascer um projeto mais ambicioso, que recebeu apoio e incentivo da então Diretoria da SOCINE (dirigida por Denilson Lopes, da UFRJ, e Andrea França, da PUC-RJ): a criação de um seminário específico de estudos do som, proposto e coordenado, na ocasião, por Fernando Morais da Costa (UFF), Suzana Reck Miranda (UFSCar) e Eduardo Santos Mendes (USP).

Embora não fosse possível adivinhar com antecedência, as seis sessões de apresentações do seminário, que reuniram 18 pesquisadores e tiveram sala lotada em todos os três dias, funcionaram como marco inicial da constituição de uma rede de pesquisa consistente e duradoura. Uma década

depois, com eventuais mudanças de nome e de coordenadores (ao todo, 12 pesquisadores ocuparam a posição no período), o seminário de estudos do som teve uma expansão contínua, aglutinou um número crescente de interessados e se tornou o principal fórum de debates da área, entre os pesquisadores brasileiros do audiovisual. Todos os anos, professores de som de cinema trocam ideias e referências bibliográficas, discutem conceitos e novidades tecnológicas, se esforçam para contribuir com a crescente expansão dos estudos na área – um fenômeno global que encontrou, no seminário, um espaço de interlocução no Brasil.

Dez anos. Uma data redonda. A ideia de organizar uma coletânea de textos que refletisse o avanço e a popularização dos estudos do som, bem como a pluralidade de abordagens e conceitos que circulam no seminário, já vinha sendo discutida há alguns anos. Em 2018, diante da iniciativa tomada pela Diretoria da SOCINE, encabeçada agora por Angela Prysthon (UFPE) e Ramayana Lyra (Unisul), no sentido de liberar uma pequena verba para que os seminários temáticos pudessem organizar *e-books*, a coordenação do seminário – agora chamado Estilo e Som no Audiovisual – decidiu que era um momento perfeito para celebrar o aniversário e consolidar ainda mais a rede de interlocuções que, como menciona o membro fundador Fernando Moraes da Costa no capítulo que assina neste livro, vem atuando, durante todos esses anos, através de iniciativas como artigos escritos em coautoria, formações de grupos de pesquisa, edições de números especializados em revistas acadêmicas e – por que não? – as tradicionais e sempre proveitosas conversas em mesas de bar.

O esforço da atual coordenação culmina, pois, com um *e-book* que comemora os 10 anos da formação desta rede de pesquisadores, importante para cada um de nós em múltiplos níveis. O processo seletivo necessário para a organização do livro levou em consideração a importância da inclusão de membros do grupo fundador do seminário, e quatro pesquisadores que participaram de todos os dez congressos ocorridos desde 2009 foram convidados a marcar presença no livro: Fernando e Suzana, representando a primeira coordenação; Luíza Alvim, que foi coordenadora por dois mandatos;

e Rodrigo Carreiro, co-organizador da publicação e também coordenador em duas oportunidades. Esses quatro personagens participaram de todos os seminários realizados no período de 10 anos. Os outros capítulos que completam o livro foram selecionados entre 18 textos enviados para avaliação por pesquisadores que participaram do seminário em algum ponto de suas trajetórias pessoais.

Para efeito de edição, os organizadores decidiram dividir os 12 artigos em três blocos temáticos, cada um composto por quatro textos. O primeiro bloco, intitulado *Estética e Tecnologia*, traz capítulos cuja abordagem explora, com maior ou menor ênfase, a influência das tecnologias de captação, edição, mixagem ou reprodução na estética sonora das produções audiovisuais. O segundo bloco, *Música e Som*, traz contribuições que discutem, como o próprio título deixa claro, as conexões cada vez mais sofisticadas entre a trilha musical e o *sound design* de filmes, produções televisivas e *streaming*. O terceiro bloco, *Som e História*, privilegia abordagens que enfatizam cineastas, ciclos de produção ou momentos importantes da teoria e da história do cinema, sempre da perspectiva sonora.

O artigo que abre o primeiro bloco, intitulado “Som e ritmo interno no plano-sequência: *Five, Andarilho*”, de Fernando Morais da Costa (UFF), remete diretamente ao congresso de 2009, já que se trata de uma atualização da comunicação lá apresentada. A partir dos filmes citados no título, o artigo discute e coloca em cheque a noção de plano-sequência – uma tomada longa e sem cortes na banda visual –, notando que essa espécime de tratamento da imagem exige, da contraparte sonora, uma abordagem inversamente proporcional, já que a trilha de áudio frequentemente precisa ser extensivamente manipulada, e está sujeita a dezenas de cortes.

O texto de Kira Pereira (Unila) também explora maneiras dissonantes de construir o som de um filme, concentrando-se da experiência anárquica e iconoclasta do cinema marginal brasileiro e, mais particularmente, no média-metragem *Candinho*, de Ozualdo Candeias. O artigo procura analisar o papel do som na construção do espaço diegético do filme, destacando

uma maneira mais autoral, crua e anárquica – e certamente menos industrial – de pensar e fazer o cinema.

A seguir, Roberta Coutinho (UFPE) mergulha no estudo da estilística sonora através de uma detalhada análise da obra do cineasta argentino Lisandro Alonso. A partir de uma abordagem revisionista da lendária discussão a respeito da suposta predominância que os estudos da imagem possuem sobre os estudos do som, na teoria cinematográfica, a autora procura chamar a atenção para a importância do silêncio como elemento recorrente na filmografia de Alonso, sublinhando como essa opção estilística tem tanta importância para o reconhecimento autoral do cineasta quanto as imagens desdramatizadas de seus filmes.

Fabiano Pereira (Universidade Anhembi Morumbi) encerra o primeiro bloco temático com um ensaio analítico a respeito do filme *Veludo Azul*, clássico de David Lynch. Pereira destaca a colaboração estreita do cineasta com o *sound designer* Alan Splet como evento que teve papel central na definição do estilo sônico dos filmes subsequentes de Lynch, a partir da utilização de músicas *pop*, ambiências atmosféricas e contrastes entre som e imagem.

O segundo bloco de textos se inicia com o texto de Ivan Capeller (UFRJ), que realiza análises de sequências de filmes de Stanley Kubrick para demonstrar que a valsa surge, nesses títulos, como signo de uma impossibilidade. O texto relaciona o pensamento audiovisual dado à valsa por Maurice Ravel, no poema sinfônico *La Valse* (1920), e por Kubrick no conjunto da sua obra. Ivan afirma que a valsa aparece como signo de impossíveis regularidades de tecnologia e linguagem em *2001 – Uma Odisséia no Espaço* (1968), do estado e da sociedade em *Laranja Mecânica* (1972), e das noções de subjetividade e sociedade em *De Olhos Bem Fechados* (1999).

Na sequência, Demian Garcia (Universidade Estadual do Paraná) traz uma análise dos filmes de fantasma japoneses, para demonstrar como acontece a construção do medo, através de questões culturais e códigos audiovisuais. Mediante argumentação histórica que ancora as origens

do cinema japonês na tradição do teatro *kabuki*, o texto explica como se organizam os códigos sonoros nos filmes de fantasmas, através da inserção de excertos musicais altamente codificados, que são interpretados por instrumentos específicos para constituir os símbolos culturais do medo.

O texto de Vanderlei Lucentini (USP) aborda a questão da composição musical para cinema e audiovisual desde as ideias de Richard Wagner, John Cage, Mauricio Kagel, Robert Ashley e Nam June Paik. Lucentini resgata as obras desses compositores que não se restringem à sala de concerto, discutindo ideias que possibilitam relações das músicas com outras artes – no caso, com o audiovisual.

Por fim, Luiza Alvim (UFF) encerra o bloco com um texto que trata da música na *Nouvelle Vague* francesa, mais precisamente nos filmes *Minha Noite com Ela* (1969), de Éric Rohmer, *A Noiva Estava de Preto* (1968), de François Truffaut, e *Weekend à Française* (1967), de Jean-Luc Godard. Nessas produções, a música foi inserida como música diegética e filmada como elemento principal da encenação. A autora analisa as três produções levantando aspectos da inserção da música dentro da *mise-en-scène*, desde a execução (quando interpretada por atores, músicos, dubladores, personagens) até as relações estabelecidas pela natureza da música como processo contínuo, e do audiovisual como processo naturalmente segmentado.

O terceiro bloco de textos busca desenvolver a relação entre cinema, som e história. Márcio Câmara inicia esta parte abordando o som direto no contexto brasileiro, sobretudo a partir da perspectiva do técnico e de seus desafios criativos. No artigo, Câmara realiza um breve histórico a partir dos anos 1950, apresentando a consolidação da profissão de técnico de som direto no Brasil, destacando seus principais profissionais e as tecnologias disponíveis em cada período. A reflexão aponta para o lugar híbrido ocupado por este profissional, onde aspectos técnicos e artísticos se entrecruzam, tendo em vista a complexidade e o fluxo de trabalho no som no cinema.

O artigo de Márcia Carvalho aborda a contribuição do compositor Chico Buarque de Holanda nas trilhas musicais do cinema brasileiro. A autora explora as vertentes da sua música e o modo como a poética de suas canções compõem um imaginário rico que se insere no âmbito romântico, social e de protesto nacionais. O texto assinala como a obra de Chico Buarque perpassa gerações, construindo uma trajetória particular sem a necessidade de se restringir a um determinado gênero ou temática. O ensaio ainda apresenta o histórico do compositor, criando um panorama da sua vasta obra e suas interseções com o cinema.

A temática musical reaparece com o texto de Geórgia Souza. Nele, adentramos no mundo do produtor musical André Abujamra, em interface com o elemento audiovisual. A pesquisa desenvolvida a partir da obra de Abujamra traça um importante cenário criativo, a partir de uma metodologia que intercala análise fílmica, crítica genética (ou análise de processo) e entrevistas. O texto articula a dimensão criativa do autor, explicitando seus métodos de trabalho e sua concepção artística das trilhas musicais nas quais trabalhou, bem como a sua ótica enquanto criador.

O último artigo do livro é assinado por Suzana Reck Miranda, que apresenta um importante perfil dos estudos de som no cinema, focando a relação entre imagens em movimento e música, e seus desafios interdisciplinares. O texto sumariza alguns dos principais estudos no campo, desde a contribuição de Claudia Gorbman no lendário livro *Unread Melodies*, passando por autores brasileiros que desenvolveram o tema, e finalmente dando destaque ao método de análise musical desenvolvido por Philip Tagg e suas possíveis interações com o campo de estudo som no cinema.

Como editores deste livro e atuais coordenadores do seminário temático, reforçamos a gratidão pela oportunidade de organizar essa coleção de ideias que, ao nosso ver, representam de forma bastante precisa o avanço e a amplitude conceitual e metodológica das pesquisas brasileiras sobre som, nos últimos 10 anos.

PARTE 1

SOM, ESTÉTICA E TECNOLOGIA



Som e ritmo interno no plano-sequência: *Five*, *Andarilho*

Fernando Morais da Costa (UFF)

O texto que apresento para este livro é uma versão atualizada daquela que foi a minha primeira apresentação no Seminário temático sobre som (nesse meio tempo, seu nome já variou) da Socine. Em 2009, o seminário de som estreava, após a própria ideia de reunir trabalhos do congresso em torno de temas específicos ter sido colocada em prática pela diretoria que, naquele momento, era encabeçada por Denilson Lopes e Andrea França. Em um momento de expansão, política e economicamente, da universidade pública federal, bem como da Socine como associação, eu acabara de entrar para o serviço público, alocado na Universidade Federal Fluminense. Naquela mesa de 2009, no encontro da ECA/USP, conhecia Rodrigo Carreiro, um dos editores deste livro, que falava ao meu lado, e tinha entrado na Universidade Federal de Pernambuco. Construímos uma rede.

A apresentação se constituía, e o texto atual segue se consistindo, de uma defesa da porção sonora correspondente à ideia de plano-sequência, e trazia como exemplos dois filmes: *Five*, de Abbas Kiarostami (2003) e *Andarilho*, de Cao Guimarães (2007). Em sua primeira

versão publicada, outros exemplos fílmicos já surgiam. Nesta versão, há outros ainda.

O que podemos conjecturar como uma hipótese é o fato do conceito de plano-sequência ser um conceito da teoria cinematográfica, ou seja, que se debruça sobre objetos audiovisuais, centrado na análise da imagem, o que gera um costumeiro esquecimento de sua parte sonora. Se um plano-sequência é entendido como tal, isso ocorre por que há um longo intervalo sem cortes na imagem. Ao mesmo tempo, é comum que haja um número enorme de cortes no som, o que mantém a ideia de movimentação no plano. Ou seja, defendemos que pensar os ritmos criados pelos sons durante um plano sequêcia é repensar a ideia de plano-sequência em si mesma.

Ao prestarmos atenção à metade sonora desses planos que encerram um núcleo de sentido dentro da narrativa sem que se utilize o corte, não é difícil perceber que o som costuma descrever variações e movimentos maiores que os da imagem. Tais variações podem se dar entre o espaço diegético e o extra-diegético, ou podem se ater a fontes sonoras localizadas dentro da diegese. Podem ser provocadas por decisões na edição de som, construindo-se um plano em que há cortes no som enquanto não se corta a imagem, ou podem ser apenas inerentes ao som.

Neste último caso, mesmo que um determinado evento sonoro siga como a trilha também sem cortes para uma dada imagem, a ideia de deslocamento intrínseca ao som faz como que o espectador tenha uma noção de movimento aliada à fruição de uma imagem em que pouco ou nada se mexe.

Dizemos que há algo como uma movimentação inerente ao som pois o primeiro é a condição irrevogável para que exista o segundo. Qualquer som é a decorrência de um movimento que o produziu, bem

como do deslocamento desta onda sonora que parte do ponto onde ela foi produzida, a fonte sonora, e se dirige ao ponto de escuta, o receptor. Um corpo que estivesse em absoluto repouso não produziria som, evidentemente, mas ao primeiro movimento ele soaria, mesmo que sua vibração não pudesse ser percebida pelo limitado ouvido humano. A partir disso, podemos ainda dizer que determinados sons tem o poder de evocar uma impressão maior de movimento que outros e que o cinema, obviamente, pode tirar partido de tal propriedade.

Há sons que traduzem uma mudança de direção evidente nas imagens. Pensemos, por exemplo, em um carro que se desloca da esquerda para a direita na tela, enquanto o som potencializa a percepção dessa trajetória pelo espectador ao partir também de uma caixa à esquerda da tela para outra caixa à direita, efeito conhecido desde o advento do som estéreo. Pense-se ainda que esse som de carro poderia estar totalmente fora de quadro, mas ainda assim seu movimento poderia estar representado na sala de cinema através do passeio por uma multiplicidade cada vez maior de canais, como podemos escutar hoje.

Mas há exemplos menos simplórios, mais sutis. O som do mar carrega consigo uma impressão de movimento perene. Se colocado sobre um plano geral e fixo da praia, como é o caso de um dos filmes que citaremos com calma mais à frente, a sensação de que algo se mexe constantemente durante tal plano atinge o espectador muito mais pelo som do que pela imagem, já que essa é quase estática.

Criar determinados deslocamentos na parte sonora de um plano-sequência pode ter como objetivo distrair o espectador da imobilidade das imagens, ou pode ter mesmo a meta, supostamente simples, de criar também no som um efeito de realidade que o plano-sequência deva passar. Dizemos isso porque não é novidade, nem segredo, para quem lida com som em cinema que, muitas vezes, para criarmos um

som “realista”, devemos trabalhar das mais variadas formas sobre os sons escolhidos para proporcionar o efeito. Quando é este o caso, o trabalho com a sonorização para cinema leva ao máximo o paroxismo de que a impressão de realidade é fruto de uma laboriosa construção. É comum que exista uma quantidade razoável de cortes, de sobreposições, de filtragens, de aplicação de efeitos simplesmente para que o espectador não precise pensar em outros modelos de representação que não o realista. Para que produto dessa edição de som pareça “transparente” para quem assiste.

Quanto à criação de ritmos distintos entre som e imagem dentro de um mesmo plano, já citamos em outro texto uma entrevista de Leon Hirszman sobre *São Bernardo*. Hirszman comentava que procurara dividir a movimentação interna dos planos entre a imagem e a trilha sonora. Assim, quando já havia o deslocamento tido como suficiente na imagem, vindo das trocas de posição dos personagens, ou dos movimentos de câmera, por exemplo, não era necessário construir essa impressão no som; por outro lado, quando a imagem era mais fixa, o som deveria mover-se de um ponto a outro. Isso ocorre nas inserções da trilha musical de Caetano Veloso, nas entradas e saídas da voz do narrador, ou mesmo na variação das fontes sonoras dentro dos limites do enquadramento.

Um exemplo está na sequência em que, ainda no início do filme, Paulo Honório, que em breve será o dono da fazenda, visita Padilha, que viria a ser seu empregado, para obriga-lo, mediante cobrança de uma dívida, a vender São Bernardo. Podemos nos ater apenas à análise dos sons de um único plano-sequência, o plano próximo de Padilha, uma vez que Leon consegue inserir nele vários usos das vozes.

Padilha está deitado na rede, pensando atônito na proposta de compra da fazenda por Paulo Honório. Sobre seu rosto imóvel ouvimos a narração em voz *over* de Paulo, que nos explica que, apesar do desleixo

de Padilha para com aquelas terras, ele se mantinha apegado a elas, ainda que pelo valor sentimental, ou coisa assim. Dentro do mesmo plano, há um corte no som, e ouvimos outra voz de Paulo Honório, que terminada a narração *over*, assume sua presença naquele espaço. “Faça o preço”, diz ele, fora de quadro. O deslocamento espaço-temporal de sua voz em relação às imagens se desfaz. Antes, a voz se encontrava em um outro tempo, o tempo presente da narração, enquanto as imagens retratavam o passado, e em outro espaço, a escritaninha em que redige o manuscrito através do qual nos narra a história. No instante em que há o corte para sua voz ao lado de Padilha, exterior ao enquadramento, mas naquele espaço, ela é transportada para o mesmo tempo e lugar da imagem. Fora de quadro, *off*, mas não *over*. Mas há um outro fenômeno por acontecer. O próprio Padilha toma a palavra, e fala em quadro, em um dos raros momentos do filme de fala em plano próximo: “Seu Paulo, eu sempre quis conservar a propriedade”. Com isso, Leon fecha o circuito em que, dentro de um único plano, estão inscritos três usos de voz: há, no início, a voz *over*, do narrador, que depois passa a ser voz *off*, fora de quadro, e por último, voz *in*, a voz de quem finalmente vemos enquanto fala (COSTA, 2008, p. 175-176).

Devo assumir uma fala mais pessoal e dizer que foi ao trabalhar sobre *Um olhar a cada dia*, de Theo Angelopoulos, para a curadoria de uma mostra, na qual incluí o filme, que me pareceu clara a ideia de que o som no plano-sequência pode ter como função produzir a sensação de movimento que não ocorre na imagem, criando para tais planos um *ritmo interno* que tem sua gênese na parte sonora dos planos e não na parte imagética. Em um determinado plano, só para que se tenha uma noção breve do que procuro dizer, embora *Um olhar a cada dia* não seja aqui um objeto central para a análise, vemos, da janela de um prédio, uma praça quase vazia e nela um carro parado. O que ouvimos é o motor do carro que fora deixado ligado, o rádio também ligado, vozes esparsas. O som do motor aqui reproduz mecanicamente o que dissemos que o

som do mar faz na natureza. O motor ligado com a periodicidade do som de seu funcionamento lembra, mesmo sobre a imagem do carro parado, que algo ali se mantém em movimento. O rádio e as vozes aumentam ainda mais essa sensação.

Na obra de Tarkovsky, várias vezes estudada por teóricos voltados para análise do som no cinema, temos, em diversas passagens, a impressão de que o som adiciona informações, ritmos, texturas que não estão presentes na imagem. Em muitas dessas vezes, os sons escolhidos para dialogar com certas imagens passam a representar acontecimentos que na verdade não vemos, deixando em aberto para o espectador as conclusões sobre de onde viriam as fontes sonoras. Andrea Truppin nota que em *Stalker*, por vezes, fontes que parecem produzir sons mostram-se imóveis. Em *O sacrifício*, o som antecipa a vibração dos objetos que em seguida veremos tremer também nas imagens. Em *O espelho*, além da voz do narrador na forma dos poemas de Arseni Tarkovsky, o pai poeta do diretor, há ainda a voz do personagem principal, Alexei, que surge sem que o vejamos, embora pareça por vezes estar apenas fora de quadro e não sobre as imagens, ou seja, *off* e não *over* (TRUPPIN, 1992).¹ Ao exibirmos *O espelho* em sala de aula, o que fazemos ainda, ocasionalmente, ficou clara também a variação dos sons ambientes enquanto a câmera passeia pelas locações e não há cortes na imagem.

A obra de Tsai Ming-Liang também se prestaria a demonstração de efeitos similares. Em *O Buraco*, por exemplo, temos os longos planos-sequências que demonstram a falta de comunicação entre os personagens, enquanto ouvimos a movimentação perene dos sons ambientes de Taipei, da chuva, das televisões e rádios ligados e desligados, dentro de um filme que reserva pouco espaço aos diálogos.

¹ Sobre a construção sonora nos filmes de Tarkovski, ver ainda o depoimento do editor de som de *O sacrifício*, Owe Svensson, em: SVENSSON, Owe. On Tarkovski's *The Sacrifice*. In: SIDER et al (org). *Soundscape – The School of Sound Lectures 1998 -2001*. London: Wallflower, 2003. Svensson é um editor de som renomado, em grande parte pelo trabalho com Ingmar Bergman em *Gritos e sussurros*, em *Sonata de outono*, em *Fanny e Alexander* e em *A face de Karin*.

Outros cineastas que ganharam espaço recentemente nos estudos de cinema, como Béla Tarr e Apichatpong Weerasetakul utilizam-se do plano-sequência de forma radical, e inscrevem, evidentemente, deslocamentos nos sons sobre imagens que permanecem pouco móveis por longos tempos.² Um caso que já estudamos em artigo anterior vem da obra do argentino Lisandro Alonso. Filmes como *Los muertos* produzem profundas movimentações em suas múltiplas camadas de sons ambientes, enquanto observamos o embate não-verbal entre personagens em deslocamentos e as paisagens que eles têm que atravessar (COSTA, 2012).

Queremos, porém, analisar mais detalhadamente dois filmes nos quais o uso do plano-sequência nos parece uma opção mais radical: *Five*, de Abbas Kiarostami (2003) e *Andarilho*, de Cao Guimarães (2007). Quanto ao filme de Kiarostami, o título completo, como aparece nos créditos iniciais, *Five long takes dedicated to Yasujiro Ozu*, já descreve a proposta. O filme de setenta e cinco minutos de duração é realmente composto de cinco planos, com extensões variáveis entre dez (o primeiro) e trinta minutos (o último). Assistir a *Five* é, além de exercer um radical exercício de contemplação, ter a possibilidade de passar pela experiência que este artigo tenta explicar. Embora a trilha sonora seja resolvida com relativa economia de sons, as intervenções sonoras existem em evidente maior número do que os parcos cortes na imagem. Além disso, mesmo que pareça haver uma vontade predominante de construir uma trilha sonora realista, algumas dessas intervenções surpreendem por esboçar construções de sentido diversas.

O filme se inicia com tela preta e o som de ondas quebrando. Após o preto, a imagem confirma o que o som informara. Durante dez minutos, o que vemos se resume a um enquadramento fixo da quebrada

² Pensamos, por exemplo, sobre *mise-en-scène* e certos cinemas contemporâneos, no livro de Luiz Carlos de Oliveira Júnior, *A Mise-en-scène no Cinema: do Clássico ao Cinema de Fluxo*. Capinas: Papyrus, 2013, e na tese de Eryl Vieira Jr. *Marcas de um Realismo Sensorio no Cinema Contemporâneo*. UFRJ, 2012.

das ondas na areia, além de um pedaço de madeira que elas trazem e puxam de volta. O som, que antecipara o que vemos, acompanha essa imagem sem causar estranhamento, ou seja, é o som que se espera dentro de um modo de representação realista.

Após cerca de nove minutos e trinta segundos, porém, surge uma das intervenções que comentamos: há a inserção de uma música, enquanto nas imagens nada se altera até o fim deste primeiro plano. Evidentemente, não há nas imagens o que sugira a aparição do timbre grave das primeiras notas, nem o desenvolvimento da melodia em seguida. O que se pode especular é que o efeito de tal entrada da música, embora, é claro, devamos estar atentos à liberdade proposta pela subjetividade de cada espectador, é de quebra parcial da contemplação. Além disso, o que se apresenta é uma organização de imagens e sons de tal forma aberta que a própria construção de sentido passar a ter, de fato, possibilidades várias de se realizar. Em resumo, o que acontece entre os sons e as imagens neste primeiro dos cinco planos pode ser descrito como uma representação realista, até o ponto em que o som propõe uma quebra não justificada pela imagem.

A imagem deste primeiro plano termina em um *fade out*. A música segue ainda sobre a tela preta, mas também sairá antes do surgimento do próximo plano. O que nos dá a maior sensação de continuidade nessa transição é o som do mar. É ele que permanece, embora deva sair por último para a pronta entrada de um segundo som, também de mar, mais grave, correspondente ao plano mais geral que está por vir. Assim, quando temos a imagem de um píer com o mar ao fundo que corresponde ao segundo plano, o som mais distante das ondas parece mais uma vez descrever o que vemos.

Porém, logo passa a haver novos elementos na imagem: pessoas transitam pelas tábuas de madeira, grupos de passarinhos surgem e vão embora. O som, porém, não se altera. Não ouvimos as pessoas, seus

passos, suas vozes. A trilha sonora segue preenchida apenas pelo som grave do mar que vemos ao fundo. Seria o caso de dizer que desta vez temos menos sons que imagens.

Embora o ruído do mar não deixe faltar a sensação de que algo se movimenta sem cessar na trilha sonora, haveria menos movimentação no som do que nas imagens, pois não há sons que correspondam ao movimento das pessoas, fato que, por si só, mina em parte o efeito de realismo. No fim do plano, que durara doze minutos, há um ponto de sincronismo. A entrada de nova música corresponde à saída gradual da imagem, desta vez não no *fade* para a tela preta, mas para uma progressiva tela branca. O som do mar, que não saíra, e a música emolduram o branco total que permanece até o surgimento gradual da imagem que compõe o terceiro plano.

Enquanto podemos começar a discernir o plano mais geral de praia que tivemos até agora, habitado por não mais que um grupo de cachorros placidamente deitados ao longe, o som mais uma vez desempenha o papel de corresponder à imagem. O que determina essa correspondência é a sutil diferença de um ruído de mar ainda mais grave do que o descrito no plano anterior, o que supostamente pretende significar o pertencimento fidedigno ao mar mais distante.

Há um efeito na imagem que pode ser percebido desde bem cedo nos mais de dezoito minutos de duração do plano: a imagem sofre um progressivo clareamento, (uma sutil abertura de diafragma ou um efeito aplicado na pós-produção, não nos importa) que no fim será total, transformando mais uma vez a tela em uma superfície completamente branca. Antes que isso aconteça, porém, notamos que as informações que sabemos que se mantêm ali esvanecem.

Passaremos a não ver o mar, enquanto os cachorros permanecem ao menos visíveis, não mais que manchas negras no quadro que perde

definição. Quando nem mesmo tais manchas puderem ser percebidas, estaremos frente à tela branca. Enquanto a imagem perde informação, o som não muda. O ruído perene do mar passa a ter como função não nos deixar esquecer que ele ainda está ali, embora não mais o vejamos.

Portanto: o som, no início correspondente àquelas imagens, materializa a informação e mantém a sua continuidade quando ela não está mais visível. Próximo ao fim do plano, e à tela completamente branca, tal som do mar sai, em longo *fade out*. A essa saída corresponde a entrada de nova música, que desta vez será a trilha sonora única da transição para o quarto plano.

Quanto ao som cujo volume decresce enquanto a imagem termina de sumir, pode-se dizer que há algo que é mais complexo que um ponto de sincronismo, uma correspondência, uma saída de ambos. Devemos chamar atenção para a sutileza da inversão que acontece entre a saída do som e o fim das últimas informações na imagem antes do branco. Um *fade out* no som, a eliminação gradual de sua presença pela diminuição da intensidade, na verdade é o exato oposto de uma imagem que vai sendo saturada de luz até se tornar totalmente branca. A saída do som se dá pela extinção da informação, o branco é o excesso de luz entrando pelo diafragma, ou inundando o arquivo na pós-produção. O que parece uma correspondência é na verdade o seu contrário.

Aos trinta e nove minutos, temos a saída da música e o surgimento de um ruído de mar mais próximo, o quarto som de mar que ouvimos, sendo todos diferentes entre si. É a transição para o quarto plano. Mais uma vez, o som adianta o que a imagem confirmará: este plano enquadra a quebrada das ondas mais de perto que os anteriores. Por algum tempo, é só isso que vemos e ouvimos, até surgirem outros sons: o grasnado e uma série de sons graves que descobriremos serem pequenos passos antecipam a entrada em quadro, pela esquerda, de um grande número de aves marinhas. Pela segunda vez neste plano, a

trilha sonora antecipa o que veremos. Mesmo mantidas as convenções realistas de pertencimento dos sons às imagens, deve-se notar que este seria o caso de dizer que as imagens vêm a confirmar os sons.

Este quarto plano é o mais curto do filme, dura cerca de sete minutos. É esse o tempo da passagem do grupo de aves da esquerda para a direita do quadro, de sua saída da imagem e da volta de todas elas, atravessando, por inexplicável senso de coletividade, a extensão do quadro da direita para a esquerda até que só restem, como no início, as ondas quebrando. Imagens e sons do mar, além dos últimos grasnados, saem em *fade out*. Desta vez, tela preta corresponde à diminuição do som. Surge mais uma música, que será a trilha sonora da transição para o quinto plano. A diferença desta para as anteriores é que esta soa como música popular, através do ritmo dançante e do arranjo para parentes asiáticos de um bandolim (uma balalaica?) e de um acordeão. Podemos especular que a inesperada “comicidade” sugerida pela música seria o correspondente ao que há de cômico no ir e voltar das aves.

No último plano, a trilha sonora volta a antecipar o que veremos. Ouvimos durante a tela preta um inédito som ambiente noturno, ou o que costuma corresponder aos clichês da sonorização de sequências noturnas, como bem sabem os editores de som: escutamos grilos, sapos, um cachorro ao longe, um trovão também distante. Vinda após a tela preta, a primeira informação por imagem é discreta: um ponto de luminosidade no centro da tela ainda negra vem a se mostrar como o reflexo da lua na água escura.

A imagem confirma que o quinto plano, o mais longo, com aproximadamente meia hora de duração, apresenta uma paisagem noturna. Por vezes, mesmo o reflexo da lua desaparecerá, por conta de uma nuvem que o cobre, deixando a projeção quase completamente negra. Descobrimos, já com mais de dez minutos de plano, que a chuva que começa a cair é um dos eventos que fazem parte deste trecho de

meia hora. A tela é iluminada pelos relâmpagos e quando isso acontece enxergamos os pingos de chuva que batem na água. O som corresponde ao que vemos. O que há para se chamar atenção é que na verdade vemos muito pouco, enquanto os sons desses fenômenos são muito presentes.³ Por vezes, se não relampeja, o que temos é a tela preta e o ruído da chuva.

É, mais uma vez, como no terceiro plano, um exercício no qual o som materializa um evento que sabemos estar acontecendo, mas do qual vemos quase nada. Após cerca de cinco minutos, a chuva amaina, voltamos a ver a lua refletida e a trilha sonora volta a descrever o ambiente noturno que já comentamos.

Já próximo do fim do plano, os sons passam a antecipar uma mudança. Um galo avisa, em conjunto com a rarefação do som ambiente anterior: amanhece. Essa transmutação de um som ambiente que o espectador reconheça como noturno em outro que possa ser entendido como diurno ajuda na manipulação de tempo em um plano que, como informamos, dura trinta minutos, embora represente a noite sem chuva, a chuva que cai, seu fim e o amanhecer.

A intenção desta descrição e desta análise é mostrar como variam as relações entre som e imagem em um filme que, baseado no que parece ser a construção de um modelo realista de junção desses dois elementos, na verdade apresenta uma série de sutis deslocamentos: sons que se adiantam e informam antes da imagem mostrar, sons que materializam o que já vimos, mas não vemos mais, sons que parecem pertencer àquelas imagens, mas não a traduzem por completo. Tudo isso cria ritmos e movimentos dentro da estrutura do plano-sequência radical.

Sobre o segundo filme, *Andarilho*, a intenção é comentar poucas

³ Ver IHDE, Don. *Listening and Voice: Phenomenologies on Sound*. Albany: State University of New York Press, 2007. Texto com o qual temos trabalhado em nosso projeto de pesquisa, e que traz uma série de exemplos de situações cotidianas nas quais se ouve mais do que se enxerga.

passagens. Antes, devemos dizer que Cao Guimarães também teve, no meio tempo entre a apresentação que deu origem a este texto e sua versão atual, suas obras mais pesquisadas no audiovisual brasileiro contemporâneo enquanto recorte do campo.⁴

A música composta para o filme tem por objetivo tentar se integrar aos sons diegéticos. Este assunto tem um histórico no cinema que já citamos em outros textos, e que não precisa ser repetido aqui. Em *Andarilho*, tal proximidade da música com os ruídos e sons ambientes fica clara em pelo menos dois momentos: a primeira acontece nos créditos iniciais, que surgem apenas com cerca de oito minutos de filme, após um primeiro bloco de fala no qual é apresentado o primeiro personagem. Sobre um plano noturno da estrada, feito do carro em movimento, ouvimos uma música percussiva. Embora não haja um volume considerável de som ambiente, já se percebe a intenção descrita acima, de que a música procure não “agredir” aquela paisagem, mas que pareça, de certa forma, “pertencer” a ela.

Na segunda situação que nos serve de exemplo, essa proximidade fica mais clara: por volta dos vinte e cinco minutos de projeção, vemos uma estrada pela qual passarão um caminhão e um ônibus escolar. As entradas da percussão e a base melódica composta de poucas e alongadas notas graves misturam-se aos sons pontuais da estrada e ao som ambiente, até o ponto em que seja possível perguntar: quem faz o papel de música e quem faz o papel de ruído? E ainda, que diferença a possível distinção faz?

Para citar neste filme uniões e deslocamentos entre a imagem e a trilha sonora que também encontramos em *Five*, aqui o som também materializa uma informação que aparece distorcida na imagem. Por um efeito ótico, vemos a estrada saturada de luz e com foco inexacto, ao

4 Exemplo disso é a dissertação de Marina Mapurunga, no PPGCOM da UFF, intitulada *Culinária Sonora: uma Análise da Construção Sonora d'O Grivo em Cinco "micro-dramas da forma" de Cao Guimarães*, defendida em 2014, com recorte nos curta-metragens do diretor.

menos para o que se poderia esperar de um uso tradicional da distância focal. Não há dúvidas de que o espectador pode reconhecer o caminhão, o ônibus quando eles aparecem, mas a presença do ruído do caminhão é, para brincar com um, talvez inapropriado, termo imagético, mais “clara” do que a imagem do caminhão em si. Sobre o ruído do ônibus, cabe dizer que ele surge bastante antes da sua imagem. Há tempo para o espectador perguntar onde está o veículo que ele já ouvira. Não interessa aqui descobrir o modo de produção do filme, ou seja: se é som direto, mas com o microfone em eixo diferente da câmera, o que permitiria a captação do som antes da entrada em quadro do objeto, ou se é um som colocado sobre as imagens na edição, quando se teria escolhido deliberadamente adiantá-lo. Fato é que a informação sonora vem tão antes que se pode chegar a duvidar que a imagem a confirmará, o que no fim acontece.

Aos vinte minutos de filme, há um plano curioso e que rendeu boa discussão quando aconteceu a palestra que se transformaria neste texto. Nele, acompanhamos o segundo personagem. Nos planos anteriores, ele murmurara longamente, fosse em enquadramento mais próximo, quando a dificuldade de compreensão a respeito do que ele balbucia se dá pelo seu próprio jeito de falar, fosse em plano geral, quando, aliado a isso, o microfone está tão distante quanto a câmera. Hoje, tais falas, em *Andarilho*, são também exemplos de vozes no cinema contemporâneo que escapam da “tirania do significado”, como diz Barthes, a respeito do seu conceito de “grão” da voz, que já exploramos em artigos anteriores, e que leva a uma análise das materialidades da voz, para além dos componentes linguísticos (COSTA, 2017).

O plano que nos interessa começa com esse personagem em quadro, em conjunto com a paisagem verde que o cerca. Ele segue a murmurar, mas não o ouvimos, e sim os carros que passam pela estrada que inferimos próxima. Outros sons invadem a ação. Os ruídos, por hora

não-identificados, parecem próximos, e a câmera inicia um movimento para a esquerda, que só se deterá quando achar a fonte dos sons. Uma placa que diz “corta-se cabelo” e o trabalho de um corte efetivamente acontecendo, embora o vejamos apenas em segundo plano e em contraluz, são suficientes para entendermos que os sons vêm da tesoura, das ações de quem trabalha lá dentro. A estranheza maior acontece pelo fato da proximidade com a qual ouvimos tais sons não condizer de forma alguma com a escala da imagem

Quando exibi este plano em sala de aula, a questão levantada pelos alunos era sobre tratar-se de som direto, com um suposto microfone plantado na locação, ou se a clareza com que ouvimos aqueles sons era um efeito de pós-produção. Mais do que isso, já que assumo aqui a falta de interesse, momentânea, pelo modo como tecnicamente as situações descritas foram resolvidas, o que interessa é que, além da discussão sobre a surpreendente diferença de escala entre som e imagem, desta vez o som “intrusivo” era um som diegético.

Devo dizer que no seminário do qual a palestra que transcrevo fez parte, a discussão sobre a validade da fronteira diegese/não-diegese e sobre a fluidez dessa fronteira transformou-se em um dos principais temas dos diálogos. Em artigo intitulado *The Fantastical Gap Between Diegetic and Nondiegetic*, Robynn Stiwell comenta, a princípio analisando exclusivamente música, que costumamos pensar sobre a validade ou não da fronteira baseados ou na sua funcionalidade dentro do cinema clássico, ou a partir das suas variadas quebras pelo cinema moderno. Stiwell alerta para o fato de que no cinema contemporâneo as práticas continuam mudando e que, com isso em mente, deve-se atualizar a discussão. Apesar disso, Stiwell defende que “só porque a fronteira entre diegético e não-diegético é cruzada tão frequentemente, isso não invalida a separação”⁵ (STIWELL, 2007, p. 184). Ampliando o raciocínio

5 Tradução nossa para “because the border between diegetic and nondiegetic is crossed so often it does not invalidate the separation”.

da música para os demais sons, como os ruídos, tendo a concordar que filmes contemporâneos, como *Andarilho*, borram a distinção e nos forçam a discutir a questão a partir dos próprios parâmetros de agora, e não daqueles construídos em outros momentos da história do cinema.

Para concluir, apenas reafirmar que este texto, agora escrito em dois tempos, reafirma a defesa da atenção à porção sonora do plano-sequência, problematiza, assim, um conceito, como tantos outros, arraigado à análise da imagem, e espera que tantos os exemplos nos quais foi gasto mais tempo quanto nos mais breves, tenham tornado clara a ideia que expusemos no início. Como o audiovisual contemporâneo segue lotado de variações acerca da utilização do plano-sequência, entendemos que era válida a atualização do texto, até porque ele continua sendo útil na sala de aula, seu principal lugar de interlocução.

Referências bibliográficas

COSTA, Fernando Morais da. **O Som no Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2008.

_____. Silêncios, os sons dos rios, os sons das cidades: Los Muertos e Liverpool. **Contemporânea** (UFBA). v.10, p.147 - 157, 2012.

_____. Teorias sobre voz nas décadas de 1960 e 1970 e cinema contemporâneo; **Novos Olhares**. v.6. São Paulo: USP, 2017.

STIWELL, Robynn J. The Fantastical Gap Between Diegetic and Nondiegetic. In: GOLDMARK, Daniel, KRAMER, Lawrence, LEPPERT, Richard (org.). **Beyond the soundtrack: representing music in cinema**. Los Angeles: University of California Press, 2007, p. 184-202.

TRUPPIN, Andrea. And Then There Was Sound: The Films of Andrei Tarkovski. In: ALTMAN, Rick (org.). **Sound theory – Sound practice**. New York: Routledge, 1992, p. 235-248.



O *Candinho* e a construção do som marginal

Kira Santos Pereira (UNILA)

O período entre os anos 60-70 é certamente um dos mais inventivos e combativos de nosso cinema. Num período politicamente crítico, tanto no âmbito nacional como mundial, “reavaliou-se a experiência do país (...) uma vez que os percalços da revolução, ainda em pauta, já projetavam no horizonte o fantasma da condição periférica como um *destino* e não como um *estágio* da nação.” (XAVIER, 1993:9). Tal condição periférica, de escassez e incompletude, espelhou-se nas obras uma vez que

(...) o debate e a militância favoreceram a criação de formas e “modos de produção” alternativos, o que permitiu a sucessão de experiências que aliaram cinema brasileiro e modernidade estética, apesar do quadro de subdesenvolvimento técnico-econômico e do regime político conservador. (XAVIER, 1993, p. 10)

Ainda nas palavras de Xavier, o momento foi de um acirrado debate sobre a linguagem cinematográfica, e um dos pontos de questionamento era a necessidade, ou não, de adaptá-la aos parâmetros

do mercado. “A eficiência no mercado, como um valor, fora questionada no início dos anos 60 quando a ideia de cinema de autor ganhara uma formulação anti-industrial e uma proposta de cinema político tornara opostos arte e comércio.” (1993:10). A precariedade, então, mais do que uma condição dada, passa a ser uma busca estética:

A sujeira tornou-se um apanágio. O mundo não era belo. Era injusto, sujo, agressivo. (...) O cinema era, como as putas, um renegado do Brasil Grande. Seu mundo não era o da beleza, mas o da agonia, da dor, e o da petulância. (...) O bem-feito, a gramática ajeitada, a luz bem composta não queriam dizer muita coisa. O cinema não era uma arte, e sim uma guerrilha contra o bom gosto, contra o mundo estabelecido, as pessoas bem em sua pele. (ARAÚJO, 2004:28)

É num contexto de radicalização desta estética e deste modo de produção, típicos do chamado Cinema Marginal, que se insere *O Candinho*. Datado de 1976, *O Candinho* é um média metragem dirigido, produzido, fotografado e montado por Ozualdo Candeias. Candeias tem sua obra associada ao cinema feito na Boca do Lixo em São Paulo e “se tornou uma espécie de patriarca dos cineastas ‘marginais’ paulistanos” (Gamo, 1999:5). Das características do Cinema Marginal, percebem-se evidentes, além do modo de produção anti-industrial, ou artesanal (Salles Gomes, 1996:92) - como o próprio acúmulo de funções citado acima já reflete - o enfoque de personagens à margem da sociedade; uma crítica social bastante ácida e irônica; e uma liberdade e experimentalismo de linguagem; tornando-o uma obra extremamente interessante. Neste nosso momento político de retrocesso de direitos sociais e de um anunciado corte de verbas para a cultura, será interessante analisar essa produção e, quem sabe, repensar e reaprender modos alternativos de fazer cinema. A relevância de um estudo sobre tal obra se fia também na raridade de pesquisas estéticas sobre o som no cinema marginal, que encontra eco na pouca quantidade de estudos estéticos sobre cinemas artesanais. Um estudo mais amplo sobre estes assuntos está sendo

desenvolvido em minha tese de doutorado.

O Candinho tem como temática uma crítica explícita à religião, particularmente ao cristianismo, sob a ótica do ideário revolucionário da esquerda brasileira nos anos 1960/70, período do governo militar. Como dito, os valores da esquerda de então permeiam o cinema de resistência da época, como é o caso de parte do Cinema Marginal e também de parte do Cinema Novo. Neste cinema, não raro o capitalismo – imperialista, dominador e opressor – é apresentado como a fonte de todos os males. Somente a insurgência dos dominados, manifesta no espírito revolucionário, poderia oferecer a todos a redenção e a libertação. As metáforas do filme são claras e diretas, em uma linguagem quase didática, certamente objetivando que seu público tomasse consciência de sua condição de dominado e se revoltasse, aderindo à revolução. Seguindo esta lógica, no filme de Candeias, a religião, “ópio do povo”, no jargão marxista, será apresentada ao espectador - juntamente com a burguesia rural latifundiária - como parte do conjunto de instituições dedicadas à perpetuação das estratégias burguesas de dominação, como analisaremos a seguir.

Em parte pela precariedade técnica característica do cinema marginal e em parte pelas opções poético-estéticas do realizador, o resultado sonoro do filme é muito peculiar. Algumas das particularidades a serem consideradas são o fato de haver raríssimas linhas diálogo, quase nenhum ruído sincronizado à imagem e um uso pouco frequente da música, que por sua vez tem uma função muito bem delimitada. A clara ausência de som direto é consistente com o padrão de produção não-industrial da época, uma vez que as câmeras usadas neste contexto em geral não tinham isolamento sonoro (o chamado blimp) e a tecnologia pilotone, que garantia a sincronia entre som e imagem, ainda era cara e pouco difundida no Brasil⁶. Independente disso, o resultado sonoro

6 Sobre a história das tecnologias de som cinematográfico no Brasil e sua relação com as estéticas estabelecidas, consultar Manzano (2005) e Borges (2008).

é expressivo, tendo sua principal força no uso dos sons ambientes⁷, que caracterizam sonoramente os espaços do campo e da cidade e elucidam a relação particular do personagem-título com os lugares por onde passa. Considerando o raro sincronismo ou mesmo coincidência entre sons e imagens, podemos afirmar que em *O Candinho*, a relação audiovisual é polifônica e contrapontística – aos moldes da proposta postulada por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov em seu manifesto de 1928 (in Eisenstein 2002:225) e por Pudovkin em seu artigo *Asynchronism as a Principle of Sound* (in Weis & Belton, 1985:86). A banda sonora de *O Candinho* parece estar de forma consciente dissociada da imagem: propositalmente artificial, ela não permite em nenhum momento a ilusão de realidade, como é costumeiro nos filmes de linguagem clássica, por exemplo. No filme de Candeias imagem e som desenvolvem-se quase que em paralelo e a artificialidade da articulação sonora lembra procedimentos épicos do teatro brechtiano (bastante popular à época) ao colocar o espectador num estado crítico, distanciado da narrativa. Pode-se dizer que essa “desarticulação” sonoro-imagética também acaba por contribuir com a ideia de estranhamento e com a dissociação entre o personagem-título e os espaços percorridos apresentada ao longo do filme, colaborando, ademais, na construção de uma atmosfera onírica.

Homônimo ao filme estrelado por Mazzaropi em 1953, *O Candinho* tem uma narrativa bastante similar a este (rapaz ingênuo do interior visita a cidade) apesar de uma abordagem completamente diversa. Candeias possivelmente se inspirou no filme de Mazzaropi, mas em uma referência “de segunda mão”, pode-se perceber alguma proximidade também com o personagem Cándido de Voltaire⁸, sujeito inocente que após passar por uma série de desventuras substitui o mantra “tudo vai pelo melhor no melhor dos mundos possíveis” pelo preceito “devemos cultivar nosso jardim”. O filme de Candeias narra a história

7 Terminologia a ser esmiuçada adiante.

8 Do romance *Cândido* ou o Otimismo, escrito por Voltaire em 1759

de um rapaz, aparentemente dotado de uma deficiência mental, que é expulso, juntamente com sua família, da fazenda na qual trabalhavam após o pai manifestar um problema de saúde e aparentemente não poder mais trabalhar. Candinho, o personagem-título, se separa de sua família e parte para a cidade em busca de uma promessa de redenção - na figura de uma imagem de Cristo a ele entregue pelo padre local. Candinho não consegue se inserir no espaço urbano e se irmana aos demais marginalizados da cidade, passando a caminhar ao lado de uma mulher com feições e roupas tipicamente andinas⁹ que carrega uma boneca bebê. O filme se atém por um tempo a mostrar a vida de outros moradores de rua, entre eles uma prostituta¹⁰, e depois volta seu olhar a Candinho, que, desiludido, retorna ao campo de onde veio. Ali finalmente encontra a personificação de Jesus e, quando parecia se configurar um *happy ending*, percebe-se que a entidade sagrada está ao lado do Fazendeiro do início do filme, que novamente expulsa Candinho com o consentimento de Jesus. Candinho rasga a imagem que carregava e volta a encontrar a Andina, mas os dois parecem transformados. Num final aberto, Candinho e Andina se olham, veem a imagem de um rifle pendurado numa cruz e parecem mirar seu futuro. Segundo João Carlos Rodrigues (2004:107), a imagem final seria uma referência à teologia da libertação.

As metáforas do confronto entre a ideologia burguesa e a de esquerda, como já foi dito, são simples e diretas: Candinho é retardado, inocente, os capatazes são violentos. A Prostituta, após a cena de sexo, limpa-se com a manchete sobre Gerald Ford, um ícone do capitalismo e símbolo da dominação americana. As relações humanas guardam uma característica alegórica, no sentido de que as personagens são muito mais tipos do que indivíduos, propriamente¹¹. No final, após rasgar a

9 Como a personagem não é nomeada, adotaremos a alcunha de Andina, usando a maiúscula como forma de personificá-la. Assim faremos com todos os personagens sem nome da trama.

10 Idem 4, nomearemos tal personagem de Prostituta.

11 Sobre o uso frequente de alegorias nos Cinemas Novo e Marginal, consultar Xavier (1993).

imagem de Jesus, Candinho deixa de agir como se fosse portador de um retardamento mental. A metáfora do fim de sua alienação, caminho da autoconsciência e da libertação revolucionária, é confirmada pelo reencontro com a Andina, que na metade do filme já havia também rasgado a imagem e se afastado de Candinho. O reencontro do casal simboliza a união dos povos latino-americanos no ideal revolucionário e na luta contra o imperialismo. A imagem do rifle pendurado na cruz, que aparece na mesma cena, é simbólica do enfrentamento da religião enquanto instrumento da dominação burguesa, tendo como paradigma, é claro, o referencial ideológico do filme.

Numa perspectiva macroscópica, *O Candinho* apresenta uma estrutura circular, principiando no espaço do campo, com som preenchido por cantos de pássaros e outros animais, fazendo uma transição até o espaço da cidade, dominado pelo som de automóveis e buzinas, e retornando ao espaço do campo juntamente com os sons de pássaros que no final do filme se unem ao som de tiros. A mixagem destes ruídos apresenta um equilíbrio bastante artificial, o que nos leva a interpretá-los, assim como dissemos sobre os personagens, mais como alegorias do que como uma simples caracterização espacial. Exemplo são os sons de porcos presentes no início do filme, mixados extremamente intensos, acima das vozes, usados sobre a imagem do Fazendeiro e dos capatazes da fazenda. Esta montagem sugere um julgamento de caráter sobre esses personagens, que realmente têm atitudes “sujas” para com a família de Candinho. O mesmo pode ser dito sobre os citados sons de tiros, que no lugar de representarem um tiroteio real - principalmente por não serem sincrônicos à imagem e nem terem qualquer indicativo de que estão ocorrendo fora de tela - trazem consigo o impacto violento e a simbologia da luta revolucionária à qual possivelmente se engajarão os personagens.

Como apresentado anteriormente, na rarefação das vozes e

rúidos síncronos, o que predomina no som do filme é o *som ambiente*, a *cenografia sonora* ou *paisagem sonora*. Os três conceitos têm uma relação muito próxima, e em realidade Schafer (1997:366) define *paisagem sonora* como “ambiente sonoro”, complementando que o termo pode se referir a “ambientes reais ou construções abstratas”, e a sons que compõem e caracterizam o ambiente acústico em determinado local¹²; De acordo com Chion (2008:64) o *som ambiente* ou som território é aquele som global que envolve a cena audiovisual e habita seu espaço, podendo servir para identificar uma determinada localidade através de sua presença contínua e passiva. Já Flores (2013) chama a atenção para o caráter artificial e criativo dos ambientes sonoros cinematográficos e teatrais, cunhando a terminologia de *cenografia sonora*. Schafer faz em seu “A Afinação do Mundo” uma distinção de tipos de *paisagem sonora* que pode ser aplicada ao nosso estudo. Ele distingue (1997:365) a *paisagem sonora hi-fi* (do inglês alta fidelidade), na qual se pode escutar e distinguir perfeitamente todos os sons presentes, característica de ambientes mais silenciosos, de *paisagem sonora lo-fi* (o equivalente a baixa fidelidade), na qual o detalhamento acaba sendo mascarado pelo excesso de rúidos.

A cena inicial de *O Candinho*, na qual o personagem-título faz gesto de escutar os diversos passarinhos que compõem aquele ambiente, evidencia que aquele espaço conta com uma paisagem sonora *hi-fi*, onde é possível estabelecer uma relação com cada um dos elementos sonoros componentes da paisagem. Por contraste, o ambiente da cidade é extremamente ruidoso, não se consegue compreender as raras linhas de diálogo e há uma sensação de saturação, uma sensação de que não há espaço para a expressão sonora dos personagens retratados.

Acerca da saturação sonora que se desenvolveu nas cidades pós Revolução Industrial, Schafer (1997:116-118) discorre:

12 O termo Paisagem Sonora pode se referir também, a um tipo de composição musical, inspirada por paisagens sonoras reais, e a “montagens de fitas” de sons captados na natureza.

(...) em todas as sociedades antigas a maior parte dos sons era separada e interrompida, enquanto hoje uma grande parte – talvez a maior – é contínua. Este novo fenômeno sonoro, introduzido na revolução industrial (...) sujeita-nos hoje a sons fundamentais permanentes e a faixas de ruídos de amplo espectro que tem pouca personalidade ou senso de progressão.

(...) à medida que os sons separados cediam espaço às linhas contínuas, o barulho da máquina tornava-se um ‘narcótico para o cérebro’ e aumentava a apatia da vida moderna. A função do *drone* (som grave e contínuo) é conhecida há muito tempo em música. Ele é um narcótico antiintelectual.

No filme, a ambiência sonora urbana é realmente muito poderosa e parece quase não deixar espaço para os pensamentos. Sua *cenografia sonora* não é, no entanto, composta apenas de uma frequência contínua, que, devido à própria analgesia descrita por Schafer, após algum tempo deixaria de ser notada pelo espectador. Pelo contrário, essa ambiência varia, ora apresentando acentuadas buzinas, ora carros ou caminhões passando em primeiro plano, ora contando apenas com o zumbido contínuo e indistinto da cidade. Isso faz com que o público dificilmente se acostume a esses ruídos, constantemente notando sua presença e tendo potencializado seu efeito incômodo. Por outro lado, os personagens inseridos dentro desta *cenografia/paisagem* parecem, sim, estar narcotizados (neste sentido destacamos não apenas Candinho mas também a Prostituta, o Cafetão, e o Cliente da Prostituta, por exemplo), e em nenhum momento esboçam reação, seja às suas terríveis condições de vida, seja a este ambiente extremamente barulhento.

Schafer (1997, p. 141-142) traz ainda dois conceitos pertinentes à nossa análise: *parede sonora* e *Áudio-analgesia*:

Áudio-analgesia (... é o) uso do som como um analgésico, como distração para disseminar distração. (...) Hoje as paredes de som existem para isolar. Do mesmo modo, a amplificação intensa da música popular não estimula a sociabilidade tanto quanto

expressa o desejo de experimentar a individuação... a solidão... o descompromisso. Para o homem moderno a parede sonora tornou-se um fato tanto quanto a parede no espaço.

Como transparece no trecho escolhido, estes dois últimos conceitos referem-se à utilização da música como analgésico e catalisador de um individualismo na sociedade moderna. Podem, no entanto, claramente ser aplicados aos ruídos contínuos de motores e máquinas da cidade, que “analgésiam” nossos ouvidos a ponto de raramente percebermos a intensidade da poluição sonora a que diariamente somos submetidos, e, de certa maneira, congestionam nossa escuta e expressão sonora ao saturar o espaço auditivo. Transportando para a *diegese* do filme, a *parede sonora* de carros e buzinas utilizada na parte urbana da narrativa pode muito bem ser símbolo de uma intransponibilidade da cidade para um personagem como Candinho, que ali chega sem conseguir se relacionar com aquele espaço, nem com seus ocupantes. Não encontrando lugar para si, ele passa por São Paulo, percorre suas margens e retorna à fazenda de que fora expulso.

Este tipo de “não-relação” com a cidade é um traço de Ozualdo Candeias, como aponta Rubens Machado (2008, p. 6):

Vagantes, os personagens de Candeias não são vinculados a espaços que se possam identificar com clareza como ambientes caseiros, privados, íntimos, de pernoite, ou mesmo *de estar*, num sentido convencional; e mesmo num sentido reposto em termos de moradia precária, favela ou “debaixo da ponte”, sem teto. Não se verificaria propriamente um *habitar* no filme.

É de fato impressionante a *mise-en-scène* estabelecida por Candeias: os personagens estão em constante movimento, em constante vagar. Uma das sequências de *O Candinho* que melhor representa este caminhar sem fim é quando, após o encontro com a Andina, ambos partem em busca de comida. O vagar estaria justificado no decorrer desta busca, mas o natural seria que, uma vez conseguida a refeição, os

dois parassem e sentassem para se alimentar. Isto ocorre durante poucos segundos, situação atípica mostrada em um raro plano próximo dos dois comendo e “alimentando” a boneca. O plano não dura muito e eles logo retomam a jornada em longos planos gerais, comendo e alimentando a boneca enquanto caminham. Aqui o regime de enquadramentos do filme se une ao sentido dado pela *mise-en-scène*, pois ao longo da narrativa é vasta a utilização de planos gerais nos quais os personagens se perdem em meio à paisagem, restando pouco de sua expressividade individual. O uso de planos mais próximos é raro e parece ser escolhido a dedo, como no trecho descrito acima. Parece haver nas personagens, de fato, uma impossibilidade de se apropriar, mesmo que por alguns instantes, de um local e tomá-lo como um espaço próprio, de conforto. Uma impossibilidade de pertencer e de participar ativamente do espaço urbano, como nos elucida Machado (2008, p. 13) em outro trecho:

Seus personagens chegam à cidade, mas dela não participam. Ocupam, mesmo no interior dela, um hemisfério desqualificado, permanecem personagens descategorizados (...) Deste modo eles não adquirem a condição de cidadania. Seu estar-aí-no-mundo é pura emanção de suas meras presenças físicas, de certo modo resvalando o estatuto cênico de figuras oníricas.

Esta *desqualificação* das personagens e sua não apropriação do espaço urbano se mimetiza em sua não apropriação do espaço sonoro, uma vez que raramente ouvimos sons produzidos por essas personagens. Para analisar este fato mais a fundo, vamos recorrer ao conceito de *extensão* do espaço sonoro, cunhado por Michel Chion (2013, p. 72). *Extensão* é a designação para o grau de abertura e amplitude do espaço concreto sugerido pelos sons, além dos limites do campo visual, e também no campo visual ao redor dos personagens. Chion faz então uma subdivisão nomeando como *extensão nula* o universo sonoro reduzido ao nível dos sons ouvidos por um único personagem, possivelmente incluindo vozes internas ouvidas por este. Nesse caso o foco se concentra na ação apresentada na imagem, e não raro na

intimidade dos personagens mostrados. No lado oposto do espectro, o autor nomeia como *extensão vasta* o arranjo no qual, por exemplo, em uma cena que se passa em um quarto, ouvimos não somente os sons que estão dentro do cômodo mas também os externos, como sons do corredor, trânsito de ruas próximas, uma sirene à distância, etc. O uso da *extensão vasta* nos traz a lembrança da existência de uma espacialidade ampla, e de certa maneira, segundo o autor, nos afasta do universo íntimo das personagens.

Em *O Candinho* há, como descrito anteriormente, uma intensa ambiência de cidade, raramente em sincronia e muitas vezes sem referência imagética do que poderia ser a fonte destes ruídos, trazendo um sentido de vastidão à extensão desse espaço. Paralelamente, há uma falta de detalhamento sonoro daquilo que está em quadro, não se ouve a movimentação das personagens e nas raras vezes em que elas se expressam oralmente, pouco se compreende do que é dito. *Candinho* emite algumas vocalizações ao longo do filme, mas elas mais se assemelham a grunhidos – e esta característica “animalesca” foi apontada por Bernardet, (2004, p. 14) como comum aos filmes Marginais. Há portanto uma falta de concentração na ação das personagens, em seu universo mais pessoal, mais íntimo. Não há uma expressão da individualidade das personagens no mundo, mas o mundo – representado pela *parede sonora* – fagocita-as, envolve-as e anula-as. A falta de ruídos de sala, ou *foleys* – como são correntemente chamados os sons produzidos pelos movimentos das personagens – acaba trazendo também um dado de não-realismo, contribuindo com a construção do universo onírico tão citado a respeito dos filmes de Candeias. Machado (2008, p. 6) é um dos autores a destacar o universo de sonho construído por este cineasta:

É sonho no sentido de compor uma proximidade palpável dos corpos, isolando-os do espaço que já parecem incorporar em sua presença expressiva e autonomizada. (...) Congênita, esta

dupla dimensão do banal e do onírico traz na imagem o que é da ordem do espaço físico, contingente, mas também o que é da ordem do espaço imaginado pelos corpos, pelos personagens, em transcendência tênue, vagamente rastreável.

Como dito anteriormente, a “falta” de sincronismo entre imagens e sons, ao mesmo tempo em que chama a atenção para a falta de pertencimento e desqualificação das personagens perante o espaço que habitam, também traz um dado de transcendência e onirismo, por não buscar naturalizar o som como se fosse real ou usá-lo para criar a ilusão de realidade (mecanismo típico do cinema clássico). Um exemplo bastante expressivo de som não coincidente à imagem, e também da *extensão sonora vasta*, se dá na sequência de sexo entre dois supostos moradores de rua, a Prostituta e seu Cliente. A cena se passa em uma ruína abandonada nos arrabaldes da cidade, e o enquadramento mostra as duas personagens de pé em um canto de muro, no que aparentemente teria sido os fundos de uma casa. Ao longo da sequência, e mesmo antes de chegarem no espaço da cena, não há nenhuma referência visual a qualquer movimentação de carros ou trecho de rua próximo. Em se tratando de uma cena de intimidade, seria mais usual haver um resguardo no som, um silenciamento ou inserção de sons mais delicados, como a sonorização dos movimentos ou da respiração das personagens. O que ocorre, no entanto, é o oposto: o som de tráfego de veículos é intenso – ainda mais intenso do que na cena anterior, na qual os dois recebem a bênção de um senhor, talvez o pai ou Cafetão da Prostituta. Após a bênção, os dois saem em busca de um canto mais isolado, procuram se esconder dos olhares dos outros, mas não se escondem da influência acústica daquela cidade. Esta intensidade sonora gera uma espécie de contraponto entre a situação íntima mostrada e som ambiente extremamente “vasto” e agressivo, nos lembrando da aspereza urbana que os consome ao mesmo tempo que os exclui. Poderíamos mesmo fazer aqui uma aproximação com o conceito schafferiano de *ruído sagrado*, que seria o ruído representativo

de um poder maior, não sujeito às leis terrenas (Schafer, 1997, p. 82). Aqui o trânsito, talvez representante do poder do progresso, do poder do Capital, assim como um *ruído sagrado*, não pede licença para invadir a privacidade e ocupar todos os espaços sonoros, tornando evidente a situação de marginalidade dos personagens retratados. O único senão é que os típicos *ruídos sagrados* apresentados por Schafer – o trovão e o sino de igreja – são claramente reguladores da vida terrena e causam reação instantânea a quem os escuta, normalmente associada ao temor. Nossa *cenografia sonora*, pelo contrário, não parece afetar e nem mesmo ser ouvida pelos personagens do filme, que, assim como não notam o ruído, não se dão conta da devassa instaurada em suas vidas. Este ruído “maldito”, então, produz efeito somente no espectador: um estranhamento e um profundo sentido de devassidão, de invasão; explícita a violência de uma vida na qual nem mesmo os momentos mais íntimos são resguardados.

O uso da música nos filmes de Candeias mereceria um trabalho mais aprofundado, mas farei aqui algumas observações acerca dos quatro temas musicais utilizados no filme. Na sua abertura ouvimos uma música com percussão (talvez dikus graves) e um tipo de flauta que pode ser um sikus ou pinkillo, tocando algo próximo à pinkillada ou sikureada, ritmos típicos das culturas Quéchuas e Aimaras dos Andes, relacionados a ritos religiosos agrícolas em homenagem a Pachamama¹³. Tais referências rurais, tradicionais e latino-americanas já nos ambientam de alguma maneira na história que será narrada. Podemos relacionar o uso da sikureada com a personagem Andina, e também com uma informação que parece relevante ao contexto: Segundo o Portal do Cinema Brasileiro¹⁴, em informação supostamente obtida numa entrevista ao diretor, *O Candinho* teria sido inspirado em uma canção

13 Os musicólogos consultados, Marcelo Villena, Felix Eid e Lupe Landriel, do curso de música na UNILA, tiveram dificuldade em precisar o instrumento de sopro devido às distorções timbrísticas e baixa qualidade do som típicos do som óptico 16 mm, talvez ainda piorado na digitalização “caseira” da cópia disponível.

14 Encontrado em http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/candeias/filmes/medias/04_04_02.php

boliviana (o site não traz maiores informações e não conseguimos obter confirmação em outra fonte confiável). Tudo isso, de qualquer modo, vem a fortalecer o simbolismo da união dos povos latino-americanos apresentada no final do filme.

A segunda música presente no filme é uma moda de viola - no ritmo de pagode sertanejo - que permeia todo o filme, pontuando e comentando as ações. Logo no primeiro plano - no qual Candinho caminha entre as árvores e ouvimos os pássaros trinares - no momento em que a personagem leva uma das mãos ao ouvido fazendo menção de escutar o canto dos animais, a música principia. Há aí um *ponto de sincronia* (Chion, 2013, p. 51) com o gesto do personagem, e a letra diz “escute aqui minha gente / já cheguei como Deus quis / pra falar dos pobre doente/ e também dos infeliz(...)”. Os versos da música fazem as vezes de um narrador, um trovador, como que nos introduzido à história que será contada, pois em seguida vemos a cena do pai de Candinho trabalhando na roça e caindo de doente. O filho o acode e caminham juntos – aqui ouvimos os sons de seus passos, num dos raros momentos em que sons produzidos por Candinho são ouvidos - até encontrar o Padre que supostamente está cantando e tocando na viola a música ouvida. Neste momento, a letra versa justamente sobre como Deus ajuda aos pobres e sofredores, uma vez mais comentando a ação mostrada. No tocante à organização narrativa, a música inicia seu papel no lugar de *música de fosso* (Chion, 2013, p. 67), ou não-diegética, e se transforma em *música de tela* (Chion, 2013, p. 67), localizada no espaço da diegese¹⁵. Essa mudança de local narrativo, segundo Chion, promove uma virada espaço-temporal que só a música é capaz de fazer. O curioso é que, apesar desse claro movimento, não existe uma preocupação em se trabalhar com precisão de sincronia entre os movimentos do ator

¹⁵ Apesar de questionado por alguns autores como Anahid Kassabian, é aceito pela maioria dos teóricos que existe uma distinção entre a música de tela ou diegética, que compreendemos como pertencente ao espaço do narrado, e a de fosso, não-diegética ou extra-diegética, aquela que não pertence à diegese, não seria escutada pelos personagens, mas pertenceria a um espaço, digamos, da narração.

e a canção. Novamente não se percebe no tratamento sonoro uma preocupação com a precisão realista e apesar da indução de que a música faz parte da ação filmada, isso não se explicita tecnicamente na articulação audiovisual.

Como dito, a moda de viola vai se constituindo ao longo do filme como a materialização da voz do narrador, que interfere, comenta e direciona a leitura do espectador. Enquanto por muitas vezes, como percebido acima, a música reforça o que é visto, em certos momentos ela estabelece uma relação dialética entre o som e a imagem: aquilo que é cantado opõe-se ao que é visto. A letra da canção diz, por exemplo, que Jesus está em qualquer lugar, no momento em que vemos Candinho procurando-o por toda parte sem encontrá-lo - portanto, ele não estaria em lugar nenhum. Conforme a situação de Candinho vai ficando mais e mais complicada, a ironia aumenta com a letra da canção sempre se opondo ao que é visto. A partir do momento que Candinho toma consciência de sua situação de marginal e rasga a imagem de Jesus, a canção desaparece do filme.

A terceira música presente é a que toca no “rádio-tijolo” do Cafetão: a personagem pega um tijolo, faz um gesto como se estivesse girando um botão e leva o objeto até o ouvido, e então passamos a ouvir uma versão instrumental de Urubu Malandro¹⁶, ou Samba do Urubu, como se a canção estivesse vindo do tijolo. Este seria, na contramão da maior parte dos sons do filme, um exemplo de extensão nula do espaço sonoro, pois ouvimos aquilo que se passa dentro da cabeça imaginativa do morador de rua - em mais um momento em que fica explícita a articulação não realista do som no filme. Ao mesmo tempo, podemos

16 “Dança característica” que teve sua primeira gravação em 1913, por Lourival Inácio de Carvalho, o Louro. Em algumas fontes é atribuída a Louro enquanto outras afirmam ser de Francisco Antônio dos Santos. “segundo Jairo Severiano, (Santos) teria sido somente o autor das variações que a popularizaram, sendo o “Urubu malandro” um antigo tema folclórico da região norte do Estado do Rio de Janeiro.” (Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, pesquisado em <http://dicionariompb.com.br/louro/dados-artisticos>). Foi popularizado na década de 30 pela gravação de uma variação, O Urubu e o Gavião, considerada um dos pontos altos da carreira de Pixinguinha.

afirmar que o conteúdo da letra composta por João de Barro, que fala de malandragem, pode ter a intenção de caracterizar a personagem malandra do Cafetão, desta forma comentando a imagem de maneira similar à moda de viola.

A quarta inserção musical é *Jesus bleibet meine Freude*, conhecida popularmente como Jesus, Alegria dos Homens, coral da cantata 147 de Johan Sebastian Bach. Seus primeiros versos poderiam ser traduzidos da seguinte maneira:

Jesus continua sendo minha alegria,
O conforto e a seiva do meu coração
Jesus refreia a minha tristeza,
Ele é a força da minha vida

Ela é tocada na transição entre a cidade e o retorno para a fazenda, próximo ao esperado encontro de Candinho com Jesus. A música, que por suas características gerais pode ser reconhecida como “sacra” mesmo pelo público leigo, empresta à narrativa seu caráter de ambiência religiosa e contribui para o sentido da narrativa como um todo. O mais significativo no uso do coral de Bach é percebido quando o confrontamos com a moda de viola. Ambas são músicas de cunho religioso. Uma é claramente um canto de louvor de cunho popular, de um tipo de religiosidade característica das expressões musicais rurais brasileiras. A outra é uma peça sacra do barroco alemão e faz parte do repertório erudito tradicional europeu, ligado portanto à ideia de elite. O confronto das duas simboliza o confronto estabelecido na temática do filme entre as classes dominadas e dominantes, os miseráveis marginalizados e a burguesia rural. A moda de viola se coloca como voz dos dominados (apesar de ser cantada pelo padre, que já pertence a um estrato social diferente de Candinho) enquanto a cantata se coloca como voz dos dominantes. A religião surge em ambos os discursos, colocando-se como instrumento de dominação em ambas as circunstâncias. No

filme, porém, Jesus coloca-se claramente a favor de um dos lados: o do dominador.

Assim como no início da moda de viola, a introdução da música coral demonstra empatia (Chion, 2013, p. 14) com a história contada, levando o espectador através da antecipação a acreditar que uma mudança positiva estaria por vir, trazendo um sentido celestial e paradisíaco. A música segue e quando Candinho sai da mata e entra na casa, no momento em que um movimento de câmera revela Jesus ao lado do Fazendeiro, a música é subitamente interrompida por um ruído similar a um arranhão no disco, alertando o espectador de que a expectativa criada não se cumprirá. Aqui, num uso típico do cinema moderno, o aparato é explicitado, e percebemos a música “angelical” como uma forma de manipulação que o filme dispôs momentaneamente e então decidiu descartar. Candinho, em sua inocência, custa mais a compreender o engodo, e a música continua, ainda em *empatia* com a personagem, que abraça e beija a mão de Cristo. Mais uma vez a música coral é interrompida, desta vez para dar lugar à voz do Fazendeiro, que ordena “com a licença” de Jesus a expulsão de Candinho. Neste momento entra em primeiro plano mais um comentário musical da moda de viola: enquanto Candinho é carregado relutante, ouve-se “sua ajuda nunca falha / pra qualquer que é sofredor”, o ápice da ironia anteriormente citada. O coral de Bach é retomado assumindo também o registro da ironia, sobre a imagem de Jesus e o Fazendeiro tomando café juntos. É interessante notar que Jesus usa um figurino onde estão escritos EUA e URSS, mas (ao menos na cópia que tive acesso) tais siglas tentaram ser apagadas, aparentemente raspando quadro a quadro o negativo, ou a cópia. Não encontrei informação se tal modificação foi alguma exigência da censura ou uma vontade do próprio diretor em modificar o sentido criado. De qualquer forma se estabelece para quem consegue ler as siglas (o que só me foi possível pausando a projeção) uma conexão com os planos dos jornais com os quais a Prostituta se limpa: a existência do

imperialismo, do capital e das grandes corporações como os grandes vilões contra quem se deveria lutar.

No plano seguinte o coral vai se dissolvendo e dando lugar, já sobre a imagem de Candinho sozinho do lado de fora, novamente à moda de viola. Candinho retira a imagem de Jesus do bolso, a observa com olhar desconfiado, e quando o verso “sua ajuda nunca falha / pra qualquer que é sofredor” se repete, ele tem seu momento de revelação e rasga o retrato, interrompendo, de uma vez por todas, a música com o som da foto se rasgando. Com exceção do som de passos no princípio do filme, e dos grunhidos incompreensíveis emitidos ao longo de toda a história, este é o único e talvez mais significativo ruído emitido por Candinho ao longo de seu trajeto. Significativo porque marca a transformação da personagem, a mudança de sua trajetória - ainda que para algo que o filme não nos revela completamente. A título de comentário, é interessante notar que a inserção e interrupção abruptas de sons - neste caso, músicas - é um procedimento relativamente comum no cinema moderno, especialmente aquele da década de 60. Godard é um dos cineastas que utilizava bastante esse recurso, com o objetivo de revelar o aparato e manter o espectador ativo intelectualmente¹⁷.

Na sequência seguinte, o som de tiros junto aos pássaros no reencontro com a Andina faz crer que dali em diante ambos superarão a alienação. Os tiros, como apontado anteriormente, também são colocados sem uma correspondência visual e surgem sobre a imagem da cruz com uma metralhadora dependurada, como uma metáfora sonora da revolução que se anuncia a partir da tomada de consciência dos alienados. Talvez em atitude semelhante à de Cândido de Voltaire, Candinho passe a crer que “é preciso cuidar do nosso jardim”, abandonando a máxima de que “vivemos no melhor dos mundos”.

¹⁷ Tais procedimentos sonoros do cinema moderno são esmiuçados e analisados por Flores (2013) em sua tese de doutorado.

O som, no contrato audiovisual promovido com a imagem, é, portanto, parte fundamental, tanto na construção do espaço da diegese quanto na própria narrativa em si, situando e guiando o espectador através do universo varzeano e devassado escolhido para o filme. Ainda que bastante simples em seus recursos técnicos, de baixo custo, características da proposta estética do Cinema Marginal, *O Candinho* é um ótimo exemplo para a compreensão do uso experimental, não realista do som no cinema. O modo como o som é pensado e articulado no filme abre todo um campo de questionamento sobre o papel do som – e especificamente os ruídos ambientes - na construção da narrativa e do sentido no domínio do audiovisual. Nos faz lembrar também de outras possibilidades estéticas e, por que não, técnicas, distintas daquelas do cinema industrial – as quais o cinema brasileiro tem buscado e não raras vezes alcançado (em se tratando de som, temos conseguido a excelência técnica ao menos desde meados da década de 90). Não proponho aqui um abandono de metodologias, técnicas e estéticas que, afinal de contas, fizeram nosso cinema crescer, e muito. Nos seria salutar, no entanto, (re) abrir a cabeça para novos-velhos modos de produção, mais possíveis em momentos de crise e que podem resultar em obras esteticamente estimulantes ao, novamente, “recusar a falsa inteireza e assumi(r) a tarefa incômoda de internalizar a crise.” (Xavier, 1993, p. 11)

Referências Bibliográficas

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Marginal?* In PUPPO, Eugênio (org). **Cinema Marginal Brasileiro. Filmes produzidos nos anos 60 e 70.** Catálogo de mostra. São Paulo: Heco Produções, 2004.

CHION, Michel. **A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema.** Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

EISENSTEIN, Sergei, PUDOVKIN Vsevolod, ALEXANDROV Grigori. “Sobre o futuro do cinema sonoro” In EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

FLORES, Virgínia. **O Cinema: Uma Arte Sonora**. São Paulo: Annablume, 2013a.

_____. **Além dos Limites do Quadro: o Som a Partir do Cinema Moderno**. Tese (doutorado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2013b.

GAMO, Alessandro Constantino. **Aves sem Rumo: a Transitoriedade no Cinema de Ozualdo Candeias**. Dissertação (mestrado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1999.

GUIMARÃES, Clotilde Borges. **A Introdução do Som Direto no Cinema Documentário Brasileiro da Década de 1960**. Dissertação (mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

MACHADO JR., Rubens. *Uma São Paulo de Revestrés: Sobre a Cosmologia Varziana de Candeias*. In: **Significação**, v. 34, n. 38, 2007.

MANZANO, Luiz Adelmo F. **O Som no Cinema: da Edição de Som ao Sound Design – Evolução Técnica e Estética**. Tese (doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.

O Candinho. Abílio Pereira de Almeida. Brasil: 1954. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=YzOX9rg-Fo0>>. Consultado em 25/06/2019.

Portal do Cinema Brasileiro. Disponível em <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/candeias/filmes/medias/04_04_02.php>. Consultado em 10/04/2019.

PUDOVKIN, V. I. **Assynchronism as a Principle of Sound**. In: **WEIS, E. & BELTON, J. Film Sound: Theory and Practice**. New York: Columbia University Press, 1985.

RODRIGUES, João Carlos. *O Candinho*. In: PUPPO, Eugênio (org). **Cinema Marginal Brasileiro**: Filmes Produzidos nos Anos 60 e 70. Catálogo. São Paulo: Heco Produções, 2004.

SCHAFFER, R. Murray. **A Afinação do Mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

UCHÔA, Fabio Raddi. A deambulação em *O Candinho*, de Ozualdo Candeias. In:

MACHADO Jr., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de; (org.) **Estudos de Cinema — Socine, VII**. São Paulo: Annablume; p. 183-189, 2006.

VOLTAIRE, François Marie Arouet. **Cândido ou o Otimismo**. São Paulo: Editora Scipione, 1994.



Desconcerto sob regência: os efeitos sonoros diacrônicos de Alan Splet para *Veludo Azul*

Fabiano Pereira (UAM)

Introdução

A obra do cineasta David Lynch tem no *sound design* uma de suas marcas autorais mais inovadoras. Embora o som de seu cinema já fosse experimental desde o início em curtas-metragens, a partir de sua parceria com Alan Splet (1939-1994), a edição de efeitos sonoros ganhou muito em sofisticação, ousadia e diversidade. Último que reuniu a dupla, *Veludo Azul* (*Blue Velvet*, EUA, 1986), segue sendo o único filme de Lynch a trazer as principais peculiaridades sonoras da filmografia do diretor, contrastes entre sons e imagens, afetando efeitos sonoros e vozes e chegando até a trilha musical pop, além de sons ambientes para criar atmosferas estranhas.

Vale pormenorizar o que caracterizava o trabalho com efeitos sonoros de Splet, se e como ele inovou em termos de linguagem cinematográfica, munindo-se, além de respaldo teórico, de referências

filmicas históricas anteriores que já haviam exposto a artificialidade do som no audiovisual por meio da sobreposição de efeitos sonoros, em produções de estúdio de ampla distribuição mundial. Para tanto, são particularmente proveitosos os exemplos de *King Kong* (EUA, 1933), de Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, e *Meu Tio* (*Mon Oncle*, França/Itália, 1957), de Jacques Tati.

Sons de fontes que não se reconhece nas imagens são o que se habituou chamar de contraponto sonoro do cinema com o incentivo do manifesto publicado em 1928 por Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Grigori Aleksandrov, intitulado *Declaração Sobre o Futuro do Cinema Sonoro*. (EISENSTEIN; PUDOVKIN; ALEKSANDROV, 2002, p. 226). Ainda que o termo seja questionado, por também haver ligações de sentido e tema e aspectos de sincronização harmônica em momentos com dissonância entre som e imagem no cinema (ALVIM, 2017, p. 15-16), o esforço pela verossimilhança sincrônica é tão reiterado desde o cinema clássico, que cenas em que a ausência da fonte sonora na tela é evidente ainda continuam raras exceções. De qualquer modo, quando sons sem relação lógica e semântica com alguma fonte visual da imagem forem perceptíveis, serão aqui tratados como contrastes, pelo efeito que pretende-se destacar.

Criação e subversão de atmosferas são estratégias fundamentais em Lynch. Quando surgem as estruturas clássicas de envolvimento emocional do espectador em seus filmes, elas são logo contraditas para se criar mais estranhamento, geralmente pelo exagero ou artificialidade dos detalhes, não raro via contrastes entre som e imagem (FERRARAZ, 2003, p. 132). “O efeito de estranhamento se dá quando a distinção entre imaginação e realidade é extinta. Por isso, os sonhos são tão importantes na obra de Lynch”. (FERRARAZ, 2003, p. 102-103). É o caso de *Veludo Azul*.

Michael Atkinson, como tantos autores, destaca o fim da seqüência inicial do filme, em que a câmera, depois de passear por cenas

idílicas de um bairro residencial de cidade pequena nos Estados Unidos, registra o enfarte de um homem que rega um gramado e dali mergulha neste até chegar a um amontoado de besouros negros, no que chama de “cacofonia de ruídos de máquinas e abafada desordem, emprestando aos insetos uma escala e um aspecto aterradores”, primeira e inevitável referência ao trabalho de Splet para o filme. Charles Drazin considera essa uma daquelas sequências que escolas de cinema colocam em um *looping* contínuo para demonstrar aos alunos como o som é fundamental no cinema (DRAZIN, 2000, p. 167). Sua análise ecoa a de outras fontes, a de que aquela imagem pressagia, especialmente pelo viés sonoro, os horrores que *Veludo Azul* aos poucos vai revelar sobre aquele aparentemente pacato lugar (ATKINSON, 2002, p. 26). Uma orelha decepada numa área descampada confirma tal hipótese.

A orelha é o leitmotiv deflagrador do filme em mais de um sentido, retornando não só como uma imagem (ou uma ausência), mas também como um canal para a experiência auditiva do filme, e seu estatuto ambíguo de uma sequência interna (psicoemocional) de eventos. (ATKINSON, 2002, p. 32)

Na cena de sexo entre Jeffrey (Kyle MacLachlan) e Dorothy (Isabella Rossellini), Atkinson avalia que a trilha sonora perde o controle como a personagem feminina, com uma “parede ascendente de sons de ventos tempestuosos, silvos de gás e indigestão edificial” (ATKINSON, 2002, p. 67-68), seguida de “uma tomada em câmera lenta dos dois amantes em pleno coito, acompanhada pelos ruídos amplificados de animais na trilha sonora”. Mais adiante, quando Jeffrey volta ao apartamento de Dorothy, engatilha a arma e atira quando a porta se abre, o autor afirma que “o ruído criado por Splet para acompanhar a morte a tiros de Frank soa como uma mistura de rangidos metálicos e guinchos de animais” (ATKINSON, 2002, p. 84).

Charles Drazin considera o tapa de Jeffrey em Dorothy um dos mais perturbadores na história do cinema, o que ele credits ao

perfeccionismo de Splet (DRAZIN, 2000, p. 167-169). Com acentuada miopia, o *sound designer* desenvolveu uma audição aguçada. Para ouvidos leigos fica bem difícil reconhecer se vários dos efeitos sonoros que ele adota são musicais ou gravações de suas pesquisas de campo. Isso quando são percebidos.

Não satisfeito com o som de um soco regular, ele regravou a meia velocidade e, em seguida, colocou os tapas a velocidade normal e meia velocidade juntos. Finalmente, como um dos assistentes de Splet no filme lembrou, “batemos numa grande abóbora velha e ressecada com uma régua de aço com base de cortiça de 18 polegadas. Nós só a estapeamos, o que rendeu um ruído de chicotada incrível realmente brutal... Mixando estes três sons juntos, acabamos com um soco violento”. (DRAZIN, 2000, p. 168)

Drazin avalia que para Lynch o importante é o som captar sentimentos e climas, não a realidade objetiva. Não é algo feito para ser analisado ou até mesmo ser percebido conscientemente, interpretado racionalmente, traduzido em forma de textos. É algo que define um tom, um estado de espírito, mas desafia a explicação (DRAZIN, 2000, p. 167). Mas há algo a mais em *Veludo azul*, que o separa dos filmes anteriores de Lynch e Splet, o curta-metragem *The Grandmother* (1970) e os longas *Eraserhead* (1977), *O Homem Elefante* (*The Elephant Man*, 1980) e *Duna* (*Dune*, 1984). Com ele, o cineasta estabeleceu um universo, receita básica que retornaria renovada em seus filmes posteriores, “um marco (Lynchtown), um esquema estrutural e um novo tipo de romantismo” (CHION, 2003, p. 143).

Os efeitos sonoros especiais de Alan Splet (grunhidos, deflagrações, ambientes surdos) são, pelo contrário, muito mais escassos e localizados que nos três primeiros longas-metragens de Lynch. Acompanham a imersão no mundo movimentado dos insetos e depois as sequências de imagens-choque em que Jeffrey revive suas descobertas horrorosas. No resto do tempo, Lynch cria, ao contrário, um mundo normal e suave, que não muda com nenhum ruído de fundo nem nenhum vento do intra-

mundo. Em *Coração Selvagem* e sobretudo *Twin Peaks – O fogo Caminha Comigo* reapareceram os rumores e os ruídos, mas já não eram mais feitos por Alan Splet. (CHION, 2003: 133)

Em *Veludo Azul* Lynch pela primeira vez demonstrou como consegue fazer o cotidiano se tornar estranho, de uma forma que se pauta num contexto estético e comportamental lido como verossímil, o que não acontecia nos bem estilizados *The Grandmother* (EUA, 1970) e *Eraserhead* (EUA, 1977). De qualquer forma, o diretor também recusa a necessidade de atribuir sentidos a tais ideias, que para ele são de natureza concreta, nem verbais, nem abstratas, e mantém o som como aliado nesse intuito. Ele diz se ver como engenheiro de som, não cineasta (CHION, 2003, p. 178-179).

Chion também destaca o quão importante é a imagem da orelha como símbolo da escuta que Lynch tanto valoriza em seus filmes – nunca tão evidente quanto em *Veludo azul*, filme em que ela é gatilho de toda a trama. Para o autor, o cinema de Lynch se transforma pelo papel central dado à orelha. “De modo que se seus filmes fossem mudos e não fizessem nenhuma alusão à escuta, continuariam sendo auditivos” (CHION, 2003, p. 179).

Chion entende que o som está na origem de algumas imagens, de modo que se ouve algo e isso direciona os olhares. Frequentemente os planos atendem a função de imagens requeridas por uma narração, ainda que esta não esteja explicitamente ali, inclusive como o equivalente visual de uma palavra concreta que guia a imagem por uma oralidade indireta, o que Chion chama de planos-palavra de Lynch. “Outras vezes, seu caráter estranho e algo difuso, deformado, evoca as representações confusas que desencadeiam na imaginação a evocação verbal ou acústica de algo que nunca se viu verdadeiramente” (CHION, 2003, p. 178-179).

Ann Kroeber, esposa e parceira de Splet na captação e edição de som, conta que a cena dos insetos no fim da sequência de abertura, que soa como uma questão de volume de gravação, talvez com um trabalho de reverberação, demandou muito mais trabalho, e combina com vários outros relatos a respeito do trabalho do *sound designer*.

Cerca de 14 sons de inseto foram colocados ali. Foi tudo feito em camadas. Gravamos em diferentes locais. Gravamos em laboratórios. Eu costumava ligar os microfones para gravar os sons deles, como quando mastigando madeira, coisas assim. Para que se pudesse conseguir aquela sensação mais acentuada dos insetos. (...) Não eram só os insetos. Também tinha um monte de outros sons ali naquela cena, quando a câmera vai ao subterrâneo. Acho que o “chichichi” que se ouve ali é do *sprinkler*. Não eram só os 14 insetos. Acho que havia também tons. Podia haver até umas cem camadas de som para uma cena. (KROEBER, 2016, p. 235)

A cena de mais notável contraste entre som e imagem no filme é mesmo a de sexo entre Jeffrey e Dorothy, quando ela pede para que ele bata nela. O editor de som Richard Hymns confirma que entre os efeitos sonoros usados na cena estão réguas de madeira batidas na mesa de trabalho, uma abóbora enorme estapeada e até as costas espancadas de um assistente, entre outros sons (HYMNS, 2016 p. 359). Sobre o som das chamas que são vistas nessa cena, Hymns acredita se tratar de distorção extrema e microfones muito próximos e ajustes de *sound design* que Splet fazia sozinho, por ser muito específico sobre o efeito que queria construir. Outra cena em que esse efeito é nítido é a do pesadelo que Jeffrey tem também com Dorothy sendo estapeada, em que Frank surge com sua voz bastante distorcida, um efeito bastante comparável às distorções vocais recorrentes nos filmes de horror.

Kroeber reitera que com Lynch tudo tem uma qualidade temperamental evocativa, mesmo quando num efeito naturalista, caso dos sons de corredor, em que foi colocada mais emoção, por meio de

ventiladores, sons de ar em fluxo. “Tinha uma cena interna em que quando as personagens saíram o som do ventilador, o ventilador do ar condicionado continuou, e soou tão natural. Simplesmente funcionou na cena, você nem se dá conta” (KROEBER, 2016, p. 238). Para ela, a música no filme foi selecionada para incutir sensações leves, felizes e românticas, de modo que coube aos efeitos sonoros identificar a maior parte do lado mais sombrio da trama.

Os dois aspectos sonoros da trilha atuam de maneira complementar, num sentido de alternância – ainda que as composições instrumentais de Angelo Badalamenti funcionem mais na linha de um acompanhamento clássico de acentuação emocional coerente para as imagens. Enquanto as canções escolhidas por Lynch adicionam leveza, inclusive deturpando a dramaticidade de cenas violentas, os efeitos sonoros criam ambientações que causam um estranhamento desconfortável. Estes funcionam como chave para a entrada em pesadelos que contrapõem tanto sons e imagens quanto a clareza da linearidade narrativa e a compreensão de que as informações que se tinha até ali podiam não passar de aparências ou peças incompletas de um quebra-cabeças ainda mais complexo.

Veludo azul serve como um divisor de águas entre o legado de Splet para a filmografia de Lynch e a tendência sonora seguinte dos filmes do diretor, apoiada na trilha musical com canções pop (apesar da presença do cantor Sting no elenco, *Duna* já adotava trilha instrumental original da banda americana Toto e do músico e compositor britânico Brian Eno), com recorrentes elementos de época, num nível de efeitos até agora único de variedade do repertório sonoro de Lynch. O estranhamento e o contraste proporcionados pelo trabalho com efeitos sonoros do *sound designer* começou a migrar para o cancionero pop antigo. A força dos efeitos sonoros de fonte irreconhecível em cena influenciou a escolha deste, cuja nostalgia é passaporte para uma mistura que ainda inclui

aspectos de realidade, sonho, o lógico, o sensível, o narrativo, o sensorial, sincronia, diacronia, diegese e extradiegese, bem ao estilo de Lynch.

Embora o filme permita uma análise sonora bastante completa e complexa, envolvendo todos esses elementos e outros em detalhes, cabe destacar aqui as cenas que atendem à busca pela compreensão de como os contrastes evidentes entre imagens e sons de *Veludo Azul* foram arquitetados e como eles se comparam a duas obras cinematográficas anteriores, de períodos distintos, produzidas em estrutura de estúdio com ampla distribuição, que se destacaram pela sobreposição perceptível de efeitos sonoros extra-diegéticos na montagem.

Descrição dos efeitos sonoros de *Veludo azul*

Veludo Azul já começa com *Blue Velvet*, canção romântica de Bobby Vinton (1963). Cenas bucólicas de céu azul, flores, caminhão de bombeiro passando em câmera lenta com um bombeiro acenando sorridente junto a um cão, mais flores, crianças atravessando a faixa de pedestre, casa de subúrbio tranquilo e arborizado. Um homem de meia idade rega o jardim, uma mulher de meia idade assiste a uma TV, onde uma cena de plano de detalhe de arma apontada é exibida. Corte para o jardim, onde a mangueira enroscou num galho de planta e o homem puxa, até que tem o que parecer ser um enfarte. Ele fica caído na grama, a água continua saindo e um cão sobe no homem para bebê-la da mangueira. O volume da música vai sendo reduzido até dar lugar aos sons de diversos insetos em volume maximizado, conforme a câmera lenta fecha em plano de detalhe do gramado em que eles se amontoam.

Noutra cena, Jeffrey deixa o apartamento de Dorothy logo após descobrir a certidão que prova que ela é casada. Ele desce pelas escadas escuras do edifício Deep River, onde ela mora, e a tela é tomada pela mais plena escuridão. Só se ouve o rumor distante de uma máquina em

funcionamento constante ou algum tipo de fluxo de ar ventando por dentro de alguma tubulação. Da escuridão surge Jeffrey. Cabisbaixo, ele levanta o rosto conforme ouve-se uma espécie de guizo de cobra. Sua imagem já se funde à de um rosto completamente distorcido para a direita da tela, ou o reflexo de um rosto em um objeto reflexivo curvo, em plano de detalhe dos lábios. Ouve-se seu nome sussurrado de maneira também distorcida.

A reverberação ganha o tom pesado de uma nota grave e surge o rosto de Frank (Dennis Hopper) irado, visto de lado. Ainda que em câmera lenta, a imagem logo mostra Frank abrindo a boca para gritar e o som que dela brota lembra uma versão eletronicamente distorcida de algo como um rangido grave de portão pesado de metal, em volume crescente até ficar bem alto e tenso. Há um corte para uma imagem de uma vela ao vento em plano próximo, enquanto o som perdura até se ouvir o do que poderia ser a chama soprada pelo vento forte diegético ou algum tipo de tecido ao vento, como uma bandeira, por exemplo. A chama ao vento ressurgue mais distante por um breve instante. Um *fade out* escurece a imagem plenamente. Ouve-se uma voz masculina dizer “está escuro”.

O rosto de Dorothy é visto quase de cabeça para baixo com os olhos fechados e os lábios cobertos de batom vermelho. Ela pede sussurrando “me bata”. Um corte mostra o rosto aflito de Frank de frente enquanto ela repete fora de campo o pedido em voz um pouco mais alta. Frank se esgueira para bater. O grito ouvido é pungente e distorcido e coincide com o corte que leva à imagem de Jeffrey em sua cama, de pijama, deitado de bruços se levantando assustado à meia luz enquanto o som do grito distorcido se esvai com uma reverberação que lembra vento. Embora os efeitos sonoros se substituam nessa sequência curta, a maioria entra e sai da trilha em processo de *fade in* e *fade out*, permitindo breves momentos de sobreposição.

Mais adiante, Jeffrey vai visitar Dorothy enquanto *Blue Velvet* de Vinton toca em *off*. Logo ao chegar, enquanto se beijam, a música vai perdendo volume e ela o convida para seu quarto. Na cama, ambos já nus, Dorothy pergunta a Jeffrey o que ele quer fazer, se é um mau menino, se quer fazer coisas más. Ela repete “qualquer coisa”. Ao ser perguntada sobre o que ela quer que Jeffrey faça, ela diz que quer que ele a machuque. Jeffrey se nega, diz que quer ajudá-la, que sabe do sequestro de seu marido por Frank e que quer avisar a polícia, o que faz Dorothy se afastar com medo, pedindo que ele não envolva a polícia enquanto música instrumental acrescenta tensão.

Um corte mostra uma chama ao vento e o som do vento soprando é intenso e breve até que ela pede a Jeffrey que bata nela, com a imagem completamente escura, e a recusa enfática em meio à música ainda mais alta. A imagem dos dois volta conforme Dorothy expulsa Jeffrey de sua cama aos gritos, partindo para cima do jovem, que reage com um tapa. Ele a vira, titubeia e então dá um novo tapa, desta vez premeditado. Em câmera lenta, os lábios entreabertos com batom vermelho emitem um som distorcido que faz a música sumir e soa como uma espécie de mistura de ventos.

Entra em cena uma imagem de explosão de chamas que tomam um teto, que aparece brevemente. O casal ressurgue também em câmera lenta, o som distorcido ouvido parece combinar o rugido de animal bestial, respiração ofegante e ventania, todos os sons dilatados. Dorothy se agarra a Jeffrey num gesto de um êxtase sofrido. Um *fade out* gradualmente tira os efeitos sonoros por completo e após um breve momento silencioso, a voz de Dorothy diz “agora eu tenho sua doença em mim”.

Efeitos sonoros de *Veludo azul* comparados aos de *King Kong*

Em termos de som, a primeira versão de *King Kong* para as telas frequentemente é lembrada pelo marcante uso de *leitmotif* da música de Max Steiner. Diferente da relação de alternância entre música e efeitos sonoros de *Veludo Azul*, a de *King Kong* atua em parceria no intuito de se criar intensificação de emoções de mesmo teor. A música adianta o sentido e o sentimento de risco e pavor pretendidos, funcionando como um alarme para os diversos perigos a serem apresentados nas cenas. A vocalização das feras, por meio de urros ameaçadores (depois gritos de dor), assim como seus passos, não raro antecipam embates sangrentos, em função análoga à da música, e ainda continuam no decorrer destes. O silêncio, quando surge, apenas cria expectativa tensa para mais daqueles efeitos aterrorizantes.

Aspecto essencial da trilha sonora do filme é o trabalho com efeitos sonoros sofisticados ainda na aurora do cinema sonoro, que o chefe do departamento de som do estúdio RKO, Murray Spivack, desenvolveu. Ray Morton conta que, se nos anos anteriores todos os diálogos, música e efeitos precisavam ser gravados juntos numa mesma faixa durante a filmagem, em 1932, cada tipo de elemento já contava com sua própria faixa. Era possível regravar sons para então mixar as três faixas juntas numa máster a ser ligada à película. Ou seja, já era possível adicionar sons em pós-produção, algo fundamental para Spivack sonorizar sequências com bonecos filmados em *stop motion*¹⁸ (MORTON, 2005, p. 75).

Ao longo de nove meses, Spivack precisou criar sons orais convincentes para criaturas gigantescas pré-históricas ou fictícias para uma grande produção, equivalente para a época a um *blockbuster* atual.

¹⁸ Técnica de animação que utiliza *stills* fotográficos (fotos estáticas) reproduzidos em sequência, de modo a simular os movimentos.

O rugido do gorila Kong começou a ser criado a partir dos de leões e tigres que viviam no Selig Zoo – local que criava e treinava animais usados em filmes. Tendo sobreposto os rosnados, Spivack os executou de trás para frente em baixíssima velocidade. Isso fez o tom do efeito sonoro descer uma oitava, dando a impressão de serem rosnados de animais bem maiores. Todos os agudos foram removidos, de modo a criar uma sonoridade longa e dissonante e Spivack adicionou *fades* para evitar interrupções abruptas.

Ele gravou sua própria voz grunhindo num megafone e então a regravou com velocidade reduzida para criar os sons que o gorila emitia nos momentos românticos com Ann (Fay Wray). Os gritos dos marinheiros também foram feitos com a voz do próprio sonoplasta – Wray gravou os seus na pós-produção. Os passos de Kong foram criados com um *foley* feito com um desentupidor de pia envolto em emborrachado poroso sendo batido numa caixa com cascalho. Já as batidas no peito de Kong vieram de tentativas e erros. Primeiro foi usado um instrumento de percussão com baqueta acolchoada, depois baquetas batendo na parte inferior de uma cadeira de vime, até que Spivack usou a baqueta no peito de seu assistente Walter Elliott, com o microfone junto às costas de Elliott e conseguiu a sonoridade que buscava, ressoando como um corpo com musculatura, ossos e ar.

Seguindo o conselho de um paleontólogo de vertebrados do County Museum of Natural History Los Angeles, Spivak¹⁹ decidiu fazer os dinossauros silvar e coaxar em vez de rugir. Para criar os sons sibilantes, Spivack gravou os ruídos de uma máquina de ar comprimido. Ele fez o próprio coaxar. Para o t-rex, Spivak mixou em uma gravação reversa um rosnado de pantera. Spivack usou um rugido de elefante para os tricerátos (antes de eles serem editados, é claro) e alguns gritos de aves para o pteranodonte. Urros foram empregados para criar o som da respiração pesada das criaturas. Todos os sons foram regravados a uma velocidade

19 Grafia do texto.

lenta para criar um tom mais baixo. (MORTON, 2005, p. 76)

Heitor Capuzzo complementa Morton afirmando que, quando música, diálogos e efeitos sonoros puderam ser trabalhados de maneira independente, com profundidade, a dialogia própria dos elementos do cinema tomou uma forma definitiva, estabeleceu-se uma interação horizontal e vertical das sonoridades na composição da trilha sonora. Para Capuzzo, *King Kong* representa um marco histórico pela maneira de utilizar o potencial dramático e narrativo dos efeitos sonoros, tradicionalmente usados apenas para complementar a descrição da imagem, criando tensões dramáticas pela sobreposição de sons (CAPUZZO, 1995, p. 62-63).

É notável como o trabalho de gravação de sons e de montagem de Spivack se assemelha às características de todas as descrições feitas por parceiros de Splet sobre seu trabalho. Fica evidente que ele já adotava construção em camadas de efeitos sonoros de fontes sem qualquer relação com o que a imagem mostra e o fez de uma maneira inusitada para sua época. Se o que ele produzia com sons tão diversos representaria um exemplo de polifonia já é uma outra questão. Tantos sons de fora da diegese, operam num efeito sincrônico de verossimilhança, como num coro que direciona vozes em uníssono para um efeito preciso, mais claro e potente.

Portanto, se considerada novamente a delimitação de Wolf Frobenius (FROBENIUS, 2014, p. 1) acerca do conceito de polifonia – “o desenvolvimento integral das partes separadas – o investimento de várias partes com o caráter de uma voz principal e as reuniões de acompanhamento de vozes para o status de contra-vozes” –, fica claro que a combinação de sons distintos produzidos como efeito sonoro único de Spivack configura um exemplo. Entretanto, não há contraste algum no resultado, sincrônico e fiel ao que as imagens mostram.

Pode-se dizer que, ironicamente, tal efeito fica desconectado até de pretensões realistas, já que nenhum desses animais jamais foi de fato ouvido por humanos. Mas é aí que reside o trabalho de verossimilhança. Ele torna, por meio de uma gama de efeitos, todo e qualquer elemento da ficção, real ou imaginado, algo crível para as referências do espectador. Mais pessoas já assistiram a uma briga no cinema do que ao vivo, em condições auditivas ideais, isoladas do burburinho das conversas e demais sons ambientes para conferir se o impacto de um punho no rosto soa mesmo como duas tábuas de madeira batidas uma na outra. Qualquer referência sonora de dinossauros que temos obrigatoriamente veio do cinema ou de alguma mídia audiovisual dele derivada.

Efeitos sonoros de *Veludo azul* comparados aos de *Meu Tio*

“Se você desligar o som de um filme do Jacques Tati, você vai perder tanto, talvez metade do humor. (...) Para o Jacques Tati, cada efeito sonoro é uma oportunidade para o humor” (LYNCH, 2008), Lynch avalia para o documentário *Mon Oncle* (França, 2008), de Camille Clavel, episódio do programa *Il était une fois...*. O cineasta americano considera Tati um gênio por encontrar ou criar os sons que, para ele, acrescentam tanto ao mundo do diretor francês.

A música de Franck Barcellini e Alain Romans adiciona fluidez, leveza, e descontração às cenas de *Meu Tio*, quase sempre marcando a transição de uma para outra. O acordeão é um dos instrumentos mais recorrentes nela, além de uma referência mundialmente conhecida da música popular francesa. A trilha musical confere, por meio de sua melodia e compasso, uma camada adicional de irreverência às situações que o Sr. Hulot (Tati) enfrenta, além de sublinhar o caráter afetivo e alegre da relação entre ele e seu sobrinho, o menino Gerard (Alain Becourt). Ela funciona num registro alinhado ao uso clássico da música

no cinema, buscando direcionar e intensificar a emoção do espectador para a intenção do diretor para a cena. No restante do tempo, são as falas e, principalmente, os efeitos sonoros que guiam a parte auditiva do filme, trazendo uma peculiaridade de Tati.

No mesmo documentário, imagens de arquivo mostram o próprio cineasta francês explicando que deixava os diálogos no mesmo nível dos sons ambiente, como as vozes que ouvimos em lugares movimentados, sem prestar ou sem poder prestar a mesma atenção que numa conversa cara a cara, compreendendo apenas fragmentos da informação. A narração lembra que para Tati, assim como para o escritor Samuel Beckett, a comunicação várias vezes é reduzida a um tipo de mingau verbal, com ruídos, onomatopéias e trechos de frases. As palavras seriam como qualquer outro som e o cinema de Tati rompe com a continuidade da trama, privilegia descrições de objetos e apresenta personagens humanos desprovidos de substância. Suzana Reck Miranda prossegue com esse raciocínio.

Para Tati, a palavra vale mais pelo seu som do que pelo significado. Timbres curiosos, inflexões inusitadas e articulações incompreensíveis falam sobre quem são seus portadores e, ao mesmo tempo, integram democraticamente uma peculiar paisagem sonora cujo imperativo é o deslocamento: voz-que-pode-ser-ruído-que-pode-ser-música e assim por diante, compondo boa parte da poesia pretendida em sua estética fílmica. (MIRANDA, 2008, p. 30)

Na trama, Hulot passeia entre dois mundos, o antigo e o moderno, e aborda os conflitos das relações sociais. A presença ostensiva das máquinas e aparelhos no mundo moderno em que vive o casal Arpel, composto por sua irmã e seu cunhado, lhe rende fartura de oportunidades para *gags*. O que a autora chama de jogo de sentidos se apoia nas relações entre som/imagem e som/fonte sonora. “Tati, propositalmente, utiliza apenas sons pós-produzidos, o que lhe permite

total liberdade para explorar a natureza arbitrária entre o que se vê e o que se escuta no filme” (MIRANDA, 2008, p. 31).

No bairro de Hulot, a paisagem sonora é leve e solar, traz uma fartura de vozes de adultos conversando, gritos de crianças brincando, pássaros cantando e música alegre. Na casa dos Arpel há vários aparelhos que produzem sons não raro semelhantes entre si, organizados de maneira predominantemente isolada, coesa e asséptica. O constante deslocamento entre os dois universos sonoros lembra uma composição musical e às vezes gera dúvida sobre a origem dos sons.

O som revela muito da natureza humana e social de *Meu tio*. (...) Por exemplo, os passos do casal Arpel, na sequência em que são apresentados ao espectador, soam como objetos pontiagudos que tocam em uma superfície de vidro, o que resulta na sensação de uma pisada superficial, talvez o equivalente sonoro da expressão popular “pisar em ovos”. Já os passos de Gérard sugerem o som de um material mais aderente e agradável aos ouvidos, fato que o torna mais simpático e próximo. (MIRANDA, 2008, p. 31-32)

Tati evita a verossimilhança para reiterar a divertida artificialidade sonora de seu universo. Separação e recomposição, não necessariamente em perfeita sincronia. Ele incita a achar a fonte exata do som, destaca detalhes sonoramente e cria um ambiente bem peculiar (CHION, 2009, p. 189-198). Gilles Mouëlllic cita o autor Serge Daney, que escreveu no jornal *Libération* que Tati inventou o som moderno no cinema, já que a memória vívida das plateias dos efeitos sonoros que ele usava estava no aspecto não realistas deles.

Para Mouëlllic, Tati “não apenas inventa novas harmonias entre imagens e sons (a dimensão vertical), mas pensa os sons um em relação ao outro, um após o outro, ao longo do tempo (a dimensão horizontal)” (MOUËLLIC, 2003, p. 125). Há momentos em que todos os sons se misturam, atuando sem hierarquia como rumores dos personagens.

Na montagem “horizontal” a complexidade vai escalando, conforme a sucessão rítmica evolui como uma obra de música concreta.

O papel do engenheiro de som Jacques Carrière nessa criação é incerto, sendo a paisagem sonora mérito de Tati. Não há nas referências aqui citadas indícios claros sobre a verticalidade da edição de sons no sentido de quantos sons eram somados para a elaboração de cada efeito. Mas há pelo menos dois momentos em que os efeitos sonoros do filme se sobrepõem. Quando a vizinha vem conhecer a casa da Sra. Arpel e o fogão indica sonoramente que a comida está pronta enquanto ela caminha com os passos claramente artificiais em sua sonoridade, como menciona Miranda. Outro momento é a quando Hulot está no interior da fábrica e diversas sonoridades se somam no ambiente.

A sincronia não parece exata, mesmo em termos labiais enquanto há diálogos, mas os sons não vocais sempre se prendem a uma fonte visual na cena. Eis aí a principal diferença entre o trabalho de Tati e o do Splet. A ausência de compromisso com o verossímil sonoro está presente em ambos os filmes, *Meu Tio* e *Veludo Azul*. Mas no filme francês ela é um aspecto integral, que permeia todo o filme e todos os aspectos sonoros não musicais, não algo pontual. Por outro lado, quando Splet usa os efeitos abstratos que Lynch valoriza, o visual está lá prévia e premeditadamente pensado para que se gere um deslocamento entre imagens e sons.

A artificialidade sonora marca os dois trabalhos e a dúvida da origem do som é mais presente em *Meu Tio*. Compreendido o estranhamento proposto por ele, fica claro que o universo criado por Tati é artificial e se estabelece um grau de conforto proporcionado pela previsibilidade do procedimento. Cria-se um sentido: a paisagem sonora reflete a artificialidade da vida da parte dos personagens que vive a sociedade moderna e a inadequação de quem, como Hulot, parece parado num outro tempo que, para os que vivem naquele grupo social,

se foi. Até porque cenários, interpretação dos atores, toda a *mise-en-scène* se apoia em algum grau nessa artificialidade. Nesse sentido, o som é condizente com ela. Há uma coerência interna, um acordo inverossímil e constante nas imagens, nos sons e nas relações que estabelecidas entre eles. Em *Veludo Azul* esse grau de conforto da constância não acontece.

Embora predomine a sincronia verossimilhante de vozes e sons, Splet torna momentos específicos e imprevisíveis fonte de incômodo. Seu trabalho com efeitos sonoros não só atua num sentido de subverter impressões preliminares de sentido no espectador, como a certeza de que, nos termos daquela narrativa, aquilo a que se assiste é real, não um sonho ou imaginação. Lynch dá corda narrativa para então enforçar o conforto de um entendimento que parecia estar vindo, mas esta se revela um alarme potencialmente falso – e some-se a isso a ironia de canções que destoam do clima de certas cenas.

Se Tati atuou no sentido da inadequação e artificialidade invariáveis, Splet interfere pontual e imprevisivelmente, numa trama que se pretende sensorial, atmosférica, não lógica, muito menos conclusiva. Tati leva além a mera função verossimilhante reconhecida no trabalho de Spivack, mas não chega a realmente traduzir uma estrutura polifônica em que se evidencia algum contraste sonoro. Seus efeitos parecem um descompasso musical ou um tenor cantando a ópera escrita para um barítono. Não há um descolamento da proposta original do cinema clássico. A narrativa segue, é compreendida e concluída, mesmo sem a verossimilhança.

Conclusão

Passados mais de 30 anos de sua estreia, *Veludo Azul* segue como um filme emblemático de sua época, com marcante respaldo midiático da crítica cultural e acadêmico, como exemplo de autoria de um cineasta

que se destaca da estética habitual de produções de porte equivalente em seu país. Há quem, como Chion, perceba no filme uma evidência da maturidade artística em Lynch, temática, técnica e estética. Há elementos marcantes no filme, como em sua filmografia como um todo, de uma forte influência surrealista nas suas construções imagéticas e outra expressionista no seu trabalho com som, especialmente em termos de efeitos sonoros. O papel de Splet neste último aspecto foi determinante.

Nos estudos de som, entretanto, o filme tende a ser preterido em análises mais aprofundadas da obra de Lynch, em favor do frequentemente valorizado *Eraserhead*. Não há em *Veludo Azul* o grau de ousadia deste filme em termos de paisagens sonoras estranhas, ao menos não pelo volume constante em que ele mantém essa atmosfera sonora industrial, eólica e onírica. Mas há aspectos claros de contraste sonoro, assim como em *O Homem Elefante*, que faltam a *Eraserhead*. Nada como a relação quase completamente contrastante entre imagens e sons de *The Grandmother*, em que até se tornam previsíveis. Gemidos de prazer que soam como explosões ou ventos, gritos que parecem estática distorcida de formas inimagináveis e insetos que parecem manter uma conversa de pregão de bolsa de valores. Sem aviso prévio. De repente, subvertendo a trama, o clima, as certezas.

O contraste que Lynch se habituou a criar por meio dos efeitos sonoros de Splet se expande para a esfera musical, quando canções *pop* dos anos 1950 e 1960 passam a criar o mesmo efeito de estranhamento. Último filme do diretor em parceria com o *sound designer*, fica clara a transição de um tipo de procedimento para o outro – retomados conjuntamente de modo bem mais pontual na recente temporada *Twin Peaks: O Retorno* (*Twin Peaks*, EUA, 2017) na TV. Tempos atmosféricos dilatados e contraste de efeitos sonoros semelhantes voltariam ao seu cinema em *Império dos Sonhos*, (*Inland Empire*, França/Polônia/EUA, 2006) último longa-metragem lançado de Lynch.

Não há em *Veludo Azul* mais distinção entre imaginação e realidade, como explica Ferraraz. Saem os cenários surreais de *The Grandmother* e *Eraserhead*. Sai a Londres vitoriana de *O Homem Elefante* e sai o futuro distante e intergaláctico de *Duna*. O pesadelo se instaura à luz do dia no subúrbio americano tão pacato e bucólico. Quando não há uma orelha decepada no caminho para indicar uma outra realidade, perturbadora, que se apresenta de maneira quase sempre sugerida, esgueirada, quando não sarcástica, pela chave do som.

Numa perspectiva histórica, duas referências de filmes que marcaram época por seu trabalho de sobreposição de efeitos sonoros ajudam a entender o grau de sofisticação que Splet alcançou com Lynch por meio do filme, em plena produção americana com estrutura de estúdio e ampla distribuição. Em *King Kong*, práticas muito próximas às de Splet, décadas antes. Mas os efeitos construídos atendiam outras demandas. O filme trouxe o universo extra-diegético em peso para a área VIP da verossimilhança, com o privilégio de silenciar vozes humanas ainda na verborrágica primeira década do cinema sonoro.

Meu tio, um quarto de século mais tarde, se desprende da verossimilhança, mas não da privilegiada relação entre efeitos sonoros e a imagem, sempre norteando a artificialidade dos sons – vozes inclusas – sempre oriundos da fase de pós-produção. Mesmo as imagens filmadas não sendo as de bonecos de gorila e dinossauros registrados em *stop motion*, mas sim atores reais em movimento, com velocidade normal, no exercício de sua oralidade. Uma artificialidade que é parte de uma narrativa, num universo cômico peculiar como o de Jacques Tati. Faz-de-conta aceito, imersão garantida e divertida. Há propósito, há contexto, há sentido.

Para uma produção de volume maior assinada por Lynch, *Veludo azul* acrescenta e estabelece a base temática, o pesadelo por trás da (aparente) realidade cotidiana, que ele retomaria em obras posteriores,

como a série *Twin Peaks*. A música atua num jogo entre o sincrônico e o diacrônico, passado revivido como nostalgia numa nova realidade, não como *flashback*. Ao explicitar o extra-diegético de modo pontual e imprevisto, a edição de efeitos sonoros de Splet reitera o que as canções antigas da trilha musical indicam, o momento cultural contemporâneo de hibridismos e pluralidades. Um momento que ainda se mantém, justificando o interesse duradouro pelo filme. Um momento em que o sentido presumido se esvai e parece se restringir ao propósito de tão somente ser essa combinação polifônica de elementos que nunca se harmonizam por completo. Uma dúvida que não existia na escuta de *King Kong*, que surge como brincadeira em *Meu Tio* e que norteia o desassossego de *Veludo azul*.

Referências bibliográficas

ALVIM, Luiza. *Contraponto audiovisual? De Eisenstein a Chion*. In: **Revista Famecos** (Online). Porto Alegre, v. 24, n. 2, maio, junho, julho e agosto de 2017.

ATKINSON, Michael. **Veludo Azul**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

CAPUZZO, Heitor. **Lágrimas de Luz: O Drama Romântico no Cinema**. Tese (Livre-Docência). Belo Horizonte, UFMG, 1995.

CHION, Michel. **David Lynch**. Barcelona: Paidós, 2003.

_____. **Film, A Sound Art**. Nova York: Columbia University Press, 2009.

DRAZIN, Charles. **Blue Velvet**. Londres: Bloosbury, 2000.

EISENSTEIN, S. M.; PUDOVKIN, V. I.; ALEXANDROV, G. V.. Declaração Sobre o Futuro do Cinema Sonoro. In: EISENSTEIN, S. M.. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. 225-227.

FERRARAZ, Rogério. **O Cinema Limítrofe de David Lynch**. Tese (Doutorado). São Paulo, PUC-SP, 2003.

FROBENIUS, Wolf. Grove Music Online – **Polyphony** (acesso restrito). Disponível em: www.oxfordmusiconline.com/

public/?jsessionid=124DFDCD17F0641E5D988A9590EED157. Acesso em 18 de março de 2014.

HYMNS, Richard. Entrevista. In: SOUZA, F. P. **Alan Splet: o sound design de Veludo azul e a polifonia de efeitos sonoros**. Dissertação (Mestrado). São Paulo, Universidade Anhembi Morumbi, 2016, p. 352-372.

KROEBER, Ann. Entrevista. In: SOUZA, F. P. **Alan Splet: o sound design de Veludo azul e a polifonia de efeitos sonoros**. Dissertação (Mestrado). São Paulo, Universidade Anhembi Morumbi, 2016, p. 212-252.

LYNCH, David. Entrevista. In: CLAVEL, Camille. **Il était une fois... Mon oncle**. Folamour Productions, 2008. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=bW0bZBXJFZU. Acesso em 01 de setembro de 2016.

MIRANDA, Suzana Reck. *Duas Vozes para o Som no Cinema: Tati e Bresson*. In: **O som no cinema**. São Paulo: Caixa Cultural, 2008, p. 30-35.

MORTON, Ray. **King Kong: the History of a Movie Icon from Fay Wray to Peter Jackson**. Nova York: Applause Theater & Cinema Books, 2005.

MOUËLLIC, Gilles. *Introduction – Composition*. In: MASSON, Marie Noëlle; MOUËLLIC, Gilles. **Musiques et images au cinéma**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 125-129.



Som que se ouve, silêncio que se escuta: o estilo sonoro de Lisandro Alonso

Roberta Coutinho (UFPE)

Introdução

No contexto da produção científica acerca da linguagem cinematográfica é notória a proeminência dos estudos da imagem e do discurso em detrimento daqueles que se debruçam sobre a dimensão sonora do composto fílmico. Seguindo esta tendência hegemônica, as pesquisas que adotam uma perspectiva estilística no desenvolvimento de suas problematizações, as quais, primordialmente, dedicam-se a refletir sobre as características composicionais definidoras de movimentos cinematográficos e cinemas autorais, tendem a eleger aspectos imagéticos da criação fílmica como guias para uma decodificação das recorrências narrativas, estéticas e dramáticas que imprimiriam o estilo de seus objetos de análise.

Embora este quadro possa ser justificado pela também evidente valorização da matéria imagética em detrimento da matéria sonora em

termos de construção fílmica no âmbito da realização cinematográfica (CHION, 2011), tal tendência pode ser observada mesmo em estudos que se debruçam sobre ciclos e cineastas que conferem um papel determinante aos elementos do áudio na concepção do universo diegético. Neste rol, destacamos o caso de Lisandro Alonso, cineasta Argentino cuja sedimentada e internacionalmente reconhecida obra autoral já foi objeto de uma gama expressiva de estudos estilísticos, que, no entanto, ou ignoram ou discutem de maneira secundária a potência sonora que permeia a constituição de seu cinema. Assim, a fim de contribuir para o preenchimento desta lacuna científica, nos propomos neste artigo a refletir sobre a existência e composição de um estilo sonoro que demarcaria a obra do diretor Portenho. Vejamos.

Partindo-se da observação analítica de sua filmografia, e com embasamento na noção conceitual de estilo trazida por Bordwell (2013), que o entende como o conjunto de práticas narrativas e estéticas recorrentemente exploradas por determinado cineasta na construção de seus universos fílmicos, o qual conferiria uma singularidade à sua obra, nos propomos a problematizar o uso do efeito de silêncio como um recurso determinante na composição do cinema de Alonso, tendo em vista que esta estratégia de criação sonora parece se repetir em todas as suas produções. De um modo geral, a instância do silêncio costuma ser apontada como uma característica da obra deste diretor, tanto pela crítica quanto pela academia, no entanto, de um modo periférico e com uma perspectiva apartada do contexto da criação sonora fílmica.

Nestas discussões, primordialmente, o silêncio é problematizado como fenômeno audiovisual resultante da combinação de estratégias de composições imagéticas, como a opção por enquadramentos gerais e plano-sequência que conferem uma temporalidade alongada às imagens, com a opção narrativa de minimização do uso da música e dos diálogos. O que ocorre é que esta concepção, embora assertiva,

não parece dar conta de todo um mecanismo de *sound designer* que é lançado mão na criação deste efeito de silêncio onipresente que circunscreve a filmografia de Alonso. É justamente sobre este ponto que pretendemos construir nossa problematização e assim contribuir para a sedimentação do conhecimento tanto sobre o diretor analisado, quanto sobre o potencial papel do som na composição estilística fílmica.

O cinema de Lisandro Alonso

A carreira de Alonso se inicia no contexto do *Nuevo Cine Argentino* (CAMPERO, 2009), movimento que perpassou as décadas de 90-2000 e o qual foi encabeçado por jovens cineastas independentes que buscavam a renovação completa do cinema Nacional após quase três décadas de uma intensa crise em todas as esferas da atividade cinematográfica Portenha. Crise esta deflagrada pelo desmantelamento do setor durante o período ditatorial mais rígido da história do país, ocorrido entre os anos de 1966 e 1983.

No início dos anos 90, diante da falta do apoio governamental e à margem do circuito mercadológico, a cena independente do cinema Portenho se manteve tanto com o apoio de fundos de investimento pertencentes a festivais internacionais, como o de *Rotterdam*, quanto a partir de um forte sistema colaborativo entre seus participantes. Por outro lado, não foi só a lógica produtiva, mas também o eixo temático que aproximou essas produções independentes: Enredos sobre as mazelas da realidade Nacional, construídos a partir da história mínima e particular de personagens Portenhas comuns, em detrimento da tradicional abordagem realizada pelo Cinema comercial daquela década que trabalhava, primordialmente, temas universais em tramas no formato “heróis, mocinhas e vilões” vivendo dramas *clichês* (CAMPERO, 2009).

Em efervescência criativa e contrapondo-se diretamente a este modelo comercial-criativo do Cinema Portenho dominante da época, espelhado no hegemônico padrão hollywoodiano, esta cena independente logo começou a ser rotulada, tanto pela crítica quanto pela Academia vigentes, enquanto um novo ciclo cinematográfico, O *Nuevo cine Argentino* (NCA). A negação à transparência e ao ilusionismo, tão caros à narrativa clássica (XAVIER, 2005), é outro fator de convergência entre as obras deste movimento, que compartilham o uso de ferramentas narrativas as quais buscam libertar a fruição do espectador do domínio da instância discursiva fílmica, algo completamente indesejado pelo Cinema Tradicional. Em seu emblemático livro sobre o *Nuevo cine Argentino*, o pesquisador Gonzalo Aguilar (2006) sintetiza uma espécie de identidade temático-narrativa deste ciclo.

Finais abertos, ausência de ênfase, ausência de alegorias, personagens mais ambíguos, aversão ao cinema de tese, trajetória algo errática da narração, personagens zumbis imersos no que lhes passam, omissão de dados nacionais contextuais, oposição à demanda identitária e à demanda política: todas estas decisões que, em maior ou maior medida, se detectam nestes filmes, fazem a opacidade das histórias, que em vez de nos entregar tudo digerido abrem o jogo da interpretação (AGUILAR, 2006, p. 27).

Para além das sólidas coincidências temáticas, produtivas e narrativas, com peculiares e inovadoras propostas criativas, sobretudo, nos aspectos formais, diversos realizadores que iniciaram suas carreiras neste movimento conquistaram um proeminente destaque enquanto cineastas autorais, cujas trajetórias continuaram apesar da dissolução do *Nuevo Cine Argentino* ocorrida na última década (CAMPERO, 2009). É o caso de Alonso, que a partir da exibição bem sucedida de seu longa de estreia *La Libertad* (2001) em *Cannes*, em 2001, considerado o ano apogeu do NCA, conquistou projeção internacional, emplacando seus outros quatro filmes – *Los Muertos* (2004); *Fantasma* (2006); *Liverpool*

(2008) e *Jauja* (2014) – em mostras distintas deste importante festival, inclusive, conquistando o prêmio da crítica neste espaço com sua última produção.

Neste sentido, atualmente, Lisandro Alonso é reconhecido, tanto pela crítica quanto pela academia, como um cineasta dono de um arrojado estilo. Seus filmes, concebidos a partir de uma mescla entre as citadas características narrativo-temáticas do NCA e opções estéticas e dramatúrgicas bem particulares, carregam sua assinatura em distintos aspectos: na exploração de personagens enquanto corpos, sem construções identitárias; na predileção pelo plano-sequência e por enquadramentos abertos, nos propondo uma relação contemplativa com a diegese; nos enredos banais que contam histórias mínimas; na minimização do texto; na opacidade do discurso; bem como na aposta em um tensionamento das fronteiras entre ficção e documentário, entre narrar e mostrar. (AGUILAR, 2006; CAMPERO, 2009)

Dentro desta perspectiva, o cinema de Alonso parece aderir a uma tendência Transnacional do Cinema Contemporâneo denominada de “cinema de fluxo”, “minimalismo expressivo” ou mesmo “world cinema” (PRYSTHON, 2013, p. 104). Independente da nomenclatura adotada, estamos nos referindo a filmes que, embora por suas particularidades estético-narrativas e do distanciamento geográfico entre seus diretores não se configurem em um ciclo cinematográfico, apostam em uma espécie de realismo sensorial, ou seja, aquele onde o raciocínio sobre a trama não se apresenta enquanto forma de compreensão diegética, cedendo espaço para que sejamos guiados, sobretudo, por nossa experiência sensorio-afetiva.

Isto porque, indo de encontro à narrativa fílmica convencional, esses filmes não apostam no estabelecimento de uma relação incessante de causa e efeito que conectaria os eventos fílmicos, mas sim investem na vagueza do sentido do enredo, na opacidade dramatúrgica, para

propor uma experiência frutiva mais sensória que racional. “[...] em lugar de se explicar tudo com ações e diálogos aos quais a narrativa está submetida, adota-se aqui um certo tom de ambiguidade [...] trata-se de uma outra pedagogia do visual e do sonoro [...]” (VIEIRA, 2013, p. 490). Nos filmes de Alonso, tal pedagogia se sedimenta e se particulariza, sobretudo, na construção peculiar das relações entre os personagens e o meio circundante, já que seus universos diegéticos “[...] fazendo uso do silêncio e do distanciamento observacional, contam as histórias e trajetórias isoladas de personagens masculinos silenciosos através das paisagens da Argentina” (CAVALLINI, 2015, p. 185, tradução nossa).

Aqui, encontramos uma rara menção ao fenômeno do silêncio como um dispositivo narrativo-estético basilar na obra de Alonso, uma vez que pauta a relação orgânica entre corpos e espaços tão cara ao seu cinema. No entanto, temos aqui também, um exemplo da perspectiva hegemônica sobre o silêncio nos seus filmes, uma vez que o trabalho citado, como grande parte dos textos que se propõem a problematizar o estilo do cineasta Portenho, discute a faceta sonora silente de sua obra unicamente enquanto fruto da composição de uma atmosfera contemplativa, ou seja, enquanto um silêncio circunscrito na imagem de temporalidade alongada e na “mudez” dos personagens.

O que propomos neste artigo, portanto, é, sem desconsiderar a influência das estratégias de silenciamento imagéticas e textuais, somar a esta discussão uma perspectiva de criação sonora fílmica a partir da problematização acerca de operações estilísticas, sobretudo, no trabalho criativo com os efeitos sonoros, determinantes para o engendramento de um efeito de silêncio onipresente que particulariza o cinema de Alonso, tanto quanto qualquer outro dispositivo narrativo-estético citado neste texto. No entanto, antes de nos atermos a este objetivo central, vejamos, no próximo tópico, um mapeamento dos mecanismos tradicionais de engendramento de silêncio no Cinema. Deste modo, estaremos munidos

dos parâmetros necessários para compreender e decodificar a peculiar composição sonora “silenciosa” da filmografia ora analisada.

O efeito de silêncio no cinema

Pesquisadores de distintas áreas vêm problematizando em seus trabalhos a noção de um processo de valorização cultural do ruído e do silêncio a partir da constatação da exploração destes fenômenos enquanto matérias-primas para as mais variadas manifestações artísticas, notoriamente a partir do século XX (HAINGE, 2013; SONTAG, 1987). Tradicionalmente entendidos como elementos sonoros cuja expressividade estaria aquém das culturalmente valorizadas músicas e palavras, uma vez que um é tratado como sinônimo de um som indesejado e o outro enquanto “ausência” acústica, tais componentes, embora em menor grau, ainda hoje são subjugados em sua capacidade simbólico-expressiva.

Esta apreensão “negativa” e a potência ambígua que sempre permearam o ruído e o silêncio atraíram os olhares das vanguardas modernas do início do século XX que, ávidas por subverter e ressignificar os códigos artísticos clássicos dominantes, passaram a incorporar tais elementos em suas manifestações artísticas. Um dos percussores do Dadaísmo, Marcel Duchamp, por exemplo, enaltecia o vigor artístico do silêncio para além de sua essência acústica, o relacionando para tanto com o que não é explícito em uma obra, e, exatamente por isto, o apontando enquanto elemento capaz de ampliar e dinamizar a interpretação da mesma. “O silêncio é a melhor arte que se pode produzir: é inefável e para o benefício de todos” (DUCHAMP apud TEREZZANI, 2013, p. 11).

Já Luigi Russolo, um dos principais representantes do Futurismo, em seu emblemático manifesto “A Arte do Ruído” (*L'Arte dei Rumori*, 1913), propõe uma ruptura radical com a música clássica então vigente a partir

da incorporação em sua estrutura dos ruídos que naquela insurgente Era maquinica e Industrial passaram a preponderar nas paisagens sonoras do mundo. Segundo o autor, os timbres e instrumentos clássicos seriam limitados demais e não dariam conta da arte musical Moderna, que estaria se tornando cada vez mais complexa. Neste sentido, a incorporação dos “sons-ruídos” e sua imensa variedade de timbres e qualidades sonoras à música Moderna seria a grande revolução deste campo. Russolo, portanto, afirmava que embora a música Clássica tenha sido de suma importância, seu tempo havia passado, pois os ouvidos “modernos” estariam aptos e sedentos para conhecer novas formas musicais “ruidosas”. (RUSSOLO, 1996, p. 53-54).

É no contexto da Vanguarda Musical Norte-Americana da década de 50 que destacamos o nome do teórico e músico John Cage, cuja composição 4'33 (quatro minutos e trinta e três segundos), de 1952, na qual a performance proposta consistiria no músico permanecer em frente ao piano durante este intervalo de tempo sem tocar, é considerada uma obra paradigmática nos Estudos do som por tensionar ao extremo as fronteiras entre música, silêncio e ruídos: O fato do intérprete não tocar não inferia um silêncio já que os ruídos da plateia e do ambiente circundante preenchiam o espaço da apresentação, tais ruídos, por sua vez, podiam ser apreendidos como a própria música executada na performance.

Retomando o foco do artigo, falamos aqui não em silêncio, mas em “efeito de silêncio” no Cinema, a partir do pensamento emblemático de Cage de que na realidade tangível é inconcebível a ausência completa de sons, tendo em vista sua natureza física - fenômeno ondulatório que se propaga em meios materiais - sendo, portanto, onipresente, uma vez que tudo no mundo que nos circunda é matéria, inclusive nós mesmos. O músico teve este *insight* e passou a investir no fenômeno do silêncio enquanto objeto de estudo a partir de sua famosa experiência em uma

câmara anecóica, a qual consiste em um recinto especialmente projetado para ser isolado de sons externos, bem como para reter ao máximo a propagação de reflexões de ondas sonoras e eletromagnéticas em seu interior, como uma forma de simular com a maior fidelidade possível a experiência de um silêncio “absoluto”.

Entrei em um destes na Universidade de Harvard há vários anos atrás e ouvi dois sons, um alto e o outro baixo. Quando os descrevi para o engenheiro encarregado, ele me informou que o alto era o meu sistema nervoso em operação, o baixo, meu sangue circulando. Até que eu morra haverá sons (CAGE, 1961, p. 8).

Assim, segundo o autor, diante do fato do silêncio não se configurar na ausência de sons, tendo em vista a impossibilidade física cientificamente comprovada desta situação na realidade tangível, ele seria um fenômeno que transcende o determinismo acústico, uma espécie de sensação (CAGE, 1961). Culturalmente, a experiência do silêncio segue esta lógica defendida pelo autor, uma vez que as pessoas não lidam com a ideia de silêncio como um vazio sônico, mas sim como uma impressão engendrada por determinadas circunstâncias sonoras, tais como a mera ausência da fala ainda que em meio à escuta de outros sons, a audição de sonoridades tênues, o contraste de intensidade sônica entre os espaços (ao sairmos de uma boate, é provável que qualquer lugar nos pareça silencioso), etc.

O cinema hegemônico ao supervalorizar a verossimilhança, sempre evitou arranjos de linguagem que se distanciassem de forma mais incisiva da experiência tangível, como uma forma de envolver intensamente o espectador no mecanismo da transparência e do ilusionismo fílmico (XAVIER, 2005). Neste sentido, o efeito de silêncio a partir de uma “suspensão” pontual e completa da trilha se mostra uma jogada arriscada neste contexto da domesticação espectral. “Somos capazes de suportar a incessante troca de planos de imagem na tela

(...). Mas a menor ruptura na trilha sonora nos salta aos ouvidos, nos desarranja na fruição do filme” (FLORES, 2008, p. 4).

Neste sentido, tendo em vista a forte influência do pensamento *cageano*, e daquilo que ele nos revela sobre a experiência mundana silenciosa, nas práticas e estudos do som fílmico, já se encontra reificada no âmbito cinematográfico a ideia de que o silêncio enquanto evento acústico circunstancial é representado em um filme, primordialmente, a partir da configuração estratégica dos elementos sonoros em uma cena, e não por meio do “corte” momentâneo da trilha de áudio. “Não há tal coisa como um silêncio verdadeiro, ou absoluto, somente um sistema de silêncios relativos e estruturados – silêncios que são feitos para ter significado no contexto relacional e de representação da própria trilha sonora” (THÉBERGE, 2008, p. 67, tradução nossa).

Dentro desta perspectiva, Chion (2011) ao mapear táticas de operação de silêncio convencionadas no rígido protocolo de práticas que orienta a criação sonora na lógica da narrativa clássica, destaca aquelas operadas não a partir do “corte” do som, mas sim da criação de contrastes acústicos. Neste mapeamento, o autor destaca a estratégia mais simples e, provavelmente, a mais explorada.

A impressão de silêncio numa cena de filme não é o simples efeito de uma ausência de ruídos; só se produz quando é trazida por todo um contexto e por toda uma preparação, que consiste, no mais simples dos casos, em fazê-la preceder de uma sequência barulhenta. Por outras palavras, o silêncio nunca é um vazio neutro; é o negativo de um som que ouvimos anteriormente ou que imaginamos; é o produto de um contraste (CHION, 2011, p. 50).

O autor também aponta estratégias de evocação de silêncio a partir do contraste entre as pistas de som que compõem a trilha de uma determinada cena, tal qual o destaque pontual de alguma sonoridade tênue em meio à diminuição acentuada de potência da ambiência

acústica ruidosa onde ela se encontra o que torna possível sua audição destacada pelo espectador, algo que numa experiência tangível seria mais difícil.

Se estivermos em uma rua movimentada, por exemplo, envolvidos incessantemente pelo barulho do trânsito, dificilmente ouviremos uma respiração mais ofegante de um pedestre, passos ou atritos entre corpos, experiência de escuta que em um filme pode ser evocada pelo contraste de intensidade e frequência entre os eventos acústicos ali representados. Tal construção “artificial” do silêncio a partir da possibilidade de audição de sons suaves, não representa uma grande ameaça à fruição espectral, tendo em vista que ela opera a partir da presença e não da ausência de sons.

Outro popular recurso de silenciamento mapeado pelo autor consiste na adição às sequências de sons estereotipados e intensificados em sua potência, que segundo o autor, seriam “sinônimos do silêncio” na conjuntura do desenho acústico fílmico, a exemplo dos “(...) apelos longínquos dos animais, os pêndulos de relógio num quarto ao lado, os roçares e todos os ruídos de vizinhança muito íntimos” (CHION, 2011, p. 51).

Válido frisar que, além das estratégias mencionadas, é de praxe a ausência da música e do diálogo em cenas “silenciosas” como uma forma de se garantir o pleno funcionamento do efeito pretendido, tendo em vista que tais elementos, sobretudo, as vozes, são capazes de desconstruir tal condição sonora já que de pronto dominam a atenção auditiva do espectador o desviando do contato com outras sensações acústicas (CHION, 2011). Outrossim, o senso comum associa o ato de “calar-se” diretamente à experiência do silêncio, tanto que um dos significados comumente trazidos pelos dicionários em geral sobre o silêncio, a exemplo do *Aurélio*, é de que ele representa o “Estado de quem se abstém ou para de falar”. Neste sentido, o cinema hegemônico,

pautado pelo ideal da verossimilhança, incorpora esta lógica em seu mecanismo como um modo de se aproximar de nossa percepção natural.

Podemos acrescentar ainda a este rol, a estratégia de se cortar o áudio de uma imagem que claramente evoca um acompanhamento sonoro, como na famosa cena de *O Poderoso Chefão III* (Francis Ford Coppola, 1990) quando o personagem de Al Pacino grita de desespero diante do corpo morto de sua filha e por alguns segundos não ouvimos o som emitido, mas apenas uma música melancólica de fundo, onde tal construção evoca uma espécie de “silêncio dramático” pontual. Esta operação de silêncio a partir da ideia de “suspensão” de um evento acústico evidente é incomum, sendo mais explorada pontualmente em cenas como a supramencionada onde o apelo dramático esteja muito claro, pois pode provocar o “desarranjo frutivo” (FLORES, 2008, p.4) do espectador tão temido pelo cinema da transparência.

O estilo sonoro de Lisandro Alonso

Tais métodos tradicionais codificados pela narrativa clássica buscam, sobretudo, criar momentos estratégicos de silêncio como um mecanismo de reforço à carga dramática exigida por alguma sequência específica do enredo, como no exemplo trazido no parágrafo anterior. Isto porque a sensação de silêncio neste tipo de cinematografia é evocada de modo restrito, tendo em vista o verbocentrismo (CHION, 2011), ou seja, o domínio do diálogo, que caracteriza o desenvolvimento narrativo de suas produções, instituto que como vimos é entendido como oposto à experiência silenciosa.

Em contrapartida, na obra ora analisada, a qual não se encaixa nestes moldes da linguagem fílmica tradicional, o efeito de silêncio é ubíquo, funcionando como um elemento fundamental na produção de sentido dos universos diegéticos representados. Neste sentido,

estratégias convencionais como a exploração do contraste sonoro e de um detalhismo acústico são reconfiguradas nas produções de Alonso, de modo que neste âmbito o efeito de silêncio é concebido de um modo peculiar. Vejamos.

Em primeiro lugar, enquanto diálogos e canções são escassos durante todo o filme, a faixa de efeitos sonoros diegéticos como um todo, e não apenas determinada sonoridade tênue, é concebida de modo excessivamente detalhista, com a sobreposição de distintos eventos sônicos, além de ser destacada em termos de potência e frequência. Neste sentido, não estamos falando de um silêncio engendrado por um mero “esvaziamento” musical e, sobretudo, vocal da trilha, mas sim que é operado a partir de um concomitante destaque do desenho de som dos eventos acústicos produzidos pelo espaço circundante (som ambiente), pelos personagens em movimento, bem como pela interação entre eles (sons de *foley*). Costa (2012), ao desenvolver um dos poucos textos, como o presente, que se debruça sobre a faceta sonora do estilo do cineasta Portenho, destaca o potente arranjo entre som e silêncio operado em sua filmografia, como um terreno fértil para o desenvolvimento de problematizações acerca da criação sonora fílmica.

Em um cinema que, na fala do próprio diretor, procura estar além das palavras, os demais sons que caracterizam os lugares pelos quais os personagens caminham têm papel fundamental. (...) Alonso nos serve a uma análise que pretende demonstrar, para além das funções narrativas dos ruídos, a importância do silêncio na narrativa cinematográfica (COSTA, 2012, p. 150).

Nesta arrojada construção sônica, o espectador é levado a uma escuta ininterrupta e destacada da massa sonora onipresente que circunda a rotina dos personagens, onde tal composição sonora evoca uma demarcada sensação de silêncio na medida em que libera nossos ouvidos das amarras de sentido das vozes e músicas, permitindo que nossa percepção acústica vague pelos sons do mundo diegético, ao

mesmo tempo em que nosso olhar vaga pelo movimento errante dos corpos cênicos.

Este amálgama audiovisual que engendra uma espécie de contemplação silenciosa é determinante para nosso envolvimento com os filmes de Alonso nos quais o ato de narrar histórias é substituído pela amostragem quase “crua” da rotina de personagens opacos, errantes e solitários, sobre quem nos é revelado muito pouco (AGUILAR, 2006). É primordialmente pelo acesso ao contato imagético e acústico destes indivíduos com o meio por onde transitam que somos levados a fruir a diegese. Para fins de análise, elegemos os três primeiros filmes do cineasta, os quais aos olhos da crítica e também de algumas pesquisas (AGUILAR, 2006; CAMPERO, 2009), como a presente, formariam uma trilogia cuja base se configuraria justamente na recorrência ao tema principal da relação entre personagem errante e meio circundante. Relação esta que, a nosso ver, se revela nitidamente por meio da onipresença de uma sensação de silêncio que demarca a paisagem acústica dos filmes. Vejamos.

Em *La Libertad* (Lisandro Alonso, 2001) acompanhamos um dia na vida do lenhador Misael que, imerso nos Pampas Argentinos, desempenha solitário seu ofício. Todo diálogo do filme, que se resume a conversas lacônicas, se concentra nos 16 minutos (de projeção), já no meio do enredo, em que o personagem sai de seu habitat natural para realizar algumas atividades necessárias na “civilização”, até voltar e novamente submergir em sua rotina sônica.

Neste sentido, o som ambiente e os sons de *foley*, meticulosamente, dominam o desenho acústico da película. Ouvimos com nitidez desde os sons fortes que caracterizam a atividade do madeireiro até seus gestos sonoros mais tênues, como a mastigação e o ato de se coçar, onde este cotidiano sonoro é a todo tempo cercado e entrecortado pelos sons característicos daquele espaço: Pássaros,

insetos, vento, chuva, estalos da chama de uma fogueira, etc. O desenho acústico da película propõe um arranjo entre tais camadas ruidosas de modo a todo tempo evocar a impressão de silêncio, mesmo explorando sonoridades “barulhentas”.

Na longa sequência em que Misael derruba uma árvore, a sensação silenciosa se impõe a partir do contraste entre os sons das machadadas e, posteriormente, do motor da serra elétrica, com outras sonoridades mais tênues ali presentes. Antes, depois e nos intervalos de cada potente ação sonora do lenhador na operação de tais instrumentos, acessamos com intensa nitidez os passos de Misael, a manipulação dos galhos, o “canto” dos pássaros e das cigarras, o “farfalhar” das folhas, etc.

Esta composição que insere e depois retira um evento acústico estrondoso, como um motor de máquina, em meio a uma ambiência acústica sutil onipresente não quebra e sim reforça a sensação silenciosa diegética dominante, uma vez que tal contraponto aguça nossa percepção acústica sobre aquele espaço representado. Após ouvirmos o ronco da serra elétrica, conseguimos perceber com mais nitidez o silêncio que ali subsiste. Neste sentido, o contraste sonoro não se dá entre cenas, nem mesmo no plano, mas sim no cerne da ação do protagonista, como se o próprio Misael, num processo de intensa simbiose com o espaço, também operasse o silêncio.

Já em *Los Muertos* (Lisandro Alonso, 2004), testemunhamos a jornada do protagonista Vargas que, em busca de sua filha, sai do cárcere direto para uma viagem através da floresta. Aqui, os diálogos se concentram na primeira metade da película que se passa dentro da cadeia e no ambiente urbano externo, depois que Vargas é libertado. Com pouco mais de meia hora de filme, o personagem embarca rio adentro, sozinho em uma canoa, e a paisagem sonora passa a ser dominada pelos seus gestos e pela ambiência da selva. Assim, o desenho de som acompanha este contraste espacial, na medida em que as camadas de

diálogos, de vozerio e de sons urbanos, vão sendo tragadas pela relação acústica entre indivíduo solitário e espaço natural que passa a dominar a trilha.

O efeito de silêncio aqui é concebido, sobretudo, por este contraste acústico o qual não é construído pontualmente a partir de duas cenas, mas sim, vai se desenhando paulatinamente ao longo da narrativa. Desde as cenas iniciais, onde em meio ao vozerio onipresente ouvimos com precisão o cotidiano sonoro de Vargas – seus passos, movimentos, o ato de folhear o jornal, estalar os dedos, fazer a barba, cortar o cabelo – a sensação de silêncio já é evocada. No entanto, ela é intensificada quando as sonoridades da selva e do rio, bem como aquelas produzidas pelo contato de Vargas com este meio, passam a dominar o desenho acústico do filme.

Do meio para o fim da trama, há uma série de longos planos-sequência em que o protagonista rema sozinho uma canoa através do rio que corta uma longa extensão de floresta. O arranjo formado pela sobreposição entre as frequências mais graves do som aquoso, tanto do rio quanto do ato de remar de Vargas, e os agudos destacados das aves e dos insetos, sempre potencializados também em termos de amplitude, comporta o destaque dos pequenos gestos sonoros realizados pelo personagem, engendrando um composto sônico peculiarmente silencioso. Um silêncio que se impõe não na ênfase de determinada sonoridade tênue em meio a um pano de fundo sonoro propositalmente discreto, mas sim que se revela justamente na escuta precisa de cada evento sônico que compõe as cenas, ou seja, na possibilidade de ouvirmos nitidamente a interação personagem-meio.

Diferente dos dois primeiros longas, *Fantasma* (Lisandro Alonso, 2006) se passa todo em um ambiente urbano, qual seja, um prédio no centro de Buenos Aires onde se localiza, dentre outras coisas, uma sala de cinema. O protagonista Vargas, sim, aquele de *Los Muertos*, passa

o dia neste espaço após, ao que tudo indica, ter sido convidado pela administração do local para assistir a estreia do filme que conta uma passagem de sua vida: *Los Muertos*. Em *Fantasma*, não temos uma transição geográfica de ambientes (selva-civilização e vice-versa), mas sim uma alternância de espaços dentro de uma mesma locação. Neste sentido, o silêncio que paira sobre o filme se configura no contraste entre uma ambiência acústica ruidosa típica de um centro urbano que cerca um recinto silente imerso neste cenário.

No início do filme, este jogo é estabelecido a partir da percepção acústica do personagem, compartilhada com o espectador. Ainda no térreo do edifício, muito próximo à rua, Vargas vagueia pelo saguão enquanto ouve com maior ou menor intensidade o ruído do trânsito que se faz mais presente sempre que algum transeunte abre a porta ao entrar no local, permitindo que o som de fora invada aquele espaço. Quando a porte se fecha, o barulho fica distante, e a quietude sonora característica dali, demarcada pelo destaque de sua ambiência acústica cotidiana, novamente se faz presente.

Assim, somos informados que estamos diante de um local internamente silencioso, e essa impressão vai se sedimentando à medida que os planos se sucedem nos andares mais altos do prédio, e cada vez menos ouvimos o ruidoso som externo, ao passo que permanecemos escutando detalhadamente o som ambiente e os sons de *foley*, mixados em alta definição (intenso contraste no interior das faixas de frequência e amplitude). A partir da metade do filme, quando Vargas entra no cinema, a sensação de silêncio é intensificada, não só porque a película assistida é silenciosa, mas também pelo fato do personagem, após o término da sessão, começar a peregrinar vagarosamente pelas dependências do edifício.

Neste desfecho, escutamos sua movimentação solitária com muita nitidez, já que o ruído externo inicial praticamente não é mais

percebido, sobretudo porque é noite, momento em que os centros urbanos também silenciam. A mixagem ao adicionar efeitos de reverberação nos passos do protagonista, fazendo com que escutemos desde o ataque deste evento sônico até sua diluição completa nos corredores do prédio, enfatiza a impressão de silêncio dominante. É válido frisar que o efeito de silêncio aqui é potencializado pela radicalização que o diretor propõe no mecanismo de rarefação do discurso que caracteriza suas películas, uma vez que praticamente não há falas neste enredo.

Esta relação orgânica entre indivíduo e espaço é fundamental na obra do cineasta, tendo em vista que seus personagens são seres errantes e solitários que vagam por distintos ambientes e sobre os quais praticamente nada nos é informado. É, sobretudo, a partir da observação de suas interações com o espaço circundante, reveladas não só pelas imagens, mas intensamente demarcadas pela trilha de áudio, que somos convidados a acessar a diegese.

Dentro desta perspectiva, é possível problematizarmos a ideia de que a sensação de silêncio engendrada nesta filmografia provém, primordialmente, de um desenho de som que articula em uma mesma composição o “calar” dos personagens e da instância narrativa (quase não há músicas), ao passo que dá “voz” aos espaços e ao amálgama indivíduo-meio por meio de um trabalho arrojado com os efeitos sonoros. Tais elementos operam sentidos autônomos para além de uma mera e convencional figuração da dimensão visual, propiciando assim ao espectador uma espécie de escuta do silêncio a qual nos faz imergir nos universos diegéticos representados.

Destacamos também outro recurso estilístico característico desta cinematografia operado em função do engendramento de um efeito de silêncio preponderante. Trata-se da inserção de uma música extra-diegética “pesada”, tocada em alto volume, na abertura ou

desfecho dos filmes, seguidas ou antecipadas por cenas compostas pelo arranjo expressivamente silencioso dos efeitos sonoros, tal como vimos nos últimos parágrafos.

Em *La Libertad* (2001), os créditos iniciais são acompanhados de uma potente música eletrônica, seguidos pela primeira cena do filme que mostra Misael se alimentando na beira de uma fogueira. A partir do início da sequência passamos a ouvir, de modo destacado, apenas a pacata ambiência acústica da ação: estalos da fogueira, misael mastigando e se coçando, sons de inseto, trovões. Na última cena de *Los muertos* (2004), que se passa no meio da selva, é notória uma sensação de silêncio engendrada pelo arranjo entre o ruído grave do vento, o agudo dos pássaros e insetos, e o vozerio distante da conversa fora de campo entre Vargas e a filha. Esta impressão se torna ainda mais acentuada quando os créditos subsequentes vêm regidos por uma música de *punk rock* também em alto volume.

Em *Fantasma* (2006), em seguida a sequência de abertura que mostra Vargas em um recinto olhando pela janela, permeado pelos invasores sons fora de campo da rua e pelas sonoridades internas de onde se encontra, a tela fica preta e é inserida também uma música de rock. Esta composição dura quase três minutos até ser substituída pela cena seguinte onde o personagem caminha pelo que parece ser o primeiro andar do prédio onde se passa a história. Como nos outros exemplos, a ambiência acústica é formada por sonoridades características daquele local e dos gestos do personagem.

Neste caso, o desenho de som dos filmes de Alonso subverte a estratégia básica clássica de se criar um contraste, narrativamente justificável, entre cenas barulhentas e sonoramente pacatas para o alcance do efeito de silêncio, e realiza esta contraposição sem lançar mão de ações amparadoras, uma vez que estamos diante de créditos de abertura e encerramento ou mesmo de uma tela preta, onde

absolutamente nada acontece. Ademais, as músicas escolhidas se quer se harmonizam com as cenas anteriores e\ou subsequentes, já que as ações realizadas são pacatas e rotineiras, sem nenhuma alusão às sensações de agressividade, velocidade e torpor evocadas pelo ritmo acelerado e pelo timbre pesado do punk rock e da música eletrônica.

Neste sentido, o principal objetivo desta composição parece ser a de preparar a percepção do espectador para uma experiência acústica pautada por um efeito de silêncio onipresente que paira sobre toda a narrativa. Para além de amparar nossa fruição lógico-narrativa acerca da diegese, o que se pretende é enfatizar nossa conexão com a sensação de silêncio, engendrada enquanto instância determinante para a produção de sentido destes filmes.

Conclusão

Na obra ora analisada, o efeito sonoro se destaca enquanto elemento autônomo e expressivo na construção fílmica, em detrimento de seu convencional uso enquanto acessório figurativo da imagem. É, sobretudo, o trabalho criativo com este componente que evoca uma sensação de silêncio onipresente nos universos ficcionais, nos revelando os sentidos codificados na relação personagem-meio, fundamental para a constituição do cinema do diretor ora estudado. Conforme observamos, em suas películas o silêncio é construído a partir de recursos estilísticos peculiares que ora subvertem, ora reconfiguram, as rígidas convenções sedimentadas na cartilha sonora da linguagem fílmica tradicional.

Diante do exposto, é possível problematizarmos a ideia de que o engendramento de uma impressão de silêncio tão cara ao cinema de Lisandro Alonso guia a criação sonora de todos os componentes da trilha de áudio de seus filmes, o que resulta em um desenho de som complexo e bastante particular. Válido salientar que os dois filmes seguintes do

cinasta, *Liverpool* (2008) e *Jauja* (2014) também seguem este dominante arranjo sonoro silencioso, onde são exploradas as mesmas estratégias de concepção sônica aqui elencadas. Neste sentido, a opção por analisar neste artigo apenas seus três primeiros filmes, trata-se de uma escolha meramente metodológica diante do espaço conferido ao texto. Assim, este artigo se propôs a discutir o efeito de silêncio como um recurso narrativo-estético recorrente nos filmes de Alonso, fundamental na constituição de seus universos diegéticos, e, portanto, determinante para a composição do estilo do seu cinema.

Referências Bibliográficas

AGUILAR, Gonzalo. **Otros Mundos: Un Ensayo sobre El Nuevo Cine Argentino**. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.

BORDWELL, David. **Sobre a História do Estilo Cinematográfico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

CAGE, John. **Silence**. Middletown: Wesleyan U.P., 1961.

CAMPERO, Agustín. **Nuevo Cine Argentino: de Rapado a Historias Extraordinarias**. Buenos Aires: Universidad Nacional de Sarmiento, 2009.

CAVALLINI, Roberto. **No Way Home: Silence, Slowness and the Problem of Authenticity in the Cinema of Lisandro Alonso**. IN: *Aniki*, vol.2, n. 2, p. 184-200, 2015.

CHION, Michel. **A Audiovisão: Som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

COSTA, Fernando M da. **Silêncios, os Sons dos Rios, os Sons das Cidades: Los Muertos e Liverpool**. In: **Contemporânea – Comunicação e Cultura**, v. 10, n. 1, p. 489-503, 2012.

FLÔRES, Virgínia. O som no cinema brasileiro contemporâneo. In: ADES, E.; BRAGANÇA, G.; CARDOSO, J.; BOUILLET, R. (orgs.). **O Som no Cinema**. Caixa cultural: Salvador, 2008.

HAINGE, Greg. **Noise Matters: Towards an Ontology of Noise**. Londres:

Bloomsbury Academic, 2013.

PRYSTHON, Angela. Efeitos de Real no Cinema do Mundo. *In*: BRASIL, André; MORETTIN, Eduardo; LISSOVSKY, Mauricio. **Visualidades hoje**. Salvador: EdUFBA, 2013.

RUSSOLO, Luigi. A Arte dos Ruídos: Manifesto Futurista. Tradução. *In*: MENEZES, Flo (org.). **Música Eletroacústica: História e Estéticas**. São Paulo: Edusp, 1996. 279 p.

SONTAG, Susan. **A Estética do Silêncio**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

TEREZANI, João H. T. **Ouvindo Vazios: Reflexões Sobre o Silêncio no Cinema**. Anais do II Seminário Nacional Cinema em Perspectiva. Curitiba, n. 1, v.1, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/7408/DissJHTT.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 20.dez.2018.

THEBÉRGE, Paul. **Almost Silence: the Interplay of Sound and Silence in Contemporary Cinema and Television**. Illinois: University of Illinois Press, 2008.

VIEIRA Jr, Erly. Paisagens Sonoras e Realismo Sensorio no Cinema Mundial Contemporâneo. *In*: **Contemporânea**, v. 11, n. 3, p. 489-503, 2013.

XAVIER, I. **O Discurso Cinematográfico: a Opacidade e a Transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

PARTE 2

MÚSICA, SOM E AUDIOVISUAL



Kubrick com Ravel: a Experiência Audiovisual da Valsa como Signo de uma Impossibilidade

Ivan Capeller (UFRJ)

*Quelle valse inconnue entraînant et magique,
M'emporte malgré moi comme une folle idée
Je sens fuir sous mes pieds cette époque tragique
Elsa, quelle est cette musique?*

Aragon, Elsa Valse

De uma valsa a outra

La Valse é um “poema coreográfico” composto por Maurice Ravel em 1918-19, logo após a 1ª Guerra Mundial. Peça de concerto ou música para *ballet*, em versão orquestral ou transcrita para piano, foi gradativamente ofuscada pela popularidade extraordinária de outro poema sinfônico de Ravel, seu famoso *Boléro*. Enquanto *La Valse* é um poema sinfônico que permanece relativamente ignorado e desconhecido até mesmo pelo público freqüentador das salas de concerto, o *Boléro* de Ravel experimenta um sucesso que já é quase secular: como explicar

tamanha disparidade no destino e na recepção destas duas obras, levando-se em conta que não só pertencem ambas ao mesmo autor e ao mesmo gênero de composição – o poema sinfônico – como também, e, sobretudo, se pensarmos na centralidade cultural da valsa para a música sinfônica do século XIX e no fato de que *La Valse* foi concebida como um tributo ao compositor de valsas Johann Strauss Filho e a sua obra mais conhecida, *O Danúbio Azul*?

O Danúbio Azul, indubitavelmente a mais famosa valsa jamais composta, conheceu inesperada releitura no clássico filme de Stanley Kubrick *2001 – Uma Odisseia no Espaço*. Kubrick revitalizou a experiência audiovisual da valsa através de uma leitura tecno-ontológica de suas relações com a cultura e com a ciência da sociedade industrial moderna. Como explicar, porém, a imensa ressonância, provocada até hoje, pela experiência audiovisual proporcionada por este filme, e por esta sequência do filme em particular, dado que *O Danúbio Azul* já havia se tornado, de há muito, uma espécie de suprema referência musical do *kitsch* e do mau-gosto disfarçado de respeito elitista pelos “clássicos”?

Como entender a experiência histórica e cultural da valsa tal qual esta se deixa entrever (e ouvir) pelas respectivas semelhanças e diferenças a extrair de suas distintas expressões audiovisuais aqui evocadas – a de Ravel e a de Kubrick? Teria Kubrick realizado pela valsa de Strauss o que Ravel apenas esboçara? Seria o poema sinfônico *A Valsa* um signo musical precoce do impasse civilizacional que a valsa, emblema da alta cultura aristocrática dos Oitocentos, expressaria ao longo do século XX, bem como das distintas possibilidades de enunciação audiovisual deste impasse? E não estariam, algumas destas possibilidades de enunciação audiovisual, mapeadas e discutidas ao longo da obra cinematográfica de Kubrick?

Não se afirma aqui que Kubrick fez referências explícitas a Ravel e a sua *Valsa* em seus filmes, entrevistas e nos textos e materiais de pesquisa

relacionados aos seus projetos. Tal material encontra-se atualmente à disposição dos pesquisadores e pode vir a acrescentar novos dados empíricos a esta questão específica, mas o problema da valsa como signo de um impasse ou impossibilidade fundamental, tanto à obra de Ravel como à obra de Kubrick, não se reduz à mera constatação, positiva ou negativa, de uma suposta relação, mais ou menos determinada, entre os processos de criação dos dois artistas. Trata-se, antes, da afirmação de um pensamento audiovisual sobre a valsa que é comum a ambos os autores e que é expresso de forma musical (e potencialmente coreográfica) por Ravel e de forma cinematográfica por Kubrick. Além disso, este pensamento não se afirma apenas pela escritura (musical ou cinematográfica) da obra considerada em si mesma, mas pela relação que estas obras estabelecem com as demais obras do mesmo artista e também pelas potenciais relações que estabelecem, ao longo do seu processo de recepção espaço-temporal, com as obras de outros artistas.

Assim, *La Valse* entretém um claro diálogo crítico com a tradição vienense da valsa e com a sua consagrada função social de dança de salão: a obra de Ravel funciona como um comentário sobre a valsa enquanto gênero musical e forma de dança, constituindo-se em uma meta-valsa que celebra o ápice do gênero ao mesmo tempo em que o encerra na moldura de sua própria impossibilidade histórica, consumada pela derrota e desaparecimento do Império Austro-Húngaro após a Primeira Guerra Mundial. Da mesma forma, *2001 – Uma Odisseia no Espaço* utiliza a valsa *O Danúbio Azul*, em sua trilha sonora, como um argumento ou comentário acerca do que se vê, aproximando-se o máximo possível do ideal de “um filme no qual as imagens e a música seriam utilizadas de maneira poética ou musical, no qual se faria uma série de enunciados visuais implícitos em vez de declarações verbais explícitas” (CIMENT, 2017, p. 121-122).

Porém, assim como o sentido mais radical d’*A Valsa* de Ravel

só se revela, por contraste, diante da acolhida triunfal reservada ao seu *Boléro*, o sentido mais profundo da escolha de uma valsa como *O Danúbio Azul* para uma trilha sonora que já continha outra obra sinfônica seminal – também marcada pelo sonoro significativo associado ao nome “Strauss” e suas múltiplas referências na história da música clássica - só pode ser realmente apreciado à luz da presença da valsa em outros filmes de Kubrick, notadamente em quatro dos seus mais importantes trabalhos: *Gloria Feita de Sangue* (1958), *2001 – Uma Odisseia no Espaço* (1968), *Laranja Mecânica* (1971) e *De Olhos Bem Fechados* (1999). Importa aqui não só a presença de certas valsas na trilha sonora destes filmes específicos, mas também o contexto narrativo em que essas valsas aparecem, o modo de sua aparição (abrupto ou sutil, implícito ou explícito), e, sobretudo, o pensamento audiovisual e cinematográfico sobre a questão da valsa que sua ordem ou sequência de enunciação, filme após filme, deixa entrever àquele que se disponha a interpretar sua presença nestes filmes como algo mais do que a revitalização comercial de velhos clichês.

Antes de prosseguir com a análise dos filmes em sua relação com a valsa, porém, algumas observações preliminares sobre a experiência social da valsa devem ser feitas para melhor fundamentar o núcleo ou base cultural da ideia de que a valsa é o signo de uma impossibilidade fundamental, uma ideia que já está contida na obra musical de Ravel e que será áudio-visualmente aplicada e desenvolvida por Kubrick ao longo de toda a sua obra cinematográfica, sobretudo nos quatro filmes acima citados.

A Valsa como Experiência do Sublime

Dança de origem camponesa, a valsa começa a se tornar mais apreciada nos salões da nobreza a partir do século XVIII. Isto não acontece sem muita resistência, já que “a valsa é causa de escândalo

no momento de sua aparição devido ao *tête-à-tête* no qual se encontra enlaçado o par de dançarinos: não havia mais quatro, seis pares ou mais, como nas formas de dança mais antigas, com alternância de cavalheiros, mas uma dança de casais, com uma proximidade entre o homem e a mulher considerada às vezes como inaceitável” (PAOLACCI, 2016, p. 95).

Com isto, embora

(...) a primeira valsa de forma artística tenha sido bailada na corte dos Habsburgo por volta de 1660 (...) a valsa só é admitida, na Rússia, após a morte de Catarina II (1797) (...) e permanece proscrita dos bailes da corte, em Berlim, até o fim do reinado de Guilherme I (1888). No entanto, ao longo do século XIX, a valsa revoluciona o universo da dança. Ela acompanha a ascensão da burguesia, para a qual se torna um emblema por oposição ao minueto, um símbolo aristocrático do Antigo Regime (...) sua difusão na Europa é facilitada pelo Congresso de Viena. Neste momento, ela se impôs definitivamente como dança da sociedade. (PAOLACCI, 2016, p. 97-98).

Elevada à condição ambígua de depositária do prestígio social de uma aristocracia cada vez mais desprovida de efetivo poder político, a valsa se afirmou, ao longo do século XIX, como a dança de salão mais prestigiosa e galante da alta sociedade, já que seu ritmo regular e compassado permitia o desenvolvimento, por parte dos bailarinos, de uma série cada vez mais intensa de rodopios que exigiam o máximo possível de espaço disponível para os pares evoluírem no salão de dança. Os grandes salões da aristocracia eram, assim, imbatíveis em sua capacidade de promover a experiência da valsa como a mais sublime das danças de salão, ditando seus padrões de conduta “cavalheirescos” e estabelecendo para a valsa um *ethos* considerado elitista e refinado:

A aceleração do seu movimento, ligada à criação da sala de baile com piso liso e uniforme, a transforma em dança deslizante, e não mais saltitante. O novo tempo da valsa corresponde às mudanças mais rápidas que marcam a sociedade do século XIX na

qual os capitães da indústria alteram as formas de vida de largas camadas da população (...) sua prática permanece, no entanto, muito discutida, pois sua execução se opõe ao cerimonial rígido das antigas danças da corte. O enlace e a estilização dos gestos e da linguagem corporal dos pares que se formam para dançá-la fazem com que seus detratores afirmem que ela é inconveniente e subversiva já que excessivamente erótica (PAOLACCI, 2016, 98).

A experiência da valsa era então considerada, por muitos autores românticos, como a epítome de uma experiência do sublime na medida em que associavam “seu movimento circular ao de uma alma pura que escapa da matéria representada pelo corpo” (PAOLACCI, 2016, 98-99). Um excelente exemplo do alto impacto provocado pela voga da valsa nos salões de dança do século XIX se encontra em *La Confession d'un Enfant du Siècle*, de Alfred de Musset (1837), que nos dá uma descrição literária eloquente de tal experiência:

Mal entrei e já me jogava no turbilhão da valsa. Esse exercício realmente delicioso sempre me foi muito caro; não conheço nenhum mais nobre, nem que seja mais perfeitamente digno de uma bela mulher e de um jovem rapaz; todas as danças, diante desta, são apenas convenções insípidas ou pretexto para as interações as mais insignificantes. De certa forma, pode-se realmente possuir uma mulher quando a enlaçamos por meia hora em nossos braços e a conduzimos, não sem algum risco, enquanto ela palpita sem querer, de tal modo que não saberíamos dizer se a estamos protegendo ou se a estamos forçando. Algumas então se entregam com um pudor tão voluptuoso, um auto-abandono tão puro e doce, que não sabemos se o que sentimos ao seu lado é desejo ou temor e se, ao apertá-las contra o coração, vamos desmaiar ou quebrá-las como se fossem roseiras (MUSSET, 2003, 101-102)²⁰.

20 - “A peine entré, je me lançais dans le tourbillon de la valse. Cet exercice vraiment délicieux m’a toujours été cher; je n’en connais pas de plus noble, ni qui soit plus digne en tout d’une belle femme et d’un jeune garçon; toutes les danses, au prix de celle-là, ne sont que des conventions insipides ou des prétextes pour les entretiens les plus insignifiants. C’est véritablement posséder en quelque sorte une femme que de la tenir une demi-heure dans ses bras, et de l’entraîner ainsi, palpitante malgré elle, et non sans quelque risque, de telle sorte qu’on ne pourrait dire si on la protège ou si on la force. Quelques-unes se livrent alors avec une si voluptueuse pudeur, avec un si doux et si pur abandon, qu’on ne sait si ce qu’on ressent près d’elles est du désir ou de la crainte, et si, en les serrant sur son coeur, on se pâmerait ou on les briserait comme des roseaux.”

Para além dos grandes eventos em salões de gala e da ostentação material da aristocracia e da alta burguesia inerente a tais ocasiões, o que realmente importava aos apreciadores da valsa, nestes bailes, é a sensação de leveza quase aérea provocada por seus incessantes volteios ao redor de um eixo em constante deslocamento. Fundamental aqui é a experiência do sublime e a ânsia pelo infinito provocada pela dança. Tal anseio está potencialmente presente em qualquer valsa e manifestava-se de forma visível sempre que a orquestra se interrompia e os bailarinos continuavam a se mover em silêncio, no compasso de uma valsa inaudível. A valsa, sobretudo a vienense, se configura até a *Belle Époque* como uma experiência social consentida do sublime. Neste sentido, a valsa não é um tema exclusivamente musical ou sonoro, pois, como dança, é um tema audiovisual no sentido mais forte do termo: apela tanto ao olhar quanto à escuta em sua projeção imaginária de uma regularidade rítmico-harmônica destinada à produção de uma sensação ou efeito de sublime que, quando atingido, desprende-se dos corpos e dos sons que os animam.

Segundo Kant, o sublime é

(...) aquilo em comparação com o qual tudo mais é pequeno
(...) a disposição de ânimo para o sentimento do sublime exige uma receptividade do mesmo para as ideias; pois precisamente na inadequação da natureza às últimas, por conseguinte só sob a pressuposição das mesmas e do esforço da faculdade da imaginação em tratar a natureza como um esquema para as ideias, consiste o terrificante para a sensibilidade, o qual, contudo, é ao mesmo tempo atraente; porque ele é uma violência que a razão exerce sobre a faculdade da imaginação somente para ampliá-la convenientemente para o seu domínio próprio (o prático) e propiciar-lhe uma perspectiva para o infinito, que para ela é um abismo (KANT, 1993, p. 96-110).

É da impossibilidade prática de imaginar a perspectiva abissal do infinito que surge o sentimento do sublime, capaz de ser expresso

pela valsa como o turbilhão de que nos falam Ravel, em seu poema sinfônico *La Valse*, e Kubrick, em *2001* – filme em que o caráter “orbital” da valsa como portador deste efeito preciso de sublime é transposto para o espaço sideral. A permanência da valsa para além do (seu) som é uma das marcas de sua relação estreita com o sublime, já que este tende à consumação do próprio objeto que o suporta materialmente, e é no sentido preciso de uma relação com o sublime que a valsa coloca um problema para a cultura – problema este que interessa tanto a Kubrick como a Ravel. Pode-se afirmar que este é o problema mais geral das relações entre a arte e a sociedade, já que a valsa, como evocação do sublime, é também uma *promesse de bonheur*, como o queria Stendhal.

A valsa adquire, dentro do quadro geral deste problema, uma importância central, pois suas propriedades psicodinâmicas de evocação do sublime a revestem de inusitado poder de significação: ali onde a valsa aparece como a mais alta realização civilizatória do espírito humano, situando-se como o ponto culminante de uma experiência estética do sublime, desponta a ameaça de sua própria aniquilação. Mesmo em sua configuração clássico-romântica a mais tradicional e conformista possível, a valsa já contém em si mesma - e no seu próprio desenvolvimento - os germes de sua autodestruição. Ao impulsionar um súbito desejo pelo giro no vazio, a valsa evolui de significante supremo do sublime a signo de sua própria impossibilidade.

La Valse: A experiência da valsa como signo de uma impossibilidade

Nuvens em turbilhão deixam entrever, através dos relâmpagos, os pares dançando a valsa. Elas se dissipam pouco a pouco: percebemos uma imensa sala povoada por uma multidão a girar. A cena se ilumina progressivamente. A luz dos candelabros estoura durante o fortíssimo. Uma corte imperial por volta de

1855 (RAVEL, 2016, p. 268).²¹

La Valse de Ravel não apresenta a valsa somente como uma forma de dança ou de composição musical, mas como o próprio tema do poema sinfônico. *La Valse* nos apresenta a forma musical “valsa” como um anseio recorrente da orquestra que é sempre diferido, interrompido, inacabado ou simplesmente não desenvolvido de forma propriamente “concertante”. Não há um tema melódico único claramente perceptível; em vez disso, escutamos séries cumulativas de idas e vindas melódicas superpostas que se anulam reciprocamente, aliadas a sucessivas marchas e contramarchas rítmicas que ora introduzem, ora interrompem as diversas seções da orquestra. A partir de um acúmulo crescente de cromatismos e descontinuidades melódicas associadas a irregularidades rítmicas, escuta-se a *débâcle* ou naufrágio da valsa como forma musical, muito mais do que sua apoteose.

La Valse é a sabotagem da valsa como forma musical regular e uma demonstração da impossibilidade sublime de que a valsa se faz signo. Signo de um sublime impossível, se a valsa (assim como *La Valse*) apresenta e faz visível o movimento abstrato de um rodopio incessante como signo de uma impossibilidade, qual é a impossibilidade que aqui se manifesta?

A interpretação mais comum acerca desta impossibilidade a remete à nostalgia de um passado idealizado e simbolizado pela *Belle Époque* e à valsa como experiência sublime desta mesma época. Porém, Ravel negou veementemente esta interpretação acerca da sua *Valse*, considerada pela crítica como um epitáfio musical da própria valsa enquanto emblema do recém-finado Império Austro-Húngaro e sua capital, Viena. Em entrevista, Ravel declarou que sua composição “não tem nada a ver com a situação atual em Viena, nem pretende expressar

21 - "Des nuées tourbillonnantes laissent entrevoir, par éclaircies, des couples des valseurs. Elles se dissipent peu à peu: on distingue une immense salle peuplée d'une foule tournoyante. La scène s'éclaire progressivement. La lumière des lustres éclate au fortissimo. Une cour impériale vers 1855."

nenhum tipo de significação simbólica a este respeito. Ao compor *La Valse* eu não sonhava com uma dança de morte ou com uma luta entre a vida e a morte. (O argumento do *ballet* se situa em 1855, o que exclui tal suposição.) (...) É um êxtase dançante, um turbilhão quase alucinatório, cada vez mais apaixonado e fatigante de dançarinas que se deixam extravasar e levar apenas pela valsa” (RAVEL, 2016, p. 146). Em outra entrevista, afirmou que “certas pessoas viram em minha *Valse* a expressão de um episódio trágico; outras disseram que ela representava o fim do Segundo Império; outras, ainda, evocaram a Viena do pós-guerra. É um erro. Claro que *La Valse* é trágico, mas no sentido grego: é o rodopio fatal, é a expressão da vertigem e da voluptuosidade da dança, levada até o seu paroxismo.” (RAVEL, 2016, p. 155).

A cena em *La Valse* é trágica, e não nostálgica, pois se refere ao impossível contido na própria experiência vertiginosa da valsa e expresso metaforicamente pela *Valse* entendida como meta-valsas. Ravel afirma que o sentido do seu poema sinfônico, em sua estreita ligação com a valsa vienense, não reside em uma suposta nostalgia pela *Belle Époque* ou pelo finado Império Austro-Húngaro, mas na expressão trágica de uma experiência do sublime em sua necessária impossibilidade, expressão esta que se afirma mais radical e intensamente através do fausto sugerido pela cena de um baile imperial na Viena de 1855. Talvez por isto, o coreógrafo russo Diaghilev tenha se recusado a coreografá-la em 1920, declarando tratar-se do “*portrait* de um *ballet*” e não de um *ballet* propriamente dito. Há em *La Valse* uma tensão cênica potencial entre o nível quase-narrativo de evocação histórica de um baile imperial em Viena – sempre suscetível de evocações nostálgicas de potencial apelo *kitsch* – e o nível mais abstrato e cinético de expressão de impossibilidade do sublime que afeta as próprias estruturas musicais da obra. O fato é que, ao contrário do *Boléro*, *La Valse* jamais encontrou sua coreografia.

Projeto de música para *ballet* falhado, *La Valse* é também uma experiência audiovisual para a qual talvez faltem imagens adequadas. Este seu aspecto marcadamente visual nos fornece a primeira pista para uma possível articulação entre a obra de Ravel e a obra de Kubrick na referência à valsa: ambos a apresentam como a forma recorrente de um anseio pelo impossível que extravasa o plano sonoro/musical de expressão para ressoar até mesmo no vácuo do espaço sideral. O que aproxima aqui artistas tão distintos é precisamente a compreensão da valsa como o signo de uma experiência do sublime que deve se expressar de forma radicalmente anti-nostálgica: trágica em Ravel, irônica em Kubrick.

De um filme a outro: a experiência da valsa no cinema

Desde *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe (1774), a valsa encontra-se estreitamente associada às cenas de baile e esta imagem literária reforça as leituras nostálgicas da experiência da valsa a que Ravel tentou resistir. No cinema, a utilização freqüente da valsa em cenas de baile – sobretudo de gala – cristalizou de forma quase indelével a imagem nostálgica da valsa como o signo de um passado aristocrático idealizado:

Não são mais os dançarinos que rodam, são as paredes revestidas de madeira nobre e os candelabros. Voltam à memória todas as valsas filmadas. Quando n’*O Leopardo* (1963), Don Calogero Sedara, o ambicioso prefeito de Donnafugata (Paolo Stoppa) consegue ser convidado com sua filha (Claudia Cardinale) à residência do príncipe (Burt Lancaster), dança-se uma valsa. São uniformes de gala impecáveis a rodopiar. *Le Congrès s’amuse* (1931), *Sissi* (1955) e *Guerra e Paz* - na versão de King Vidor (1956) ou na de Bondartchouk (1966) - nos fazem valsar com a história.

Os dançarinos de fim de semana já tiveram a experiência de mudar de direção ao dançar a valsa, de ir para trás e de sentir, no momento de mudar de direção, certa vertigem: e se for uma vertigem de não poder mais voltar atrás, de não poder retornar no tempo? A vertigem de uma consciência histórica nem sempre contente? (FRANCFORT, 2018, p. 145).

O exemplo mais eloquente desta estreita relação literária e cinematográfica entre valsa e cena de baile utiliza justamente *O Danúbio Azul* como elemento central da narrativa: trata-se do pouco frequentado filme musical de Hitchcock *Waltzes from Vienna* (1934), que conta a história da composição e estréia da mais famosa das valsas na Viena imperial dos anos 1860. Neste filme, toda a narrativa se articula a partir de um confronto entre Johann Strauss Pai e Johan Strauss Filho. Este último precisa provar ao pai o seu talento como compositor de valsas, mas só o consegue graças a um artilheiro que retarda a chegada de Johann Strauss Pai a um baile de gala para o qual a valsa do filho, ainda inédita, foi habilmente programada como peça de abertura. Diante do atraso “inexplicável” do velho mestre da valsa, seu filho é instado a reger a própria peça com a orquestra do pai (previamente ensaiada por um maestro assistente entusiasta da obra), obtendo um sucesso estrondoso e a aprovação geral da cidade como o novo mestre da valsa.

A sequência do baile neste filme é razoavelmente longa e contém uma récita integral da valsa *O Danúbio Azul* em versão orquestral, tocada com o máximo de pompa e circunstância exigidas pela ocasião. Mantendo uma continuidade linear estrita com a narrativa, Hitchcock sincroniza a valsa com precisão à ação visual, e sua *mise-en-scène* situa a cena do baile ao redor de um coreto de estilo neoclássico situado no centro de uma esplanada, onde bailam com entusiasmo os dançarinos. A presença ininterrupta da valsa ao longo da trilha se justifica como recriação de um momento solene da história da música, garantindo a sensação de continuidade histórica entre o passado e o presente

destinada a reassegurar o público do filme acerca do seu futuro²²:

O que eu busco em uma velha valsa? Não necessariamente a lembrança de uma antiga ordem política abolida, de um Antigo Regime de fantasia. (...) Busco uma inscrição suave na continuidade histórica. Aproprio-me de um passado coletivo; confundo minha infância com a infância dos meus ancestrais. A velha valsa teria uma espécie de capacidade poderosa de reconstituir, atualizar e tornar sensível um passado que se situa na articulação do coletivo e do individual. Ela aparece como um signo não só de nostalgia, mas também de um encadeamento de gerações. (FRANCFORT, 2018, p. 144).

Há, porém, uma sequência anterior de *Waltzes from Vienna* que merece ser destacada na medida em que apresenta outras possibilidades de experimento cinematográfico envolvendo a valsa: quando Johan Strauss Filho ainda está compondo *O Danúbio Azul*, entra na padaria do seu futuro sogro como aprendiz e acaba sendo dispensado do trabalho porque não consegue deixar de associar, em sua cabeça, diversos movimentos necessários ao trabalho de fabricação de pães com os compassos da nova valsa, que não saem de sua mente. O efeito de sincronização dos trechos iniciais da valsa ao trabalho dos carregadores de pão (que lançam bisnagas de pão em um saco no ritmo da música) ou ao trabalho de uma máquina de produção de leite (em uma possível alusão à famosa sequência da produtora mecânica de leite em *A Linha Geral*, de Eisenstein), confere a esta sequência um tom levemente irônico e um tratamento “maquínico” da valsa que não está muito distante do efeito pretendido por Kubrick em seu filme *2001*.

Uma leitura decididamente irônica desta valsa já aparece na sequência final do filme *O Salário do Medo*, de Georges Clouzot (1953), em que o caminhoneiro interpretado por Yves Montand, após superar uma série de obstáculos mortíferos no transporte de uma carga de

22 - Na Áustria, 1934 foi o ano da repressão às revoltas de fevereiro pelo regime de extrema-direita do General Dolfúss.

nitroglicerina por uma estrada em péssimas condições, recebe uma excelente recompensa em dinheiro por seu trabalho e parte feliz em seu caminhão. A seqüência alterna os planos de Montand dirigindo sorridente por uma sinuosa estrada de terra com planos de um baile popular improvisado em um bar; em comum com as duas situações, a presença da valsa *Danúbio Azul*, escutada pelo rádio tanto pelo caminhoneiro quanto pelos dançarinos, até o momento em que o próprio caminhão é filmado a bailar pela estrada. O personagem de Montand, em êxtase ao escutar a valsa, perde o controle do seu volante em uma curva muito fechada e o caminhão despenca em um abismo ao som d'*O Danúbio Azul*.

Já temos aqui os ingredientes da leitura anti-nostálgica da valsa a ser desenvolvida no cinema de Kubrick: a centralidade do *Danúbio Azul*, a relação da valsa com a impossível experiência do sublime e a ruptura irônica da associação esperada entre a audição de uma valsa e a cena de um baile. No filme de Clouzot, esta ruptura se realiza pela inversão da expectativa acerca da cena da valsa: em lugar de uma orquestra em trajes de gala, a tocar o *Danúbio Azul* em um salão aristocrático, a difusão massiva do repertório erudito pelo rádio possibilitando a realização de um baile popular espontâneo.

Vejamos agora como tal ruptura se realiza progressivamente ao longo de alguns dos mais importantes filmes de Kubrick.

A Valsa da Guerra em *Glória Feita de Sangue*

Na referência à experiência da valsa, certos filmes de Kubrick realizam explicitamente aquilo que a *Valse* de Ravel deixou apenas implícito, isto é, uma re-leitura da experiência da valsa – e de sua relação com o sublime – não como o signo de uma nostalgia histórica localizada, mas sim como signo de uma impossibilidade civilizacional

inerente à própria sociedade e à cultura. Para demonstrá-lo, faz-se necessário mostrar como o uso da valsa, em vários filmes de Kubrick, explora distintas possibilidades de interpretação anti-nostálgica deste gênero musical através de um deslocamento cada vez mais radical de sua cena “originária” – aqui entendida, justamente, como a emblemática cena de baile com a qual o cinema de há muito nos acostumou. Na maior parte dos filmes de Kubrick, tal deslocamento se dá a partir do efeito anti-nostálgico provocado pela sobreposição do som de uma valsa a imagens radicalmente distintas das expectativas habituais do público em relação às tradicionais “cenas de baile” em que se escuta a valsa.

Porém, no primeiro filme em que Kubrick usa uma valsa, esta ainda aparece como um elo causal, já bem tênue, entre o som e a imagem de um baile de gala. *Glória Feita de Sangue* insere a valsa em um contexto histórico nada lisonjeiro – o dos fuzilamentos perpetrados pelo exército francês, durante a 1ª Guerra Mundial, contra os seus próprios soldados. Com efeito, uma valsa irrompe após 64 tenso minutos de filme em corte seco, abrupta e ruidosa, durante um baile de gala militar às vésperas de um fuzilamento; o General Broulard (interpretado por Adolphe Menjou), o único personagem do filme com poder para evitar a execução, é retirado de má vontade do baile para conversar a sós com o protagonista, Coronel Dax (interpretado por Kirk Douglas), que ainda tem a esperança de conseguir salvar seus soldados. Ao longo da tensa conversa entre os dois personagens, conversa esta que sela o destino dos soldados e dispõe impunemente de suas vidas, continuamos a ouvir a animada valsa em *background*, já que a porta que separa o suntuoso aposento onde se desenrola a conversa do salão de baile permanece encostada e chega mesmo a ser entreaberta em um momento-chave do diálogo. O inevitável contraste entre a altivez da trilha sonora e a crueza infame do diálogo destrói qualquer possibilidade de alusão nostálgica à *Belle Époque* através da trilha sonora. Pelo contrário, o rufar de tambores que pontua a valsa, e que também se escuta esporadicamente ao longo

do filme como um efeito sonoro avulso, atua compassada e regularmente como uma lembrança da inexorabilidade do tempo (que corre contra os soldados condenados à morte), ao mesmo tempo em que seu timbre evoca a sonoridade de um disparo de metralhadora.

No filme, a presença da valsa se sustenta por uma relação, a princípio, puramente causal com a imagem; observamos as imagens do baile em um *travelling* lateral em que podemos ver a orquestra tocando no fundo do salão muito rapidamente, quase de relance – até entrarmos com a câmera no salão contíguo e o som da valsa se transformar em uma música de fundo que sublinha, de forma irônica, a violência brutal do diálogo entre o General Brulard e o Coronel Dax. O detalhe da porta entreaberta é utilizado como uma forma de pontuação dramática ao mesmo tempo em que fornece o “álibi” causal que justifica a presença da valsa em *background* ao longo de toda a cena. Uma leitura nostálgica desta sequência só poderia se sustentar pelo fiapo de relação causal entre som e imagem sugerido pela porta entreaberta. Porém, a separação espacial entre os dois ambientes também funciona como signo da separação radical entre dois mundos distintos, enquanto a insistente presença da valsa, justificada pela relação contígua entre os dois espaços, sublinha de forma cada vez mais irônica a radical incomunicabilidade presente no tenso “diálogo de surdos” travado pelos dois personagens.

A utilização de uma valsa, neste contexto narrativo específico, remete o espectador do filme ao clichê nostálgico das cenas de baile de gala da aristocracia europeia ao mesmo tempo em que retoma a questão da impossibilidade civilizacional encarnada pela valsa a partir de um evento histórico tão traumático como a Primeira Guerra Mundial. Contando com o arranjo musical sincopado e ligeiro escrito para o filme por Gerald Fried – aliado ao luxo de um cenário *Louis XV* (que voltaria a aparecer em outro filme do diretor em que a valsa tem um papel importante na trilha sonora, *2001*) – Kubrick faz com que o terrível

contraste entre a futilidade obscena do baile e a criminosa condenação à morte dos soldados se torne inevitável. A valsa que ouvimos é uma valsa de guerra e a guerra a que testemunhamos não se dá contra o inimigo externo, mas contra o inimigo interno: é uma guerra de classes na qual, à valsa, toca apenas uma pequena parte – ser o símbolo apodrecido de uma classe social parasita e predadora em seu momento histórico de decadência e agonia.

Uma discussão que era musical e potencialmente coreográfica em Ravel se torna propriamente audiovisual com esta sequência do filme de Kubrick. De um ponto de vista formal, é conhecido o apreço deste último pelos célebres movimentos de câmera presentes nos filmes do cineasta Max Ophüls (que filmara *La Ronde*, de Arthur Schnitzler, o mesmo autor vienense da *Traumnouvelle* que seria adaptada por Kubrick em *De Olhos Bem Fechados*); a elegância comedida dos seus *travellings* bem compostos é uma evocação cinética da valsa como um bailado e é neste sentido que um filme como *Barry Lyndon* – em que não se escuta um único compasso de valsa em sua rica e variada trilha sonora – pode ser considerado como um filme-valsas em que a câmera baila ao redor das imagens concebidas como *tableaux*. Porém, a evocação do *Ancien Régime* funciona neste filme de forma oposta à evocação da *Belle Époque* em *Glória Feita de Sangue*, já que reforça a aura nostálgica de um passado aristocrático já perdido. O mesmo acontece com o uso aurático da valsa em *O Iluminado* (1980), filme em que a presença de uma valsa em *off* não identificada, mixada em *background* com o ambiente e a reverberação características de um salão de bailes, evoca nostálgica e “acusmáticamente” as glórias passadas do *Overlook Hotel*.

Há três filmes, porém, em que Kubrick aprofunda a questão da valsa como signo de uma impossibilidade civilizacional de forma radicalmente anti-nostálgica: *2001*, *Laranja Mecânica* e *De Olhos Bem Fechados* (1999). Nestes três filmes não encontramos a tênue conjunção

causal entre som e imagem (como em *Glória Feita de Sangue*) nem a sugestão da cena visual a partir do som musical (como em *O Iluminado*) ou a sugestão sonora a partir da imagem e do movimento de câmera (como em *Barry Lyndon*); há, antes, uma associação aparentemente arbitrária entre som e imagem que correlaciona o movimento recorrente da valsa à suposta infalibilidade da tecnologia aeroespacial (*2001*), à violência social como constante estrutural da civilização contemporânea (*Laranja Mecânica*) e à precária previsibilidade do desejo em relação à rotina existencial de um casal sem nenhum tipo de problema socioeconômico (*De Olhos Bem Fechados*).

Da valsa da guerra às valsas da tecnologia, da violência e do desejo: de Ravel a Kubrick, a impossibilidade manifesta na valsa se coloca como um problema de caráter civilizatório maior.

A Valsa da Tecnologia em 2001

Em *2001* – este estranho misto de superprodução *sci-fi* hollywoodiana e filme-ensaio autoral com pretensões filosóficas – a narrativa elíptica e o tom místico-poético da *mise-en-scène* exercem um efeito de relaxamento das relações causais entre os elementos narrativos, visuais e sonoros que compõem o filme, sem aboli-los de todo. Tal procedimento permitiu a Kubrick um tratamento das relações entre o som e a imagem livre dos entraves estéticos e narrativos habituais, enfatizando relações de caráter semântico entre o que se vê e o que se ouve mais abertas à interpretação do que o que era então normalmente esperado em filmes deste gênero.

Na sequência que aqui nos interessa especificamente, a famosa valsa da estação espacial em órbita da Terra que inicia a segunda parte do filme, este aspecto marcadamente semântico da trilha sonora fica particularmente evidente: a valsa de Strauss como que emerge

espontaneamente do Cosmos em sincronia com o vôo espaço-temporal de um osso transmutado em espaçonave sideral para movimentar as engrenagens invisíveis de satélites e estações espaciais, em uma espécie de “*ballet mecânico*” na órbita da Terra (WALKER, 1999, p. 182). O efeito é obviamente irresistível e, passados cinquenta anos da estreia do filme, tornou-se tão marcante na história do cinema que foi renaturalizado como clichê: no cinema contemporâneo, a imensidão do espaço sideral provoca “naturalmente” nossa expectativa por música grandiosa ou mesmo grandiloquente, de caráter quase sempre sinfônico e orquestral.

Isto significa que o emprego da valsa por Kubrick, em *2001*, também pode ser integrado a uma leitura nostálgica do sentido do filme. Como a valsa da tecnologia pode ser considerada uma ode ao progresso industrial norte-americano e à corrida aeroespacial contra a URSS, a sequência em que é utilizada expressaria, no fundo, a mesma nostalgia do império austro-húngaro presente em outros filmes hollywoodianos famosos àquela época como, por exemplo, *A Noviça Rebelde*, de Robert Wise. O efeito final seria involuntariamente cômico. À época, esta foi a interpretação de importantes críticos cinematográficos que atacaram o filme, como Pauline Kael (KAEL, 2000, p. 156-158).

Outras interpretações, porém, são igualmente possíveis. A partir da perspectiva aberta pela análise do filme *Glória Feita de Sangue* à luz da *Valse* de Ravel, uma interpretação irônica do sentido desta sequência de *2001* (e do sentido geral do filme) pode ser pensada. A associação de uma valsa como *O Danúbio Azul* a imagens idealizadas da tecnologia aeroespacial evoca não apenas a precisão e a eficácia da civilização criadora e operadora desta tecnologia, mas, sobretudo, a fragilidade de sua construção diante do espaço infinito e a efemeridade de sua existência diante da eternidade do cosmos. Da mesma forma, a era de ouro da valsa (e a cultura que a viu florescer) se baseou em um frágil equilíbrio de poder entre as nações europeias, equilíbrio

este completamente destruído pelas tensões que levaram à 1ª Guerra Mundial, gerando um sentimento de nostalgia pela efemeridade das grandes realizações culturais de um passado ainda recente.

Em *2001*, o caráter fortemente alusivo da montagem e da edição da trilha sonora reforça o potencial heurístico das suas possíveis interpretações de forma quase delirante e a história da recepção e do impacto cultural de *2001* o testemunham amplamente. Importa salientar aqui a dialética que se estabelece entre o polo nostálgico e o polo irônico destas interpretações: estamos diante de uma manifestação de júbilo e louvor pelos milagres cotidianos realizados pela ciência e pela tecnologia, manifestação esta que não deixa de manifestar certa nostalgia por estágios e formas anteriores do processo histórico da humanidade; porém, a imensidão dos espaços siderais, aliada à evocação nostálgica de um passado civilizacional ainda presente na memória cultural do Ocidente (a *Belle Époque* aqui evocada pela presença da valsa), carrega essa sequência de tons e sugestões algo proféticos em relação ao desenvolvimento subsequente da trama narrativa do filme. Estas sugestões podem ser interpretadas como sinais irônicos de advertência à civilização humana acerca de sua própria fragilidade ontológica: “veja o destino dos grandes impérios do passado e a efemeridade de suas grandes criações culturais, fascine-se com a grandiosidade gratuita deste grande empreendimento histórico fadado ao fracasso que se chama civilização...”

Os acentos pascalinos, quase bíblicos, desta interpretação, atenuam bastante os aspectos mais óbvios de propaganda imperialista norte-americana de que as seqüências imediatamente subsequentes do filme se revestem. A valsa da tecnologia, em *2001*, é um signo irônico da impossibilidade da civilização como elemento fundamental à constituição da própria civilização. Este é o verdadeiro tema do filme: a odisseia da humanidade, entre o macaco e o super-homem, na

busca por um marco civilizatório estável (o monólito?) que pertence à ordem do impossível. Neste sentido, a valsa da tecnologia funciona, na economia narrativa do filme, como uma espécie de preâmbulo que contém, de forma sintética, o argumento ou tema geral do filme. Este também se dissemina e se repete ao longo de todo o filme, podendo ser facilmente reconhecido quando devidamente compreendido: a parte intermediária do filme, por exemplo, em que se dá a viagem espacial em direção a Júpiter (e que se constitui propriamente na odisséia a que o título do filme se refere), pode ser interpretada como uma confirmação do aspecto irônico-profético subjacente à trilha sonora “vienense” de sua primeira parte, pois o supercomputador HAL, o verdadeiro protagonista do filme, obviamente enlouquece de uma forma humana, demasiado humana, em mais uma ressonância marcadamente irônica, de sabor *nietzscheano*, com o problema da crescente fragilidade de uma civilização tecnológica dependente de dispositivos técnicos de controle cada vez mais sofisticados e, no limite, incompreensíveis até mesmo para os seus criadores.

Quanto à parte final do filme, seu elemento mais importante, de acordo com a leitura aqui proposta, aparece quando o astronauta David Bowman (interpretado por Keir Dullea) chega ao planeta Júpiter. O problema da fragilidade e da efemeridade estruturais da civilização se explicita aqui no momento em que, jantando em um *décor* estilo Louis XV (ambiente altamente improvável para o planeta Júpiter), Bowman observa com curiosidade os pedaços de um copo de cristal que acidentalmente cai no chão e se quebra. Penúltima sequência de *2001*, situada em posição simetricamente oposta, na estrutura da narrativa do filme, à sequência d’*O Danúbio Azul* (uma sequência que marca a emergência histórica da humanidade e sua concomitante passagem à era espacial) esta cena – que marca a passagem histórica da humanidade para um estágio civilizacional cosmicamente superior – apresenta o seu *décor* como um elemento visual homologamente estrutural à presença

do *Danúbio Azul* no início de sua trilha sonora, na medida em que simboliza a mesma sofisticação e fragilidade civilizacionais contidas na metáfora da valsa vienense como um delicado cristal que facilmente se quebra.

É importante recordar, neste ponto da análise, que esta interpretação parte da premissa de que o sentido preciso de certos elementos narrativos da obra de Kubrick só se revela quando estes são interpretados não apenas de acordo com o contexto interno à narrativa de cada filme considerado em si, mas também através de uma leitura transversal da presença destes elementos filme a filme. Isto significa que o sentido real da presença destes elementos na obra de Kubrick só se revela inteiramente quando seus filmes são considerados em conjunto, ou seja, quando sua obra se encerra. Em outras palavras, e citando uma entrevista do próprio Kubrick, concedida a Michel Ciment em 1976, “a estrutura aparece por acaso” (CIMENT, 2017, p. 134). Por isto, este sentido não podia ser conscientemente elaborado como tal pelo próprio Kubrick, que também o descobre ao longo do seu processo criativo.

A este respeito, a história da escolha da valsa *O Danúbio Azul* para o filme *2001* é mais do que exemplar. Michel Chion dedicou seis páginas de um volume sobre música no cinema para discutir os filmes de Kubrick – e destas, pelo menos a metade é dedicada ao filme *2001* e à história de como a valsa vienense entrou em sua trilha sonora. São conhecidos os percalços que Kubrick teve para se decidir acerca da música adequada para *2001*, percalços que incluem a contratação de compositores que trabalharam inutilmente, pois seus suas trilhas sonoras não foram usadas. Entre eles, Frank Cordell (chamado para trabalhar em cima da 3ª sinfonia de Mahler) e Alex North, que compôs uma trilha sonora inteiramente original para a primeira parte do filme com o objetivo, justamente, de substituir a sua trilha “vienense” (a esta altura, já usada por Kubrick como música de referência, a princípio provisória, para a montagem do filme).

Chion segue de perto a narrativa de Alex North sobre o comportamento ambíguo e evasivo de Kubrick em relação à composição de uma trilha sonora inteiramente original para *2001* – um procedimento considerado padrão para as grandes superproduções cinematográficas da época – e chega a lamentar a não utilização do material composto por North na mixagem final do filme: “é perfeitamente possível que o filme, se remontado com a música de Alex North, apresentasse um resultado tão magnífico e original como o que conhecemos e, sem dúvida, algum dia veremos esta versão alternativa...” (CHION, 1997, p. 356). Chion concorda com a opinião de North de que “aquela música alemã de finais do século XIX não estava inteiramente ajustada à brilhante concepção de Clarke e Kubrick” (CHION, 1997, p. 355).

Porém, se levarmos em conta que *O Danúbio Azul* é a valsa das valsas e considerando a forma como Kubrick a coloca em relação com as imagens específicas da seqüência em que é utilizada e com todos os outros elementos sonoros e visuais do filme (como a não menos famosa abertura do poema sinfônico *Also Sprach Zarathustra*, de Richard Strauss) – pode-se chegar à conclusão de que Kubrick teve uma forte intuição das infundáveis camadas de interpretação que se depositariam sobre seu filme a partir precisamente desta escolha. Esta intuição provavelmente se deu quase por acaso, se acreditarmos no testemunho dos seus principais colaboradores:

Com uma grande quantidade de discos de música clássica de primeira divididos agora entre o retiro particular de Kubrick, seu gabinete no prédio 53 e as diversas salas de projeção da MGM, estava criada a base para a introdução, fortuita, na produção, da valsa *O Danúbio Azul* (...) Andrew Birkin lembra-se claramente de um incidente em agosto daquele mesmo ano. (...) Birkin teve a idéia de tocar alguns dos LPs de música clássica que estavam na cabine de projeção (...) enquanto assistiam à estação girar. “Estávamos ali olhando para a roda, e começa a tocar *O Danúbio Azul*. No final, quando as luzes se acendem, Stanley vira para nós e pergunta: ‘Vocês acham que seria um ato de genialidade

ou de loucura usar essa música no filme?; lembrou Birkin. (...) Àquela altura, ainda faltava um ano inteiro para a montagem começar; quando começou, a decisão de Kubrick se solidificara. Na época, *O Danúbio Azul* era considerada uma composição cafona, antiquada e nacionalista – o hino não oficial da Áustria. No outono de 1967, Kubrick tocou-a sobre a cena da estação espacial e perguntou a De Wilde o que ele achava. Acostumado com seu adorado Mahler, de Wilde disse: 'Não gosto.' 'Indeferido', disse Kubrick sorrindo. Quando questionado sobre a composição de Strauss, o assessor musical informal de Kubrick, seu cunhado Jan Harlan, respondeu: 'O montador Ray Lovejoy me contou que a equipe de montagem ficava meio desesperada quando Stanley tocava *O Danúbio Azul* várias vezes seguidas, porque perceberam que ele estava pensando em usar aquela valsa vienense 'antiquada'. Ele decidiu remontar a seqüência inteira de acordo com a música, incluindo a introdução – tudo girando e girando. Sem corte, sem *fade-out*, nada. Suponho que Christiane apoiou sua decisão, mas a maioria das pessoas, incluindo os críticos de cinema, mais tarde achou que ele tinha enlouquecido. Agora, Johan Strauss virou 'música espacial'. Ele teria ficado agradavelmente surpreso'. (BENSON, 2018, p. 367-368).

A Valsa da Violência em *Laranja Mecânica*

Enquanto a escolha da valsa em *2001* parece ter ocorrido, após certas hesitações, com alguma contribuição do acaso, a presença de uma valsa logo no filme seguinte de Kubrick certamente não se deu por acaso. A abertura da ópera *La Gazza Ladra*, de Rossini, de 1817, desenvolve, em sua terceira seção, uma graciosa valsa que inicia (em posição narrativa estruturalmente homóloga à d'*O Danúbio Azul* no filme *2001*) a segunda cena do filme *A Laranja Mecânica*. Melíflua e sedutora, de irresistível melodia de caráter burlesco, esta abertura de Rossini é transformada por Kubrick em uma inquietante valsa violenta, a princípio ironicamente associada às imagens de uma casa de ópera abandonada onde um estupro ocorre e, logo em seguida, uma briga

de gangues terá lugar. Porém, a relação entre a música e as imagens e demais sons que vemos e ouvimos aqui é radicalmente anti-causal: assim como acontecerá mais tarde com o próprio protagonista do filme – o jovem delinquente Alex (interpretado por Malcolm McDowell), o espectador é condenado a testemunhar esta violência em uma situação de impotência que é permanentemente acompanhada pela valsa de Rossini. Esta soa como um impertinente comentário musical extradiagético, sem nenhuma relação causal com a imagem, que se estende ainda à sequência seguinte.

Não se trata aqui de uma valsa qualquer, como em *Glória Feita de Sangue*, nem de uma valsa vienense considerada como a valsa das valsas, como em *2001* – mas de uma valsa operística, burlesca, satírica e irreverente. A ressonância radicalmente irônica desta trilha sonora emocionalmente anempática é irrefutável. Não há nenhuma ambiguidade hermenêutica na presença de uma valsa nesta sequência: qualquer possibilidade de interpretação nostálgica está fadada ao fracasso aqui e o mesmo pode ser dito dos demais elementos musicais de extração clássica da trilha sonora de *Laranja Mecânica* (como as obras de Purcell ou Beethoven), quase sempre reinterpretadas da forma sonora a mais desagradável possível pelos sintetizadores do músico e compositor Walter (mais tarde, Wendy) Carlos.

Significativamente, porém, e ao contrário de outras peças presentes na trilha sonora do filme (como a 5ª ou a 9ª sinfonias de Beethoven) a abertura da ópera *La Gazza Ladra*, neste momento, não é re-sonorizada por sintetizadores, mas sim escutada em uma versão sinfônica padrão, tal qual a utilizada para *O Danúbio Azul* em *2001*. Além de permitir uma alusão quase direta ao seu filme imediatamente anterior, este procedimento ressalta a distância irônica entre trilha sonora e ação narrativa a um nível de desconforto sem igual, já que a audição de uma trilha sonora com sonoridade sintética sobre cenas de

violência urbana seria apenas uma redundância duplamente violenta (visual e auditiva), resultando em um clichê muito frequente em produções cinematográficas medíocres que tentam provocar o mesmo efeito estético de ultra-violência associado à *Laranja Mecânica* sem atingi-lo de fato.

Nesta sequência, o contraste radical entre o conteúdo visual da ação narrativa e o conteúdo musical da trilha sonora realça ao máximo a sugestão de um impasse ou de uma impossibilidade civilizacional associada à presença da valsa nos filmes de Kubrick. A valsa da violência, na *Laranja Mecânica*, é o signo de uma impossível sociabilidade atuando como um elemento constituinte da própria sociedade, além de marcar um contraponto irônico às formas de violência propriamente audiovisual que o filme profeticamente antevê. Por isto, o tom satírico e ligeiro da valsa de Rossini funciona aqui como prelúdio aos tons mais sombrios e trágicos da música de Beethoven – o compositor idolatrado pelo protagonista da narrativa.

Assim como em *Glória Feita de Sangue e 2001*, a presença da valsa neste filme também é um anúncio de morte. Se em *Glória Feita de Sangue* se trata da morte da *Belle Époque* e de sua cultura, e, se em *2001* é o destino de toda a humanidade que está em jogo, na *Laranja Mecânica* é da morte da própria sociedade que se trata. Toda a trilha sonora do filme, portanto, incluindo o emprego da canção hollywoodiana *Singin' in the Rain* em sua versão original, é tratada como um réquiem futurista para a sociedade industrial moderna. Esta leitura se faz evidente desde o início do filme, já que a *Elegy on the Death of Queen Mary*, de Purcell (a música de abertura da *Laranja Mecânica*), foi composta para os funerais da realeza inglesa e transmutada pelos sintetizadores de Walter/Wendy Carlos de forma a soar ainda mais fúnebre e fatalista.

Não há como pensar a valsa da violência presente em *Laranja Mecânica* sem referenciá-la diretamente à valsa da tecnologia em *2001*.

As homologias estruturais e simetrias formais entre as duas sequências permitem reconhecer a lenta constituição de um pensamento propriamente cinematográfico de Kubrick acerca da valsa como um signo apropriado à reflexão sobre uma série de impasses. Destes impasses, o civilizacional é aquele que se pode reter com mais constância da análise comparada dos seus filmes. Passa-se do impasse ético ligado à guerra imperialista, descrito em *Glória Feita de Sangue*, para o impasse logístico do desenvolvimento militar-industrial, isto é, o impasse tecnológico e civilizacional tal como pensado em *Dr. Fantástico* e *2001*. Este impasse se radicaliza na *Laranja Mecânica* de forma a abarcar todas as formas da sociabilidade humana e se alojar no próprio tecido subjetivo que é suposto cimentar as relações sociais.

A insuportável expressão audiovisual de um impasse civilizacional tão dilacerante está, provavelmente, na origem da violência que acompanhou a recepção deste filme nos anos 1970, levando o cineasta a proibir a sua exibição na Inglaterra e provocando, em seu pensamento cinematográfico, um recuo estratégico em direção a um uso mais “estetizante” e nostálgico da valsa como signo visual ligado à movimentação da câmera (*Barry Lyndon*) ou mesmo ao tradicional papel de música ambiente para salões de baile ligado a ressonâncias nostálgicas de um passado recente (*O Iluminado*).

Apenas em seu último filme Kubrick retomaria a leitura anti-nostálgica da valsa que enunciara em *2001* e desenvolvera em *Laranja Mecânica*. Às valsas da guerra, da tecnologia e da violência, Kubrick ainda viria a acrescentar, como uma espécie de coroamento de toda a sua obra, uma última e sublime, portanto, também impossível valsa: a valsa do desejo.

A Valsa do Desejo em *De Olhos Bem Fechados*

A *Valsa nº2*, de Shostakovich, abre e encerra o último filme de Kubrick, *De Olhos Bem Fechados*, de 1999, sendo escutada por três vezes ao longo desta obra: sobre seus créditos iniciais e finais e em uma curta cena de passagem entre a primeira e a segunda parte da narrativa – mais uma vez indicando uma homologia estrutural da função narrativa ligada à presença da valsa nesta série de três filmes que constitui um verdadeiro tríptico sobre a valsa, na obra de Kubrick: *2001, Laranja Mecânica, De Olhos Bem Fechados*.

A sobriedade formal da valsa como forma emblemática, ou signo, da impossibilidade do desejo, ladeia o início e o fim de um filme que conta a história das vicissitudes amorosas de um casal da alta sociedade (quase) aristocrática de Nova Iorque (interpretados por Nicole Kidman e Tom Cruise). Moldura musical precisa e nítida de uma narrativa sobre o obscuro e impossível objeto do desejo humano, todo o conteúdo audiovisual do filme se constitui em uma dança ou valsa do desejo que se articula enquanto signo irônico da impossibilidade da relação sexual como um elemento constituinte do próprio desejo.

Na economia narrativa de *De Olhos Bem Fechados*, a valsa do desejo funciona como uma espécie de emblema desta impossibilidade. Isto é expresso de forma muito eloquente no fato de que, nas poucas e rápidas vezes em que a valsa de Shostakovich é efetivamente associada às imagens do filme (o início e a já citada cena de passagem entre a primeira e a segunda parte da narrativa), as cenas que vemos não estão ligadas à atmosfera noturna feérica e onírica que domina a maior parte da narrativa (e em que Kubrick utiliza uma peça para piano de Ligeti), mas sim à atmosfera prosaica e banal associada às tarefas do cotidiano: ouvimos a valsa quando o casal protagonista está se arrumando em casa antes da festa de gala que abre o filme e, depois, na breve cena de

passagem que os mostra, no dia seguinte, imersos em seus compromissos diurnos e diários. Além disso, na longa cena de baile que domina o início do filme, Kubrick resiste à óbvia tentação nostálgico-cinematográfica de inserir na trilha sonora a *Valsa nº2* – que não é escutada neste momento. Recusando, ainda uma última vez, a óbvia relação causal que faz da valsa o momento sublime de um baile de gala, Kubrick opta, neste momento, por uma trilha sonora composta por *standards* jazzísticos norte-americanos, preservando toda a força semântica da presença da valsa como emblema da narrativa.

Para o Kubrick de *De Olhos Bem Fechados*, a *Valsa nº2* de Shostakovich funciona como uma verdadeira resposta musical ao impasse representado pela *Valse* de Ravel: a composição de Shostakovich é proveniente de uma obra musical especificamente orquestrada para os instrumentos da banda de jazz e apropriadamente denominada, pelo compositor, *Jazz Suíte*. Sua valsa adapta a forma regular deste ritmo ao gosto estético do século XX, carregando-o de uma síncope cheia de energia que se aproxima muito do efeito rítmico de *swing* que caracteriza a musicalidade do *jazz*. Assim, ao transformar esta valsa em música-tema de seu último filme, Kubrick não só presta homenagem à Viena de Schnitzler, o autor da *Traumnovelle* que serviu de inspiração ao seu roteiro, como também à Nova Iorque dos clubes de jazz em que a sua narrativa se desenrola. Como nos lembra Francfort, “a modernidade sonora (...) não é representada somente pelo ragtime, pelo jazz nascente e pela cultura norte-americana. A valsa e a opereta também se inscrevem na modernidade, um pouco como um contrapeso, como uma forma de antídoto” (FRANCFORT, 2018, p. 113).

Kubrick tenta neste filme fornecer uma última resposta à experiência da valsa como signo de uma impossibilidade. Pode-se afirmar que a valsa aparece nessa série de três filmes como o índice sonoro de uma regularidade impossível: impossível regularidade da tecnologia

e da linguagem, em *2001*, um filme sobre um super computador que enlouquece; impossível regularidade do Estado e da sociedade em *Laranja Mecânica*, um filme sobre a disfunção generalizada das relações sociais em que até mesmo a morte é considerada melhor do que a submissão ao impossível processo social de reificação dos sujeitos; e, por fim, a impossível regularidade das noções de subjetividade e de sexualidade em *De Olhos Bem Fechado*, um filme em que o verdadeiro protagonista é a própria impossibilidade entendida como o movimento incessante do desejo.

Não seria esta impossível regularidade, em última análise, um sintoma da impossibilidade da relação sexual? Lembremo-nos de que a mais emblemática das valsas de Kubrick, a valsa da tecnologia em *2001*, visualmente representa de forma bastante irônica uma cópula entre duas aeronaves espaciais – cópula esta que já estava presente na sequência de abertura de seu filme anterior, *Dr. Fantástico* (em que abastecimento aéreo de combustível entre dois aviões bombardeiros das forças aéreas norte-americanas, durante a Guerra Fria, também é ironicamente filmado como uma cópula sexual). Na valsa da violência da *Laranja Mecânica*, temos a cópula presente na representação do estupro, e, no caso de *De Olhos Bem Fechados*, há uma onipresença tão plena desta questão que a palavra *fuck* encerra o filme e seus personagens, de forma definitiva, em sua impossibilidade civilizatória radical.

Deslocada da cena do baile, a valsa revela, nos filmes de Kubrick, uma experiência do sublime dialeticamente dilacerada entre a resolução nostálgico-imaginária do impasse civilizacional que ela evoca e a dissolução trágico-irônica deste mesmo impasse no reconhecimento da impossibilidade fundamental que nela se expressa. Tentamos demonstrar como esta contradição também atravessa a *Valse* de Ravel de forma ainda mais intensa e concentrada, e procuramos localizar, em *Glória Feita de Sangue*, de Kubrick, o possível elo de transmissão, entre a

música e o cinema, de um pensamento anti-nostálgico sobre a valsa que é comum a Kubrick e a Ravel.

Seria este pensamento o real pensamento de Kubrick acerca da valsa e o motivo de sua significativa presença em seus filmes? Tentar demonstrar uma ligação formal ou empírica concreta entre Kubrick e Ravel, na referência à valsa, é uma questão ociosa na medida em que próprio Kubrick tinha consciência de que, se “a estrutura aparece por acaso”, não há para o artista a mínima necessidade de controle consciente sobre todas as implicações hermenêuticas de sua própria obra. Diretor com fama de excêntrico e controlador em relação aos seus filmes, Kubrick era plenamente capaz de celebrar o papel do acaso na criação das mais improváveis estruturas da linguagem e do pensamento audiovisual.

Referências Bibliográficas

BENSON, Michael. **2001: Uma Odisséia no Espaço – Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke e a criação de uma obra-prima.** São Paulo: Editora Todavia, 2018.

CIMENT, Michel. **Kubrick.** São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FRANCFORT, Didier. **La dernière valse du Titanic.** Paris: Nouvelles Editions Place, 2018.

JANKLEVICH, Vladimir. **Ravel.** Paris: Editions du Seuil, 1956.

KIEL, Pauline. **Criando Kane e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

LEDDA, Sylvain. **Ravel.** Paris: Gallimard, 2016.

PAOLACCI, Claire. **Danse et Musique.** Paris: Fayard, 2017.

RAVEL, Maurice. **Ecrits et propos sur la musique et les musiciens.** Paris: Ombres, 2016.

WALKER, Alexander, TAYLOR, Sibil e RUCHTI, Ulrich. **Stanley Kubrick Director, A Visual Analysis.** Nova York: W.W. Norton&Company, 1999.



O simbolismo da música do teatro *kabuki* e o cinema de fantasma no Japão

Demian A. Garcia (UNESPAR)

Introdução

As nossas pesquisas sobre a construção do medo através do som²³ levaram a várias hipóteses que mostram que o som exerce vários papéis diferentes: primeiro ligado às questões físicas do som, a Psicoacústica ; segundo à construção dos espaços sonoros, sobretudo os espaços diegético, extra-diegético e subjetivo; terceiro à memória do espectador dentro do próprio filme, como *leitmotiv* sonoros ; e finalmente, o que será o foco deste artigo, relacionado às questões culturais e aos códigos de cada cultura. Focando nos filmes de fantasmas japoneses, percebemos que se temos toda uma construção universal do medo através do som no cinema ocidental - que vai existir também no cinema japonês -, questões relativas à cultura japonesa estão presentes nos filmes trazendo uma leitura suplementar.

23 Na tese « A construção do medo através do som no cinema de fantasmas », orientada por Sébastien Denis na UPJV, Amiens, França, que será defendida em 2019.

Além de uma relação muito particular dos japoneses com os espíritos, os fantasmas – que é completamente diferente do mundo ocidental²⁴ – existe uma relação direta entre a escritura sonora dos filmes de fantasmas japoneses com as tradições do teatro *kabuki*. A identificação dos códigos culturais ligados à música do teatro *kabuki* é a base deste artigo. A partir das adaptações cinematográficas de histórias fantásticas, como a *Tôkaidô Yotsuya kaidan* de Nobuo Nakagawa ou mesmo filmes históricos de Kenji Mizoguchi e Akira Kurosawa até chegar nos indispensáveis Hideo Nakata e Kiyoshi Kurosawa, analisaremos como se apresentam os códigos musicais e sonoros do teatro *kabuki* na escritura sonora dos filmes.

O Kabuki e a origem do cinema japonês

Se no Ocidente o cinema tem sua origem nos espetáculos populares como a lanterna luminosa, as sombras chinesas, os parques de atrações, etc., no Japão sua origem é o teatro tradicional.

O público japonês via no cinema uma nova forma de teatro e não (como, digamos, os americanos) uma nova forma de fotografia. Portanto, não é nada surpreendente que quase todas as primeiras ficções cinematográficas japonesas tenham sido, de uma forma ou de outra, trazidas do teatro. (RICHIE, 2005, p.29, tradução nossa).

Podemos afirmar que toda a base do cinema japonês vem principalmente do teatro *kabuki*, mas também do *shinpa* (que surgiu perto de 1890 e que representa uma ‘nova escola’). No cinema dos primeiros tempos no Japão, a presença do *kabuki* foi indispensável para

24 No Japão não se considera os fantasmas como um evento sobrenatural, eles fazem parte do cotidiano do japonês. Espíritos podem ser bons ou maus, como os vivos, e todos acham normal quando alguém conta uma história com fantasmas. Isso vem principalmente da base religiosa shintoísta e budista. Os japoneses cultuam os ancestrais mortos, e não santos ou deuses.

o desenvolvimento da arte cinematográfica.

(...) não tem absolutamente nenhuma dúvida que os traços visuais relevantes do *kabuki* aparecem constantemente na tela para figurar o caráter apresentacional (...) [uma] marca do próprio teatro japonês. Esses traços contribuíram para preservar o cinema japonês da ideologia do 'realismo' que se ampara rapidamente do cinema ocidental. (BURCH, 1982, p.89, tradução nossa)

Esta relação vem, de um lado, da utilização de peças do *kabuki* durante várias décadas, com muitas versões de textos famosos do repertório do teatro, como *47 Ronins* ou *Yotsuya Kaidan*²⁵. Mas vem também da *mise-en-scène*, da representação e da trilha sonora, o que podemos notar principalmente nos *jidaigeki* (narrativas históricas):

No começo, era teatro filmado. Construía-se, no exterior ou em um estúdio, um cenário imitando um teatro *kabuki* ou *shimpa*, e uma câmera fixa instalada à distância filmava sem interrupção. (...) Na sala de projeção, quatro ou cinco imitadores profissionais, os dubladores, se dividiam os papéis para recitar os diálogos. Então, os filmes japoneses não precisavam de intertítulos e, efetivamente, os filmes produzidos antes de 1920 não continham. É evidente que esses filmes eram acompanhados de música tradicional como no teatro. (SATŌ, 1997, p.11, tradução nossa)

Os primeiros profissionais a se engajarem na indústria cinematográfica vêm do teatro. "O *kabuki* está na origem das produções de filmes históricos em Kyoto, e o *shimpa* dos filmes contemporâneos em Tokyo" (SATŌ, 1997, p.20, tradução nossa).

Shozo Makino, o primeiro grande produtor e diretor do cinema japonês, era proprietário de uma companhia de teatro *kabuki*, e ele

25 Somente entre 1912 e 1937 existem 18 versões de *Yotsuya kaidan*. No total estima-se mais de 30 adaptações para o cinema.

realizou os primeiros *chanbara*²⁶ do cinema japonês com seus atores. Os filmes históricos têm origem direta do *kabuki* (*Ibid.*, p. 22).

Portanto, ainda assim existem algumas oposições de opinião entre especialistas em relação à influência do *kabuki*: Kenji Iwamoto²⁷ confirma a grande importância do *kabuki* em toda a história do cinema japonês, enquanto no ponto de vista do escritor e crítico americano Donald Richie, ele é menos significativo (BURCH, 1982, p.88). Richie afirma que a influência do *kabuki* aparece nos primeiros filmes do cinema japonês, enquanto Iwamoto vai falar de uma influência que se estende até hoje. De qualquer forma, esta origem é incontestável.

Se o cinema francês mantém em suas origens relações privilegiadas com a literatura, enquanto o cinema americano é, desde o início, fundamentalmente 'físico', o cinema japonês é, sem dúvida, derivado do teatro tradicional, do qual o *kabuki* é a expressão mais popular. (TESSIER, 2014, p.17, tradução nossa)

Esta influência se confirma também se observamos a questão do *benshi*²⁸. O narrador japonês reafirma a relação com o teatro, com o espetáculo ao vivo. Os *benshi* eram, muitas vezes, mais famosos do que os próprios diretores ou atores dos filmes. E esta importância foi responsável pelo grande atraso do advento do cinema sincronizado no Japão. Os *benshi* continuaram em cena até o fim dos anos 1930, um pouco antes da 2ª guerra, e contribuíram a prolongar a vida do cinema mudo no Japão muito mais do que no resto do mundo.

26 *Chanbara eiga* se refere, coloquialmente, aos filmes de sabre japoneses, o nome vem da contração da onomatopeia japonesa *chan-chan-bara-bara*, utilizada para evocar o som do sabre cortando a carne.

27 Pesquisador especialista em história do cinema japonês, professor emérito na Universidade de Waseda em Tóquio.

28 "Nome dado aos antigos comentadores de filmes durante o período do cinema mudo no Japão" [Lexique Japonais, em TESSIER, 1990, p. 301].

A música do *kabuki* e os códigos sonoros

A presença de instrumentos tradicionais, as vezes misturados com uma orquestra, é muito comum nos filmes japoneses dos anos 1950 a 1970, o período pós ocupação americana.

Para resumir, podemos dizer que introduzindo esta nova técnica ocidental, que constitui o cinema, os japoneses vão inventar no plano sonoro. Muito apegado à arte tradicional, eles acrescentam sua música e, nos diálogos, o discurso particular do teatro popular. (...) Neste contexto, percebemos uma mudança no acompanhamento musical: a nova moda consiste em fazer com que instrumentos ocidentais e japoneses toquem juntos. (SATŌ, 1997, p. 13, tradução nossa)

No *kabuki* existe dois conjuntos musicais: o *debayashi*, quando os músicos tocam seus instrumentos em cena; e o *kage-bayashi* ou *geza*, quando eles estão escondidos da vista do público, atrás de uma cortina de bambu – o *kuromisu*. Os músicos do *kage-bayashi* são responsáveis somente pela música e os sons extra-diegéticos. O teatro *kabuki* é constituído de muitos códigos musicais, eles funcionam geralmente em células ou motivos – que são fragmentos sonoros, rítmicos ou melódicos; uma sucessão de notas ou sons recorrentes. Na época *Edo*²⁹, havia muitos problemas de iluminação nos teatros, e a utilização de códigos sonoros ajudavam os espectadores a “ver” e compreender melhor as cenas (LEITER; YAMAMOTO, 1997, p.460). No *geza*, os músicos utilizam várias dessas células para identificar personagens e expressar sua natureza, indicar o lugar onde eles se encontram, apresentar situações ou informar momentos de transição. Vários efeitos sonoros simples e sutis sugerem que está nevando ou chovendo, podem anunciar que um personagem nobre entrou em cena, a chegada de um fantasma ou um evento sobrenatural. Chamamos essas células de *narimono*, que pode ser traduzido literalmente por “coisa que soa” (fig.01). “Os motivos

29 Período da história do Japão que começa em torno de 1600, com a tomada de poder dos Tokugawa, e termina em 1868, com a restauração Meiji.

instrumentais [*narimono*] são geralmente curtos e repetitivos, variados e/ou truncados conforme necessário. " (TOKITA, 2008, p.234, tradução nossa). A música do *kage-bayashi* fornece "o suporte sonoro indispensável a todas as cenas" (*Ibid.*, p. 231), e "não pode existir fora do *kabuki*" (*Ibid.*, p. 258), contrariamente à do *debayashi* que é mais independente e pode ser escutada em concertos ou espetáculos de dança. O compositor de *narimono* é chamado de *sakucho*, que pode ser traduzido como "sound designer", e a partitura, feita de símbolos que indicam os *narimono* a serem tocados, chama-se *tsukecho*.

Entre uma grande quantidade de células, existem três que estão muito presentes nos filmes de fantasmas. O *netori*³⁰: uma flauta que anuncia a entrada de um fantasma; o *dorodoro*: uma percussão, normalmente o *O-daiko*, para acontecimentos sobrenaturais; e o *hontsurigane*: um sino que marca os momentos ligados à morte.

Enfim (o tambor), anexado a outros instrumentos, principalmente o *shamisen* e a flauta *nô-kan*, ele anuncia a aparição de fantasmas. O *shamisen* toca então uma célula lúgubre, em um registro grave, célula chamada *yûrei-sanjû*, enquanto que a flauta toca uma célula triste e chorosa, chamada *netori*, e o *O-daiko* bate longamente a célula *dorodoro*, as vezes suavemente, as vezes crescendo. (TAMBA, 2001, p.119-120, tradução nossa)

Esta linguagem simbólica e codificada de música e sons – o *narimono* – comum a todas as peças do teatro *kabuki*, foi recuperada pelo cinema japonês e vai influenciar sua escritura sonora, sobretudo nos filmes de fantasmas, e será adaptada segundo a época e a estética do filme.

30 Na *New Kabuki Encyclopedia*, o termo é apresentado como *nedori* (ねどり) mas, nos livros japoneses e várias outras fontes confirmam que o termo correto é *netori* (ねとり).

Os *narimono* nos filmes de fantasmas

Kenji Mizoguchi utiliza a música japonesa – o *shamisen*, a flauta (como era utilizada no *nô*), a percussão e a batida na madeira junto com a orquestra – da mesma maneira que utiliza a música ocidental. Entretanto, não somente como música de acompanhamento, mas também com objetivos dramáticos, retomando o processo sonoro próprio do teatro tradicional japonês. (SATŌ, *op. cit.*, p. 16.)

Em *Ugetsu monogatari*, filme de Mizoguchi onde temos a presença de fantasmas, percebemos a utilização dos *narimono* em momentos definitivos: quando Genjuro, o ceramista que foi à cidade para vender suas obras, vai entregar suas peças na casa da princesa Wakasa, ouvimos um *netori* acompanhar a entrada desta em cena – a flauta segue seus passos até o encontro com Genjuro. Não sabemos ainda que se trata de um fantasma, mas a flauta já o anuncia desde sua aparição. Mais tarde, depois que ele descobre que a mulher com quem viveu uma história de amor é um fantasma, ele volta para casa com a pele coberta de sutras, feitas por um monge budista para poder exorcizar os espíritos. Desesperado, percebendo que os sutras fazem efeito, ele ataca a mulher e sua servente com um sabre. Durante a cena, junto com um jogo de luzes, o *netori* volta a estar presente e acompanha o fantasma até o ceramista fugir da casa. O mesmo Genjuro, no fim do filme, volta para sua casa arrependido, com a intenção de reencontrar sua esposa Miyagi e seu filho. É noite e a casa parece abandonada, depois de dar uma volta chamando sua mulher ele a encontra preparando o jantar. Durante toda a cena ouvimos uma música tocada por cordas e uma celesta. No momento em que a câmera se aproxima do rosto de Miyagi, a flauta do *netori* se apresenta revelando o que o público já desconfiava (se este público conhece o código), que se trata do fantasma da sua mulher que morreu em um ataque de soldados – a cena deixa espaço para uma ambiguidade, já que vemos ela ser atacada, mas não temos

certeza que ela morreu.

Mizoguchi não faz filmes de fantasmas, ele faz filmes históricos, humanistas, feministas, onde os fantasmas fazem parte do cotidiano dos personagens. É muito comum vermos filmes japoneses, que não são de horror ou fantásticos, com a presença de fantasmas. No Japão não existem fronteiras entre o realismo e o sobrenatural, como afirma Paul Kennelly:

Na verdade, os dramaturgos japoneses do século XVIII parecem terem considerado o *realismo* como a representação fiel de uma vida e uma natureza que incluiria necessariamente o sobrenatural de forma harmoniosa. As crenças populares determinam o caráter do *realismo* na vida japonesa, colocando os personagens em contato com um mundo de espíritos, de deuses, de fantasmas e de arquétipos. (KENNELLY, 1997, p.89, tradução nossa)

Continuando com Mizoguchi, o filme *Sanshō Dayū* conta a história de duas crianças sequestradas e separadas de sua mãe para se tornarem escravos sob as ordens de Sansho. Muitos anos depois, Zushio, o filho, após ter fugido com a ajuda e o sacrifício de sua irmã, vai procurar sua mãe que ele acredita estar viva graças a uma canção que conta sua história e que, de boca a boca, chegou até o seu cativo. No fim do filme, ele chega na ilha onde viveu sua mãe, mas todos acreditam que ela morreu em um tsunami que atingiu a praia onde ela morava. Caminhando por essa praia, ele encontra uma velha mulher cega e abandonada, que ele reconhece prontamente como sua mãe. Mas, neste momento, um fundo musical de cordas preenche a cena e a flauta chorosa do *netori* vem nos provocar a suspeita de que ela está morta e Zushio acaba de encontrar, na verdade, o fantasma de sua mãe.

Os *kaidan eiga*, como são chamados os filmes de histórias de fantasmas, derivam ou de peças do teatro tradicional japonês (o *nô* e o *kabuki*), ou de histórias e contos populares – que foram coletados

principalmente por Lafcadio Hearn, autor irlandês que se estabeleceu no Japão no fim do século XIX. Percebemos que todos os filmes de fantasmas (tanto os da primeira época de ouro nos anos 1950-1960, quanto os que reaparecem a partir do fim do século passado) tem uma relação direta ou indireta com a tradição japonesa (DU MESNILDOT, 2001) - com algumas raras exceções. No cinema de fantasmas, a inspiração do *kabuki* é percebida não somente nas representações visuais, mas também nos códigos sonoros e musicais.

O filme *Tôkaidô Yotsuya Kaidan*, de Nakagawa, é a adaptação mais conhecida da peça de *kabuki* escrita por Tsuruya Nanboku IV em 1825 como o mesmo nome. Com uma *mise-en-scène* teatral e vários elementos visuais tirados do *kabuki*, a história de Oiwa, a heroína desfigurada e assassinada por seu marido samurai para que ele possa se casar com a filha de um rico senhor, entra na tradição dos *onryou* – espíritos vingativos. A cada aparição do espectro de Oiwa ouvimos o *netori* e os tambores do *dorodoro*, ficando clara a utilização dos *narimono* nas cenas de fantasmas. Nós podemos verificar esta utilização também em várias outras adaptações: *Yotsuya Kaidan* de Shirô Toyoda, conta com vários momentos onde a flauta do *netori* e/ou a percussão do *dorodoro* ilustra as cenas onde o fantasma de Oiwa aparece; o mesmo acontece nos filmes de Masaki Môri, Tai Katô e Kazuo Mori, com o sino *hontsurigane* tocando para anunciar a morte de Oiwa e diversos momentos com os fantasmas embalados pelos tambores do *dorodoro* e a melodia chorosa do *netori*. Inclusive na filmagem de Kinji Fukasaku de 1994, que mistura a lenda dos 47 Ronin com a história de Yotsuya e que conta com uma sonoridade mais moderna, tem a flauta tocando o *netori* nas cenas de aparição.

Outra história tradicional célebre é a de *Okiku* – uma servente assassinada e jogada em um poço pelo seu mestre, e que se transforma em um *onryou*. A versão cinematográfica de Toshikazu Kôno tem presente

as flautas do *netori* cada vez que Okiku aparece depois de morta. Mesmo que esta lenda não tenha tido muitas adaptações cinematográficas³¹, a história desta mulher jogada em um poço, que volta como fantasma para se vingar, vai inspirar vários filmes japoneses³².

Com a crise nos grandes estúdios japoneses nos anos 1960 e a concorrência da televisão vemos uma grande tendência ao modernismo, trazido também pelo espírito de maio de 1968, que vai ser aparecer na *nuberu bagu*, a *nouvelle vague* japonesa, nos *pinku eiga*³³ e nos filmes de *yakusa*. Os *kaidan eiga*, já esporádicos nesta década, desaparecem nos anos 1970. Nos lembraremos apenas do filme de horror paródico *Hausu*, e do filme de Nagisa Ôshima *Ai no bôrei* de 1978.

Ôshima – um dos grandes nomes da *nouvelle vague* japonesa –, mesmo sendo um diretor de estilo inovador, utiliza durante todo o filme um código sonoro clássico do teatro tradicional nas manifestações do fantasma do personagem Gisaburo, o marido morto jogado em um poço: as flautas lamuriantes do *netori*.

Em 1990, no momento em que uma nova onda de cinema de horror aparece no Japão – a *J-Horror*, que vai dar uma nova vida aos filmes de fantasmas –, um dos maiores diretores japoneses do pós-guerra, Akira Kurosawa, estreia *Yume*. Se trata de uma série de curtas metragens autobiográficos que contam sonhos que o diretor teve ao longo de sua vida. Vemos muito das tradições e do folclore japonês no filme. O compositor Shinichirô Ikebe utiliza instrumentos tradicionais que marcam bastante a presença dos espíritos. Principalmente na primeira e na segunda história, que mostram eventos sobrenaturais (o casamento das raposas, que acontece somente quando chove enquanto faz Sol, e a

31 "Okiku has not had nearly the film presence as Oiwa and Otsuyu. With only roughly six film adaptations, the last one in 1957, there must be some aspect of her story that is less compelling cinematically. Possibly it is because Okiku lacks both the horrific appearance of Oiwa and the sexual appeal of Otsuyu." (DAVISSON, 2015, p.247)

32 De *Império da Paixão* de Ôshima até *Ring* de Nakata. Encontramos essa referência até em filmes não japoneses, como em *The Changeling* (1980), de Peter Medak.

33 Literalmente "cinema rosa", é uma forma de cinema erótico, mais tarde chamado de 'romances pornôs'.

materialização de bonecas que simbolizam os pessegueiros floridos), a trilha musical é toda tradicional, e os eventos são acompanhados pelos *narimono*, sobretudo a flauta. O terceiro episódio – A Tempestade – tem a presença do fantasma *Yuki Onna*³⁴. Quando ela aparece, todos os sons desaparecem e ele utiliza o *netori*, mas substitui a flauta por uma voz lírica que canta a melodia anunciando a presença desse fantasma. É significativa esta mudança, pois acontece junto com uma espécie de modernização do fantasma japonês, representada pela *J-Horror*. O *narimono* está presente, mas não na forma de instrumentos da música tradicional japonesa, o que vai ficar mais evidente a seguir.

Os *kaidan eiga* modernos, a partir dos anos 1990, abandonam os fantasmas de *kimono* que emergem de um pântano, surgem de uma lanterna ou aparecem em frente a um templo, como nos filmes *jidaigeki*. O reaparecimento dos fantasmas no Japão tem várias fontes de inspiração. A primeira são os *manga* de horror dos anos 1970/1980. Mestres do horror em quadrinhos, como Shinji Hama, colocam os *yûrei*³⁵ em um contexto contemporâneo: em escolas, ginásios, imóveis da classe média, metrô, parques, etc. Eles vão reproduzir o cenário do dia a dia dos leitores³⁶. A segunda inspiração da *J-Horror* é o fenômeno das fotos espíritas, tradição que tem mais de um século, mas que volta à moda nos anos 1980 – fotos banais e sem qualidade onde aparecem espíritos inteiros ou partes de um corpo somente. Soma-se à terceira fonte de inspiração que são as lendas urbanas, histórias “reais” de *yûrei onryou* ou *yôkai*³⁷, que são adaptadas à sociedade moderna e são disseminadas de boca a boca, sobretudo no ambiente escolar. Essas três

34 Mulher da neve, um fantasma do folclore japonês, descrito por Lafcadio Hearn como uma bela mulher com a pele completamente branca, quase transparente, longos cabelos negros, usando um *kimono* branco, que aspira a energia vital de viajantes no inverno. As vezes ela deixa viver alguns, por motivos variados. (HEARN, 2018, p.109-116)

35 Fantasma, espectro, espírito.

36 Principalmente leitoras, pois, as histórias de fantasmas fazem parte dos *shôjo* – mangás para meninas adolescentes, que se diferem dos *shônen*, mangás feitos para meninos, com temas mais voltados à guerra, conquistas, etc.

37 Criaturas sobrenaturais do folclore japonês.

fontes de inspiração são levadas ao cinema (primeiramente ao vídeo), e essa mistura de influências faz com que os *kaidan eiga* evoluam para a *J-Horror*³⁸.

A *J-Horror* situa todas as histórias na contemporaneidade, e com isso abandona também os instrumentos tradicionais, optando por uma sonoridade mais moderna e um desenho de som mais elaborado. Mas, não abandonam totalmente os *narimono*. No filme *Ringu*, que vai impulsionar a *J-Horror* e popularizar os fantasmas japoneses no Ocidente, Nakata pede ao compositor Kenji Kawai para que as músicas não tenham melodia:

Para a música dos filmes de horror, é importante não ter uma melodia. Foi o que eu pedi para Kenji. Quanto existe uma melodia num filme de horror, ela se destaca, ela chama a atenção do espectador. (...) Num filme desses, tudo se passa na imagem e no som. Uma melodia vai perturbar seus efeitos. A reação do público é atenuada, eles sentem menos medo. (...) A música tem que fazer o papel de sonoplastia, de efeitos sonoros.³⁹

Se o *netori* é feito com um som de flauta aguda e lamuriante – que Kurosawa vai substituir pela voz de uma soprano, – Kawai vai transformá-lo em um rangido agudo e perturbador, produzidos com um arco de contrabaixo tocado em um *waterphone* ou deslizando lentamente o arco em uma corda de um violino, sem fazê-lo tocar uma nota. Ouvimos também “o som de madeira quebrada, quando Sadako se articula, que são como o eco dos rangidos das tábuas do *kabuki* e das percussões que acompanhavam o surgimento dos espectros.” (DU MESNILDOT, 2011, p.102, tradução nossa) Em *Dark Water*, Nakata coloca sinos anunciando a aproximação da morte e do fantasma da menina que foi morta no edifício. Não é a mesma sonoridade do *hontsurigane*, mas

38 As primeiras produções da *J-Horror* foram produzidas para vídeo e não tiveram distribuição em salas de cinema. As fitas VHS se espalhavam da mesma forma que os rumores das lendas urbanas, atingindo uma grande fatia da juventude japonesa. (DU MESNILDOT, 2011.).

39 Entrevista com Hideo Nakata, DVD *Ring*, lançado na França por Studio Canal, 2001. (tradução nossa à partir das legendas em francês)

tem o mesmo objetivo do *narimono* tradicional.

Kiyoshi Kurosawa vai utilizar (exatamente como fez Akira) uma voz lírica para acompanhar os movimentos de um fantasma em *Kairo*. Além disso, na segunda sequência do filme, junto com uma imagem distorcida, ouvimos um chiado, agudo, fazendo alusão à presença de um espectro. O diretor utiliza frequentemente também os infrassons, chamados *drones*, para criar a tensão nos seus filmes. Em alguns casos eles têm o efeito dos *dorodoro*, surgindo em um crescendo grave com a função de sublinhar eventos sobrenaturais.

A utilização desses *narimono*, como afirma o compositor e *sound designer* japonês Hiroyuki Nagashima, está presente em quase todos os filmes de horror japoneses, às vezes eles são produzidos quase que inconscientemente pelos compositores ou criadores sonoros, devido à tamanha influência que esses códigos exerceram e exercem ainda no imaginário sonoro desses profissionais. (NAGASHIMA, 2018)

Se nos anos 1950/1970 os *narimono* no cinema eram uma “informação” percebida exclusivamente pelos japoneses e aqueles que conheciam esses códigos (mesmo se isso não mudasse efetivamente a compreensão do filme) hoje, eles são integrados na composição e no *sound design* como uma camada suplementar, que não tem a função de trazer uma informação precisa ou guiar o espectador como no teatro *kabuki*. Portanto, esta “informação” existe mesmo assim. Talvez poderíamos constatar melhor esse efeito estudando a recepção dos espectadores japoneses: « será que os japoneses sentem mais medo dos filmes de fantasmas do que nós? ». Mas isso é um assunto a ser abordado em um outro artigo.

Referências Bibliográficas

BURCH, Noël. **Pour un observateur lointain: forme et signification du cinéma japonais**. Paris: Gallimard, 1982.

DAVISSON, Zack. **Yurei: The Japanese Ghost**. Seattle, WA: Chin Music Press, 2015.

DU MESNILDOT, Stéphane. **Fantômes du cinéma japonais: les métamorphoses de Sadako**. Pertuis, França: Rouge profond, 2011.

HEARN, Lafcadio. **Kwaidan: histoires et études de sujets étranges**. Clermont-Ferrant, França: Corti, 2018.

KENNELLY, Paul, Realism in kabuki of the early nineteenth century. A case study. conferência dada em Sydney em 1997. In: BUSH, Laurence C, **Asian horror encyclopedia: Asian horror culture in literature, manga and folklore**. San Jose: Writers Club Press, 2001.

LEITER, Samuel L; YAMAMOTO, Jirō. **New kabuki encyclopedia: a revised adaptation of Kabuki jiten**. Westport, Conn: Greenwood Press, 1997.

NAGASHIMA, Hiroyuki. Entrevista concedida à Demian Garcia. Yokohama, Japão, 23 abr. 2018.

RICHIE, Donald. **Le cinéma japonais**. Paris: Éd. du Rocher, 2005.

SATO, Tadao. **Le cinéma japonais tome I et II**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.

TAMBA, Akira. **La musique classique du Japon: du 15e siècle à nos jours**. Paris: Publications orientalistes de France, 2001.

TESSIER, Max. **Le cinéma japonais**. Paris: A. Colin, 2014.

TESSIER, Max. **Images du cinéma japonais**. Henry Veyrier, 1990.

TOKITA, Alison McQueen. **Music in kabuki : more than meets the eye**, Aldershot UK: The Ashgate Research Companion to Japanese Music, 2008.

Referências Filmográficas

Ai no bôrei (O Império da Paixão). ÔSHIMA, Nagisa. Japão e França: 1978. 105 minutos.

Chûshingura gaiden: yotsuya kaidan (Ghost Story of Yotsuya). FUKASAKU, Kinji. Japão: 1994. 106 minutos.

Dark Water (Água Negra). NAKATA, Hideo. Japão: 2002. 101 minutos.

Hausu (House). ÔBAYASHI, Nobuhiko. Japão: 1977. 88 minutos.

Kaidan Banchô sara-yashiki. KÔNO, Toshikazu. Japão: 1957. 45 minutos.

Kaidan Oiwa no borei (Ghost of Oiwa). KATÔ, Tai. Japão: 1961. 94 minutos.

Kairo (Pulse). KUROSAWA, Kiyoshi. Japão : 2005. 119 minutos.

Ringu (O Chamado). NAKATA, Hideo. Japão: 1998. 96 minutos.

Sanchô dayû (Intendente Sansho). MIZOGUCHI, Kenji. Japão: 1954. 124 minutos.

The Changeling (Intermediário do Diabo). MEDAK, Peter. Canadá: 1980. 107 minutos.

Tôkaidô Yotsuya kaidan (The Ghost of Yotsuya). NAKAGAWA, Nobuo. Japão: 1959. 76 minutos.

Ugetsu Monogatari (Contos da Lua Vaga Depois da Chuva). MIZOGUCHI, Kenji. Japão: 1953. 96 minutos.

Yotsuya kaidan - Oiwa no borei (The Oiwa Phantom). MORI, Kazuo. Japão: 1969. 94 minutos.

Yotsuya kaidan (Maldição do Desejo). TOYODA, Shirô. Japão: 1965. 105 minutos.

Yotsuya kaidan. MÔRI, Masaki. Japão: 1956. 126 minutos.

Yume (Sonhos). KUROSAWA, Akira. Japão e Estados Unidos: 1990. 119 minutos.



Estranhos no Paraíso: compositores com uma câmera na mão e algumas ideias na cabeça

Vanderlei Baeza Lucentini (colaborador ECA-USP/PGEHA-USP)

Prelúdio

A exibição do filme *Cinema Falado*, de Caetano Veloso, durante o FestRio-86 causou uma série de polêmicas, tietagens e protestos durante a sua exibição que acabou se estendendo pelos mais “influentes” cadernos culturais da mídia impressa. No artigo *Polêmica: É Caetano Veloso, fazendo sua estreia no cinema*, de Aramis Millarch (1986), o cineasta Artur Omar afirmava que Caetano teria conseguido finalizar o seu filme com recursos da extinta Embrafilme pela sua fama como compositor, “mas nunca como cineasta”. Independentemente de qualquer julgamento sobre a obra, o fato é que a concepção que temos de audiovisual ainda passa pelo filtro de legitimação do representante do cinema tradicional. Em entrevista ao programa de televisão *Provocações* de Antônio Abujamra, o compositor Gilberto Mendes ao ser questionado pelo entrevistador “o que você

faria se não fosse compositor?”, de pronto responde: “Seria cineasta⁴⁰”. Legitimados como o zênite do audiovisual os representantes da sétima arte nacional ainda defendem a inviolabilidade do seu território, cenário que gradativamente foi se diluindo devido aos avanços tecnológicos da indústria da computação que tem permitido aos artistas a exploração de outros territórios além da compartimentalização renascentista reinante.

Neste artigo, a partir das provocações aos compositores Caetano Veloso e Gilberto Mendes, tento mostrar no campo da música erudita, como essa pequena gama de compositores *avant la lettre* do hemisfério norte que partiram da ópera, passaram pelo cinema, televisão, até chegar às novas mídias. Apesar da postura ousada, experimental e inventiva dentro do cenário da música erudita, a reverberação dos seus trabalhos ainda permanece desconhecida dos interessados em audiovisual. O propósito deste artigo é refletir sobre a atuação de alguns compositores eruditos e lançar algumas luzes sobre autores que trouxeram novos referenciais ao pensamento contemporâneo do audiovisual sem o merecido crédito. Bom passeio.

O áudio no audiovisual

O desequilíbrio entre som e imagem no cinema narrativo clássico posicionou a *música* e todos os elementos *sonoros* do filme (falas, ruídos e música incidental) no papel coadjuvante. Assim, essa posição secundária insinuaria que o elemento sonoro seria incapaz de se impor como discurso pleno para ditar o comportamento da imagem. Arlindo Machado trata esse embate:

Fala-se em ponto de vista, movimentos de câmera, enquadramento, recortes do quadro, profundidade de campo, foco, iluminação, campo focal das lentes, montagem, efeitos

40 Além de Caetano Veloso, David Byrne, Meredith Monk, Laurie Anderson, Mike Figgis, entre outros, invadiram o território, até então exclusivo, dos cineastas.

especiais, mas não se tem uma terminologia (muito menos conceitos) para designar o ponto de colocação do microfone, os métodos de gravação do som ou de mixagem, a edição de sons e as relações de sentido estabelecidas pela inserção da música. O conceito de *plano* é, no cinema, puramente visual e leva em conta apenas os cortes na pista da imagem. Até mesmo “voz-off” designa a posição do som em relação a um corpo ausente no plano, ou seja, ausente na imagem. (MACHADO, 2012, p.137)

Machado aponta que o efeito de toda essa terminologia conceitual erigida pela crítica nos últimos 100 anos relaciona cinema como um fenômeno exclusivamente visual. Entretanto, ao realizarmos um pequeno mergulho arqueológico midiático notamos a contribuição fundamental dos dispositivos sonoros no desenvolvimento das narrativas audiovisuais e também na percepção “inicial” de uma nova audiência. Antes do surgimento do cinematógrafo, já havia a existência dos dispositivos sonoros como o fonógrafo, o telefone e o *theatrophone* que podiam gravar e transmitir através de distâncias. Para Giusy Pistano (2012), esses dispositivos contribuíram para destronar o princípio do “aqui e agora”, trouxe à tona o conceito de *liveness*, o questionamento sobre o modelo da voz natural e a presença física/midiatizada entre o performer e o público. Robert Robertson (2015), baseado nos escritos abrangentes sobre audiovisual de Sergei Eisenstein, sintetiza o termo como a interação entre a música, imagem e som. Segundo o autor, fica evidente que o termo audiovisual não se aplica única e exclusivamente ao cinema; pode ser aplicado ao teatro, à ópera, à dança, à multimídia e às novas configurações da contemporaneidade.

A música nos filmes sob a batuta dos compositores eruditos

Na história do cinema, alguns compositores de música erudita tiveram presença marcante por meio da escrita original para diversos

filmes. Nesse universo podemos citar os trabalhos de Aron Copland nos filmes *Of Mice and Men* (1939), *Our Town* (1939) e *The North Star* (1943); Hans Eisler em *None but the Lonely Heart* (1944), *Hangmen Also Die* (1943) e *Woman on the Beach* (1947); Paul Hindemith escreveu a música e atuou como ator no filme vanguardista de Hans Richter *Ghosts Before Breakfast* (1928); Villa-Lobos realizou a música do filme *Green Mansions* (1959); Arnold Schoenberg começou e não terminou a música do filme *The Good Earth* (1937). Artur Honegger escreveu intensivamente para o cinema nos filmes *La Fin du monde* (Gance, 1930) *Les Misérables* (Bernard, 1934); *Rapt* (Kirsanoff, 1934); *Crime et châtiment* (Chenal, 1935); *Der Dämon des Himalaya* (Dyhrenfurth, 1935); *La Citadelle du silence* (L'Herbier, 1937); *Regain* (Pagnol, 1937); *Les Bâtitseurs* (Epstein, 1937). Outro membro do grupo *Les Six*, Georges Auric fez a trilha sonora para os filmes *Le Sang d'un poète* (1930), *La Belle et la Bête* (1946) e *Orphée* (1950) de Jean Cocteau; *Moulin Rouge* (1952) de John Huston, *Lola Montès* (1955) de Max Ophüls; *Du riffi chez les hommes*, de Jules Dassin (1955); *Notre-Dame de Paris* (1956) de Jean Delannoy e *La Grande Vadrouille* (1966) de Gérard Oury. No Brasil, Claudio Santoro realizou a música e a regência orquestral dos filmes *Agulha no Palheiro* (Alex Viana, 1953) e *O Saci* (Rodolfo Nani, 1954).

Ao pensarmos na grande quantidade de trilhas sonoras que foram realizadas no cinema, nota-se que a contribuição desses compositores com dupla atuação (música de concerto/cinema) pode ser considerada como exceções dentro da regra geral. A grande maioria dos compositores, que se tornaram personalidades referenciais e reconhecimento internacional dentro da música programática da indústria cinematográfica, mesmo apresentando um refinado domínio técnico musical, não conseguiram se estabelecer dentro da primeira linha na música de concerto. Num primeiro momento, os compositores de música para filmes foram fortemente influenciados pela música de concerto de Richard Wagner, Piotr Tchaikovsky e Maurice Ravel. Após o impacto inicial, as estratégias composicionais baseadas no estilo musical

desses compositores começaram a apresentar sinais de esgotamento e, por extensão, ineficientes para produzir quaisquer efeitos dramáticos surpreendentes. Em busca de um verniz pseudomodernista, alguns compositores procuraram novos procedimentos composicionais baseados no estilo de Claude Debussy, Igor Stravinsky e Bela Bartók. O estudioso de música/som no cinema e também compositor de música concreta Michel Chion, comenta que:

quase todas as partituras escritas para filme sonoro são pastiches, que se inspiram nos estilos existentes da música do passado e do presente, de concerto ou de diversão. O próprio Bernard Herrmann, um dos mais originais entre os compositores de cinema (cria, como ninguém, em três notas um clima mórbido e obsessivo), não hesitou em imitar Stravinsky em *Quem matou Harry?*, de Hitchcock ou Bartók em *Psicose*, do mesmo realizador. (CHION, 1994, p.61)

A ampliação do repertório estilísticos dos compositores de cinema passou pela presença de artistas exilados em Los Angeles durante a Segunda Guerra Mundial, em especial a do compositor Arnold Schoenberg, criador da técnica de composição dodecafônica. Ao analisar a escrita musical da cinematografia hollywoodiana, o regente John Mauceri encontrou influências estilísticas na partitura do filme *Psicose* (1960) de Alfred Hitchcock escrita por Bernard Herrmann com a música dos compositores Schoenberg e Stravinsky. Segundo o regente:

a influência a longo prazo de Schoenberg e Stravinsky está perfeitamente incorporada na partitura de *Psicose*. *Psicose* não soa como Schoenberg, mas é totalmente escrita como uma peça da era pós-Weberniana dos anos 60, quando todas as cores, possibilidade e envelope, como se costumava dizer quando éramos compositores na década de 1960, é observado dentro do padrão de escritura para orquestra de cordas. Os acordes de abertura são uma referência a *Sagração da Primavera* de Stravinsky, e a abordagem celular da composição é muito stravinskiana, mas a verdadeira ideia timbrística, a ideia da

Klangfarben, é totalmente vinda de Schoenberg e seus alunos.
(MAUCERI, 2005, p. 8)

O compositor japonês Toru Takemitsu prestou uma grande contribuição para a música cinematográfica. Em sua jornada de aproximadamente 40 anos, ele escreveu música para mais de 100 filmes, cada um deles com um estilo radicalmente particular. Takemitsu conseguiu com sucesso a síntese harmoniosa entre a música e a narrativa fílmica. O domínio da técnica composicional refinada lhe permitiu utilizar nas trilhas sonoras por ele assinada uma gama variada de estilos. Takemitsu transitou confortavelmente entre uma variedade de estilos musicais como: jazz, cromatismo do romantismo tardio, gestualidades da música de vanguarda do século 20, música tradicional japonesa e música eletroacústica. A abordagem sonora de Takemitsu no amplo espectro da música acústica é utilizada em dramas (drama de época e drama contemporâneo), romances, filmes de guerra e documentários; especialmente com a parceria com o cineasta Akira Kurosawa nos filmes *Dodeskaden* (1970) e *Ran* (1985). Na composição eletroacústica, incorporou a produção de ruídos como elemento gerador de timbres singulares com o objetivo de criar atmosferas dramáticas para realçar o suspense e a tensão dentro da cena. O compositor frequentemente usou essa estratégia em filmes de fantasia, suspense, thrillers e filmes de terror, exemplificado em *Kwaidan* (Histórias de Fantasmas, 1965), dirigido por Masaki Kobayashi.

Estranhos no paraíso

Após o período colaborativo ocorre uma nova atitude dos compositores. As mudanças na sociedade decorrentes das mídias de massa como forte apelo visual também atingiram e ampliaram as práticas composicionais. Assim, o enfoque apenas no sonoro não era suficiente para expressar de maneira satisfatória as fantasias criativas

de alguns compositores. Contudo, mesmo sem perder a conexão com a motivação musical original, alguns compositores se lançaram além dos limites tradicionais da composição, invadindo áreas restritas das artes visuais. Em *Statement on Intermedia* (1966), o compositor, poeta e decano do movimento Fluxus Dick Higgins (1938-1998), radicalmente formula a tese que “o compositor é um homem morto, ao menos que componha para todas as mídias e para seu universo”. Essa afirmação de Higgins inspirou diversas concepções contemporâneas, mas vale ressaltar que essa atitude já havia sido previamente detectada e colocada em prática por alguns compositores ligados ao *mainstream* das vanguardas musicais que passaram a trabalhar no hibridismo entre as artes.

Richard Wagner

O compositor Richard Wagner (1813-1883) não pode ser considerado um compositor de vanguarda dentro do *stricto sensu* do século XX. Wagner foi o primeiro representante da música a ser reconhecido pelo “atrevimento” de sair da função exclusiva de escrever música, ao adentrar e influenciar decisivamente outros campos artísticos. Os *scholars* Steve Dixon, Chris Salter, Marvin Carlson e Friedrich Kittler consideram o papel referencial de Wagner na construção de uma arte unificadora de diversas expressões artísticas sintetizada no drama musical, referendada no conceito de *gesamkunstwerk* (obra de arte unificada) teorizado nos ensaios *A Arte e a Revolução* e *A obra de arte do futuro* (1843). Para Juliet Koss (2010:17) a ópera idealizada por Wagner: “o drama musical não seria apenas um evento auditivo, verbal ou visual; também seria um evento performático e político”.

A *gesamkunstwerk* iniciada por Wagner foi uma das primeiras abordagens da arte moderna a estabelecer um sistema abrangente de integração teórico e prático entre as diversas vertentes artísticas. Marvin Carlson, em seu livro *Teorias do Teatro* (1997), considera que a

marca registrada do discurso wagneriano, *gesamtkunstwerk*, tornou-se procedimento estético e conceitual extremamente marcante na tradição teatral do século XIX, tanto no plano estético quanto no plano arquitetônico que influenciaram o cinema. Iniciativas de intermídia já estavam presentes na ópera e formas de teatro tradicionais orientais, contudo a concepção desenvolvida por Wagner foi uma das primeiras a refletir sobre a integração das mesmas - num *site specific*, o Teatro de Bayreuth. Segundo Friedrich Kittler (2016:241), “o teatro de ópera recriado por Wagner em Bayreuth realmente conseguiu a transição da arte tradicional para a tecnologia midiática”.

Wagner esteve na vanguarda do seu tempo, a grandiosidade de seus dramas musicais na esfera da música clássica tornou-se precursora dos conceitos do século XX sobre a música cinematográfica com a ideia básica do *leitmotiv*. A técnica do *leitmotiv*: são estruturas musicais delimitadas consiste em associar pessoas, objetos e ideias a frases musicais. O desenvolvimento desses motivos musicais e suas inter-relações expandiu o discurso para além das limitações espaciais e temporais do palco da ópera chegando ao universo das telas do cinema.

A contribuição de Wagner para o cinema, além dos *leitmotives*, teve diversas facetas, uma delas foi a criação de efeitos especiais por meio da mecanização cenográfica de seus dramas musicais. A configuração cênica dos espetáculos exigia mudanças súbitas e também a criação de efeitos ilusórios como: valquírias voadoras, ninfas nadadoras, penhascos, castelos, anões, dragões, chamas e inundações. Para Mathew Smith (2013:33), Wagner pretendia que esses espetáculos apresentassem um grau de realismo apenas possível por meio do uso extensivo (e caro) da mecanização de palco⁴¹. Outra herança wagneriana foi o escurecimento total da sala de espetáculo, o intuito dessa ação era prender a atenção

41 Cenas relativamente simples do Ciclo dos Anéis, por exemplo - da bacia hidrográfica. as alturas de montanhas, até a oficina subterrânea, e mais uma vez até os picos - eram mascarados por nuvens de vapor colorido produzido por uma velha caldeira locomotiva, operada por um mecânico ferroviário (que lutava constantemente com o vapor, que tendia a sufocar Alberich e deformar os instrumentos no fosso da orquestra).

do público para o evento artístico, evitando qualquer efeito de alienação vindo do exterior. O escurecimento da plateia e a ocultação da orquestra no fosso do palco em relação ao ponto de visão dos espectadores, prática que ocorre até hoje, foi outra estratégia para evitar a desatenção da plateia⁴². Esses recursos foram decisivos na transformação do teatro, da dança, da música de concerto, da ópera e requisito *sine qua non* para a construção de toda uma arquitetura de projeção cinematográfica até os dias de hoje.

John Cage

A presença do compositor americano John Cage (1912-1992) pode ser notada em diversas áreas do fazer artístico - da música de concerto ao teatro, do rádio às artes visuais. No final de sua vida Cage teve a oportunidade de realizar o seu primeiro e único filme de longa-metragem: *One*¹¹ [*One Eleven*] (1992). Muito além de uma aventura cinematográfica, o filme é uma extensão visual coerente aos princípios aplicados no corpo de seus trabalhos prévios como compositor e artista multimídia. O filme evoca, por meio de efeitos de luzes, a percepção incomensurável e invisível de um espaço vazio e as qualidades aleatórias [indeterminadas] desse lugar, descrita conceitualmente na obra *4'33"* (1952), que consistia da não ação sonora do performer. No encarte do DVD, Cage diz: "É claro que o filme será sobre o efeito da luz em um espaço vazio. Mas nenhum espaço está realmente vazio e a luz mostrará o que está nele. E todo esse espaço e toda essa luz serão controlados por operações aleatórias". Paralelamente ao filme *One11* corre a trilha sonora com sua peça musical *103*, sem se relacionar diretamente com as imagens da tela. Tanto o filme quanto a música são seccionadas em 17 partes e cada uma delas é baseada em aproximadamente em 1200

42 Com a intenção de não atrapalhar a narrativa dos filmes silenciosos, essa estratégia também foi utilizada durante a projeção desses filmes, cujos realizadores requeriam a presença de música ao vivo executada por orquestras tradicionais ou conjuntos musicais.

operações aleatórias planejadas por um computador que determinou como a iluminação e os movimentos de uma câmera montada em uma grua foram controlados em um estúdio de televisão completamente vazio⁴³. As escolhas ao acaso tiveram o auxílio do livro das mutações *I-Ching*, como operador de decisões por trás do ato criativo: movimentos de câmera, eventos de iluminação e edição foram determinados por operações aleatórias controladas pelas decisões para a montagem do filme. A peça musical *103* que a acompanha o filme também foi baseada em operações aleatórias e sua densidade e agilidade apontam para a plenitude de um espaço vazio. Nesse filme, inteiramente sem enredo ou atores e longe do fardo da narrativa com causa e efeito, Cage colocou de forma lúcida e transparente seus princípios conceituais e filosóficos com a criação de um espaço que permitisse ao espectador chegar a si mesmo, extrapolando as mazelas decorrentes da vida cotidiana.

Mauricio Kagel

O teuto-argentino Mauricio Kagel (1931-2008) é um artista difícil de ser rotulado. Seu *pedigree* anti-establishment como compositor é bem reconhecido nos círculos da música de vanguarda onde as suas obras altamente inventivas exigem dos performers um alto grau de teatralidade e interação física, continuamente nos tornando conscientes dos códigos performáticos. Kagel criou sua própria versão de *gesamtkunstwerk* ao implementar, avançar e concretizar os conceitos de teatro total esboçados previamente no ensaio *Theatre, Circus, Variety* (1924), de Laszlo Moholy-Nagy. Suas performances na sala de concerto, no palco teatral, no rádio ou no filme/vídeo apresentam técnicas extremamente singulares e originais que nos obrigam a abrir os ouvidos

43 Este conceito simples foi implementado profissionalmente e com uma grande contribuição técnica em um estúdio de televisão de Munique sob a direção de Henning Lohner. O título do filme segue o sistema de numeração de Cage: a décima primeira composição para um artista, neste caso, o *cameraman*. Para Cage, o filme é "sobre o efeito da luz em uma sala", também é muito sobre a percepção, movimento e gravação do diretor de fotografia, Van Carlson.

e os olhos para as outras possibilidades do fenômeno artístico.

Apesar de tamanha notoriedade na música e no rádio a passagem Kagel pelo cinema passou praticamente despercebida, pouco difundida e ignorada pelo *establishment* cinematográfico. Kagel escreveu e dirigiu os seus próprios filmes, mas essa produção passou ao largo devido a sua não militância exclusiva em uma única área de atuação - ele atravessou a música acústica, a música eletrônica e o cinema experimental, sem se fixar especificamente em uma dessas áreas, por isso a sua obra cinematográfica ainda resiste a classificação dentro dos setores legitimadores da sétima arte. Kagel produziu e realizou 19 filmes cujos temas, explorados abundantemente, versam sobre a fisicalidade do teatro do absurdo, devaneios psicoconservadores e paródias alegres sobre a seriedade da alta cultura. A maioria de seus trabalhos foram originalmente concebidos para a tela pequena da televisão, mas isso não o inibiu para expandir suas concepções surreais sobre o mundo. Sua produção artesanal foi construída durante o período de 25 anos e se materializou nas seguintes obras: *Anthitese* (1965), *Match* (1966), *Solo* (1967), *Duo* (1967-68), *Hallelujah* (1969), *Ludwig Van: a report* (1969), *Tactil* (régie: Wolfgang Drescher, 1971), *Zwei-Mann-Orchester* (1973), *Unter Strom* (1975), *Kantrimusik* (1976), *Phonophonie* (1979), *Blue's Blue* (1981), *Szenario for Strings and Tape* (1982), *AWI 51*, em duas versões (1982), *NM/Nosferatu* (1983), *Er* (1984), *Dressur* (1985), *Mitternachtsstuck* (1986-87) e *Repertoire* (1989-90).

O seu filme mais conhecido é *Ludwig van Ein* (1969), um trabalho que existe em três formas separadas e distintas: filme, partitura e disco. O filme foi encomendado pelo WDR Alemã (*Westdeutscher Rundfunk*), por ocasião da celebração do 200º aniversário de Beethoven. No início da película, Beethoven retornando à cidade de Bonn onde nasceu, desembarca do trem e passeia como um mero turista pela cidade. Sob os olhares surpresos dos transeuntes, descobre os monumentos erigidos

em sua memória. Em uma loja de discos, observa as diversas capas com a sua imagem, os títulos de suas obras antigas e vê diversas pessoas escutando, com fones de ouvido, as suas obras-primas.

Os fragmentos da música de Beethoven escolhidas por Kagel são principalmente de sonatas para piano e algumas sinfonias, especialmente a nona, que aparece em pelo menos três sequências do filme. Kagel empregou longos fragmentos de música de Beethoven, executada ou orquestrada de maneira não-ortodoxas. Toda trilha sonora do filme é estruturada em uma vasta colagem de fragmentos da música de Beethoven, onde podemos escutar o scherzo da *Nona Sinfonia* tocado por uma guitarra elétrica enquanto a câmera focaliza músicos de rua. Kagel nos fez escutar o filme a partir do ponto de vista de Beethoven, isto é, a escuta de uma pessoa no estado de (semi) surdez. Para o compositor cineasta, o ideal seria interpretar Beethoven como ele se ouvia, isto é, precariamente. Apesar da abordagem irônica, Kagel evidenciou em seu filme as maneiras como a música de Beethoven pode ser manipulada, por meio de colagens, prática contemporânea de apropriação e reelaboração de materiais tão comum entre os Djs e VJs; a instrumentação heterodoxa inventiva executada de forma não convencional; como Ludwig van escutaria a sua própria música e, principalmente, como um compositor apresenta as estratégias de composição de um filme bem distinta do olhar de qualquer cineasta.

Robert Ashley

Robert Ashley⁴⁴ (1934-2016) concebeu a ideia da ópera televisionada que rompeu com os padrões tradicionais da ópera, televisão e cinema. Suas matrizes partiram da fusão da música eletroacústica,

44 Robert Ashley foi um dos expoentes do grupo *Once* surgido em Ann Arbor, Michigan que contou com a participação dos compositores Alvin Lucier, Gordon Mumma, David Behrman e Roger Reynolds. Por questões de precariedade de recursos esse grupo foi um dos pioneiros naquilo que posteriormente se tornou uma das mais importantes tendências da música eletroacústica, a *live electronics*.

pesquisas psicoacústicas, mídias mistas, vídeo, televisão e linguagem cinematográfica. O formato original adotado por Ashley parte do mundo das casas de óperas para o mundo da tela reduzida da televisão. Essa mídia extremamente cara, em que o tempo é extremamente mensurado e rápido, Ashley a utilizou no desenvolvimento de uma dramaturgia musical baseado nos aspectos rítmicos/temporais em consonância com ritmo do visagismo imagético e não apenas um meio reproduzidor de uma performance filmada.

Duas obras referenciais da estética ashleyiana são *Music with Roots in the Aether* (1976) e *Perfect Lives (Private Parts)* (1978–1980). *Music with Roots in the Aether* é uma espécie de documentário que foge aos padrões canonizados do gênero. O filme é composto de catorze vídeos com cerca de uma hora cada com os artistas David Behrman, Alvin Lucier, Gordon Mumma, Philip Glass, Pauline Oliveros, Terry Riley e o próprio Ashley. A ideia de criar uma *mise-en-scène* visual dos artistas que representam a “consciência de ser artista americano”, evitou as técnicas de montagem da pós-produção, o processo de captação dos registros foi realizado de forma contínua, num longo plano sequência, sem cortes.

Perfect Lives [Vidas Perfeitas] é uma espécie de resumo desse período do trabalho de Ashley, unindo as experiências anteriores de performance ao vivo e ópera de televisão em um trabalho que consiste em sete episódios de 30 minutos. Nessa obra, Ashley tende a transferir a experiência teatral para a televisão com a utilização de movimentos da câmera que sublinham a coerência da ópera em curso. Para Kyle Gann (2012:11) as novelas [*soap operas*] de Ashley “são uma nova forma de teatro musical midiático que utiliza a televisão de maneira verdadeiramente original, com o intuito de responder aos hábitos de uma sociedade que convive diariamente com o meio televisivo”.

Nessa obra, Bob Ashley opera como o narrador de todos os episódios marcadas com uma discursividade que desconstrói a lógica e o

ritmo narrativo cartesiano. As peças relatam eventos pequenos e triviais da epopeia do mundo suburbano americano, tais como: dirigir carros, assalto, jogo de golfe, festas e outros eventos semelhantes. Com base na palavra falada, a mensagem dessas peças vem através da linguagem, que de uma maneira refletida e retrabalhada transforma a realidade onipresente. Ghan afirma que “O som da fala é o centro da transmissão, mas há também “músicas” que se referem a mitos antigos, como a *Iliada*. O som das vozes em diferentes situações é acompanhado por percussão e execução de piano. Formas muito discretas e distintamente “legais” de falar em diferentes “tonalidades” são usadas para representar humores: agressivo, amigável e assim por diante”. *Perfect Lives* foi transmitido pela primeira vez pelo *Channel 4* na Grã-Bretanha em abril de 1984 e foi o ponto de partida para os trabalhos que se seguiram.

Ashley tem uma grande importância e reconhecimento no campo da música contemporânea mas, dentro de uma realidade ainda compartimentada, suas aventuras em terrenos movediços acabaram colocando as suas criações vídeo-documental-televisiva em segundo plano. A subvalorização e o esquecimento que as obras de Ashley e Kagel são apenas algumas das pontas de lanças no hipertexto que apontam para os temores e confrontos no sentimento dos operadores da sétima arte ao se sentirem invadidos pela mídia eletrônica, especialmente com a produção de vídeo no contexto do audiovisual. Bob Ashley sem o mesmo apelo e respeitabilidade do universo cinematográfico e videográfico, realizou duas experiências operísticas em vídeo, e muitas outras no palco, que envolveram o mesmo arsenal e a mesma complexidade narrativa dos trabalhos radicais de Jean Luc Godard e Peter Greenaway.

Nam June Paik

Nam June Paik (1932-2006) ficou mundialmente conhecido como o pai da videoarte e da arte por satélite. Devido a grandiosidade,

relevância e habilidade na esfera do vídeo a sua atuação como compositor e musicólogo acabou ficando obscurecida e desconhecida. Nam June Paik foi capaz de encontrar um fio comum que conectou sua carreira musical com seus trabalhos em vídeo, explorando várias mídias baseadas em tempo para expandir as periferias de sua composição musical.

Paik começou sua carreira artística como compositor interessado nas ideias de Arnold Schoenberg para quebrar o convencionalismo na música. No final dos anos 1950, Paik muda da Ásia para a Alemanha onde trava os primeiros contatos com ferramentas técnicas e dispositivos eletrônicos necessários para criar sons sintetizados eletronicamente por meio de geradores sonoros e registrá-los em fitas magnéticas. No estúdio da Rádio Colônia, centro da recém-criada música eletrônica, conhece figuras importantes da música contemporânea que se tornaram referências da música do século XX, como Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, György Ligeti, Gottfried Koenig e Cornelius Cardew.

A fim de transgredir as tradições dentro da música a trajetória de Paik passa por um processo contínuo de formulações e reformulações além do escopo acústico que conduziu-o a experimentar novas modalidades, uma após a outra, de arte baseadas no tempo⁴⁵: da música pura à performance/música de ação [Fluxus], da música de ação à vídeo arte, da vídeo arte à satélite arte. Paik considera a performance art como uma extensão de sua música por meio de trabalhos solos e colaboração com alguns artistas do movimento Fluxus.

No Fluxus, Paik concebe o filme *Zen for Film* (1963) com oito minutos de duração, uma analogia a peça 4'33" [quatro minutos e trinta e três segundos] de John Cage, que incluiu o silêncio e sons ambientais na música. No filme, Paik utiliza o vazio da imagem como suporte nessa

45 Como arte baseada no tempo podemos definir como modalidades artísticas que lidam com a duração temporal, tais como: música, performance art, filme, arte cinética, televisão e vídeoarte.

obra conceitual. O filme não apresenta nenhuma imagem definida, apenas uma luz brilhante branca, referência a extensão do branco da tela de projeção. O processo de concepção da obra é baseado em um rolo de filme virgem, colado nas duas extremidades, que passa por um projetor em loop infinito. A luz brilhante branca, materializada pela incidência na película é ocasionalmente alterada pela aparição de riscos e partículas de poeira na superfície do acetato devido ao processo de exibição e ao desgaste do atrito entre os materiais.

Ao chegar à vídeo arte Paik imprime sua perspectiva artística ao se afastar do projeto tecnológico original das máquinas disponíveis no mercado de eletrônica da época. O propósito de reinventar e contestar esse poderoso meio de comunicação de massa, no caso a televisão, o levou a utilizar esse dispositivo de forma extremamente antagônica ao estabelecido pelos fabricantes de aparelhos e os conteúdos retransmitidos pelas emissoras. No primeiro momento, Paik adentra na fisicalidade do aparelho de televisão com a intenção de corroer a lógica figurativa de suas imagens. A intenção de gerar ruídos e distorções imagéticas é obtida com o auxílio de poderosos imãs que desviam o fluxo dos elétrons no interior do tubo iconoscópico da televisão. Paik atravessa os limites da máquina e reinventa radicalmente os seus conteúdos e finalidades no sentido contrário de sua produtividade programada.

Após uma série inicial de experimentações com aparelhos de televisão Paik interessou-se em fazer colagens sonoras que se acoplassem com imagens eletrônicas em movimento. Em 1963, faz uma breve viagem a Tóquio e conhece o engenheiro Shuya Abe, que trabalhava na TBS (*Tokyo Broadcasting System*) e desenvolvia pesquisas de ponta na área de engenharia eletrônica. A parceria entre ambos resultou na construção do sintetizador de imagens Paik-Abe *Video Synthesizer* cuja ênfase era alterar a cor e a forma de imagens de vídeo de fontes externas como uma

câmera em tempo real criando imagens abstratas. Num cenário repleto de novos recursos oriundos das tecnologias digitais, Paik demonstra como lidar com esses novos desafios, exigindo dos compositores outros enfoques poéticos para tratar do fenômeno artístico.

Michel van der AA

No último quartel do século XX, a ópera sofreu um forte impacto das novas mídias e das tecnologias eletrônicas e digitais. No epicentro desses abalos digitais está o compositor, escritor, diretor, videoartista e cineasta holandês Michel van der AA (1970). AA é um dos compositores da nova geração com um perfil mais próximo das condições e realidades artísticas do início desse século. AA tem formação multidisciplinar, inicialmente como engenheiro de som no Conservatório Real de Haia e posteriormente como compositor, cineasta e diretor teatral. Esse perfil profissional ambivalente nas áreas sonoras e visuais deixou marcas na formulação estética de suas óperas, marcadas pela utilização e manipulação coerente e equilibrada de novas tecnologias digitais. Nelas podemos encontrar filmes em 2D e 3D, música eletroacústica e eletrovocal, texto não-lineares e antinarrativos. Sua postura equilibrada e agressiva na híbrida relação virtual/real fez a sua obra, têm contribuído significativamente para a oxigenação e formulação de uma nova estética [pela mão do compositor e não dos diretores convidados] em um domínio marcado pela narrativa tradicional e conservadora que é o mundo da ópera.

AA tem como preocupação em suas obras o estabelecimento de um fluxo combinatório entre filmes, música eletrônica e as novas mídias digitais. Em cada um dos seus projetos, ele se lança a novos desafios. Essa postura e procedimento aparecem em alguns de seus trabalhos como em *One* (2002) para soprano, vídeo e *soundtrack*, que conecta imagens de filme gravado com imagens ao vivo. Em *After Life*

(2005-2006) para orquestra de câmara, cantores, vídeo projetado em múltiplas e eletrônica, traça o embate entre a encenação, projeções simultâneas e música. Em *Sunken Garden* (2011-2012) em parceria com o romancista inglês David Mitchell, o compositor inclui pela primeira vez em sua narrativa a combinação da ação ao vivo com projeções de vídeo em 3D. Baseado no livro homônimo do escritor argentino Jorge Luiz Borges, *Book of Sand* (2015) AA inventou um gênero operístico criado exclusivamente em formato digital, lançado como site e aplicativo de smartphone. A obra combina música digital e interatividade dentro do ciberespaço, incorporando três camadas audiovisuais de filme e música, nas quais o usuário pode interagir entre elas. Cada camada é baseada na mesma linha vocal, mas o acompanhamento e o filme são diferentes para cada um, o que significa que os usuários podem criar seus próprios caminhos.

Em 2010, AA lança um microgênero, a ópera-minuto *With my ear to the ground*, com libreto escrito por Nico Dijkshoorn. A ópera, escrita para televisão, foi baseada no drama de 33 mineiros resgatados após ficarem 70 dias soterrados em uma mina ao norte do Chile. A síntese operística retrata os pensamentos de uma mulher e seu marido preso, momentos antes de se reencontrarem⁴⁶. A obra teve a sua estreia mundial no programa da tevê holandesa *De Wereld Draait Door*. Segundo o site *vanderaa.net*, AA realizou o trabalho de composição, ensaio, filmagem e edição em apenas um dia. Esse trabalho sintético retoma alguns procedimentos estéticos de outras obras do autor que embasaram diversas obras multimídia na relação conflitante entre o tempo diferido e o tempo real. A postura de AA como compositor, diretor, ensaiador e artista multimídia tem contribuído significativamente para os novos rumos do audiovisual contemporâneo. A atuação do compositor,

46 A ação fílmica acontece simultaneamente entre a gravação de vídeo de um mineiro, interpretado pelo renomado ator holandês Thom Hoffman, o último mineiro a ser resgatado, e sua esposa, protagonizada ao vivo pela *mezzo-soprano* Tania Kross, que vive a angústia da espera pelo sofrimento e saudade da longa ausência do companheiro querido.

especialmente no campo da música erudita de concerto, apresenta novas alternativas e soluções viáveis num ambiente hostil e seduzido pelos cortes orçamentários da ópera.

Conclusão

As contribuições da *gesamkunstwerk* de Richard Wagner, as técnicas de aleatoriedade imagética materializadas por John Cage, a cinematografia invisível de Mauricio Kagel, as óperas televisivas de Robert Ashley, a videoarte de Nam June Paik e as novas formulações da ópera com mídias digitais ambientadas para o ciberespaço mostram que os compositores não ficaram restrito ao domínio do som. Essas investidas, a margem do *mainstream* audiovisual, apresentam novas soluções, olhares e estratégias para um universo ainda dominado pela lógica aristotélica da causa e efeito.

Referências bibliográficas

AA, Michel van der. Disponível em <<https://www.vanderaa.net/>>. Acessado em: 05/01/2019.

Aramis Millarch. *Polêmica: É Caetano Veloso, fazendo sua estreia no cinema*, 1986. <https://www.millarch.org/artigo/polemica-caetano-veloso-fazendo-sua-estrela-no-cinema>. Acessado em: 03/01/2019.

CAGE, John. **Silence**. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: um estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. São Paulo: Editora Unesp, 1997

CHION, Michel. **Músicas, Media e Tecnologia**. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

DIXON, Steve. **Digital Performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation**. Cambridge: MIT Press, 2007.

GANN, Kyle. **Robert Ashley**. Urbana: University of Illinois Press, 2012.

HIGGINS, Dick. **Statement on Intermedia**, 1966. Disponível em: <<http://artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html>>. Acessado em 10/12/2018

KITTLER, Friedrich. **Mídias ópticas: curso em Berlim, 1999**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora: 2016.

KOSS, Juliet. **Modernism after Wagner**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

LIE, Lena Pek Hung. **Toru Takemitsu's Film Music and Its Corresponding Film Genres**.

International Journal of Arts and Sciences. 4(1): 145-158, 2011.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinema**. Campinas: Papirus, 2012.

MAUCERI, John. **Exiles in Hollywood. Keynote Speaker**, MOLA Conference, 2005. Disponível em https://www.johnmauceri.com/pdfs/exiles_in_hollywood.pdf.

PISANO, Giusy. The Théâtrophone, an Anachronistic Hybrid Experiment or One of the First Immobile Traveler Devices? *In*: André Gaudreault, Nicolas Dulac, Santiago Hidalgo. **A companion to early cinema**. West Sussex: John Wiley & Sons, 2012.

ROBERTSON, Robert. **Cinema and the Audiovisual Imagination: Music, Image, Sound**. Londres: I.B. Tauris, 2015.

SMITH. Matthews Wilson. **The total work of art: from Bayreuth to cyberspace**. New York: Routledge, 2007.



Performances musicais em filmes de Rohmer, Truffaut e Godard dos anos 60

Luíza Beatriz A. M. Alvim (UFRJ)

Performances musicais em filmes de ficção são bastante comuns desde o início do cinema sonoro (e, poderíamos dizer, também no cinema silencioso, atentando-se, aí, para o caráter singular do aspecto performático ao vivo do componente sonoro durante a exibição). Michel Chion (1995) considera que é natural o interesse do cinema pelo “nascimento” da música, fenômeno invisível tornado visível pelo enquadramento do seu fazer nessas sequências. São momentos em que a existência da música é justificada na narrativa fílmica: é aquilo que chamamos de “música diegética”. Além disso, dependendo do gênero do filme, do diretor e de como a encenação desta *performance* acontece, ela pode proporcionar um momento de fruição musical para o espectador.

Comolli (2004) observa que mostrar ou não o músico enquanto toca é uma escolha que foi trabalhada ao longo da História do Cinema. Assim, diversas foram as soluções encontradas para esses momentos: uso de atores dublados por profissionais em planos que mostrassem

os detalhes da *performance*, uso de músicos profissionais que fossem capazes também de atuar, emprego de atores que fossem capazes de executar as músicas após longo treinamento etc. Além disso, o momento da *performance* musical em si implica em questões específicas de encenação, que cabe aqui também levar em conta.

Considerando que a *Nouvelle Vague* francesa se caracterizou por um interesse especial pela encenação – ou, no seu correlato francês mais usual, a *mise-en-scène* –, analisaremos aqui três situações de *performances* musicais em filmes de Éric Rohmer, François Truffaut e Jean-Luc Godard lançados muito próximos no tempo: *Minha Noite Com Ela* (*Ma nuit chez Maud*, 1969), *A noiva Estava de Preto* (*La mariée était en noir*, 1968) e *Weekend à Francesca* (*Weekend*, 1967). Esses resultados são parte de nossa pesquisa feita entre 2013 e 2017 sobre o uso de música preexistente do repertório clássico⁴⁷ em filmes dos anos 1950 e 1960 de diretores da *Nouvelle Vague* francesa.

Há que, primeiramente, fazermos algumas considerações sobre a *mise-en-scène* no campo do cinema, pois a palavra vem originalmente do teatro e começou a ser empregada, segundo Pavis (2008), em 1820. No cinema, Bordwell (2008, p.33) definiu *mettre-en-scène* como “‘montar a ação no palco’ e isso implica dirigir a interpretação [*performance*], a iluminação, o cenário, o figurino etc”.

Chamou-nos a atenção de que, embora havendo um etcétera na definição, o elemento musical/sonoro não fosse considerado por Bordwell. Não seria de se estranhar, tendo em vista o contumaz esquecimento da parte sonora do cinema pela teoria em geral⁴⁸. Curiosamente, a música aparece numa definição de *mise-en-scène* do campo do teatro: “Numa ampla acepção, o termo *encenação* designa o

47 No sentido de “erudito”, “música de concerto”, e não exclusivamente do período Clássico na Música.

48 Os Estudos de Som no Cinema ganham um aspecto mais acadêmico somente a partir dos anos 1970-1980, com artigos e livros principalmente de Rick Altman, Claudia Gorbman e Michel Chion.

conjunto dos meios de interpretação cênica: cenário, iluminação, música e atuação” (VEINSTEIN, 1955, p. 7 *apud*. PAVIS, 2008, p.122).

Tal discrepância pode ser decorrente de um fator pragmático, como observado por Suzana Reck Miranda⁴⁹: diferentemente do “aqui e agora” do palco do teatro, no cinema, normalmente, a música é só pensada e colocada no momento posterior da montagem. É claro que há exceções para isso (alguns diretores, por exemplo, pensam na música desde o roteiro, formulando ideias muito precisas sobre como ela estará presente no filme), mas certamente é um fator.

A qualidade da *mise-en-scène* do momento da filmagem e do manejo dos elementos citados por Bordwell (sem levar em conta a música) foram também o critério para o estabelecimento daqueles que seriam considerados “autores de cinema” segundo a “Política dos Autores” (OLIVEIRA JR, 2010) dos críticos da revista *Cahiers du Cinéma* (a *mise-en-scène* era justamente aquilo que os diretores de Hollywood podiam controlar, a despeito de injunções dos produtores), que aqui são o objeto de nosso estudo enquanto diretores de cinema.

Mas como lidar quando a música é o elemento principal da encenação, quando há uma *performance* musical numa sequência de um filme? Nesse caso, a música terá necessariamente que ser pensada como elemento da *mise-en-scène*, mesmo que não esteja presente no momento da filmagem e gravada como som direto. Uma questão é que a música é um elemento contínuo, enquanto, na maioria das vezes, sequências em filmes de ficção com performances musicais são divididas em vários planos, o que, por si, gera uma série de decisões a serem tomadas tanto na filmagem quanto na montagem.

Se a filmagem for com uma câmera só, em se pretendendo utilizar som direto, as possibilidades de *raccord* e montagem deverão

⁴⁹ Durante o debate após apresentação de trabalhos no congresso da SOCINE 2017, em outubro de 2017.

ser levadas em consideração. É claro que, em filmagens profissionais de concertos a serem transmitidos e mesmo em alguns filmes de ficção, é de praxe o uso de multi-câmeras, o que, por um lado, facilita, mas, por outro, traz novas demandas e problemas. No caso das transmissões de concertos filmados, Blangonnet-Auer (2013) observa que a constante mudança de planos é uma crítica comum recebida, pois provocaria a distração do espectador.

Outro elemento a ser levado em conta na encenação dessas *performances* é o jogo de olhares e escutas dos personagens-espectadores da execução musical para os *performers* e o do espectador do filme para todos eles. Isso diz respeito à própria definição de *performance* do modo considerado por Zumthor (2007), para quem é essencial levar em conta o aspecto da recepção pelo público (lembramos que Zumthor, ao fazer essas observações, estava estudando a transmissão oral de poesia).

Nos casos das três *performances* a serem aqui analisadas, duas são realizadas por músicos profissionais (em *Minha Noite Com Ela* e *A Noiva Estava de Preto*) e uma, por um pianista amador (Paul Gégauff, no filme de Godard). Pensemos, então, em um dos sentidos originais de *performance*, como nos lembra Patrice Pavis (2010): ele observa que o termo se origina do antigo francês *parformer* e *parfaire* significa realizar uma façanha. Assim, o aspecto da dificuldade da execução musical ou da excelência de uma determinada interpretação será evocado nas sequências analisadas. Passemos a elas.

Rohmer: deixar ouvir a música “real”

Depois do seu primeiro longa-metragem, *O signo do Leão* (*Le signe du Lion*, 1959), de forma semelhante a outros diretores como Robert Bresson, Éric Rohmer tomou uma posição radical quanto à presença de música em seus filmes: passou a utilizar somente música diegética. Como

disse o próprio diretor numa entrevista: “eu prefiro não usar música. E, quando há música nos meus filmes, não é música de filme, ou seja, uma música não situada no espaço fotografado. Quando há música, é porque ela é filmada”⁵⁰. *Minha noite com ela* (1969) segue estritamente essa regra e um de seus momentos com música é o concerto a que vão assistir o protagonista Jean-Louis (Jean-Louis Trintignant), recém-chegado à cidade de Clermont Ferrand, e seu amigo Vidal.

O concerto é do violinista Leonid Kogan, cujo renome na época pode ser aferido pelo destaque dado ao músico na fala do personagem Vidal (“vou a um concerto de Leonid Kogan”). Por sua vez, Rohmer contou, em entrevista, que escolheu Leonid Kogan porque ele estava em turnê por Clermont Ferrand durante a filmagem, mas acrescentou que, se não fosse um violinista de que não gostasse, não o teria filmado (DÉMONCOURT, 2010).

Não é só pela escolha de músicos profissionais como executantes que esse filme se destaca: ele é o primeiro de Rohmer filmado praticamente todo em som direto, considerado, na época, como um elemento garantidor do “realismo”⁵¹ do filme. Tanto em seus textos teóricos quanto em sua prática cinematográfica, Rohmer estava em diálogo com uma das principais preocupações de André Bazin: “a missão do cinema como forma de arte realista”, numa “confrontação austera com a materialidade do mundo”⁵² (GUNNING, 2007, não paginado).

Assim, para *Minha Noite Com Ela*, Rohmer chamou especialmente Jean-Pierre Ruh, técnico de som e defensor do som direto⁵³, que, a partir

50 No original: “[...] je préfère, moi, me passer de musique. Et, quand il y a de la musique dans mes films, ce n'est pas de la musique de film, c'est-à-dire une musique qui n'est pas située dans l'espace photographié. Quand il y a de la musique, c'est qu'elle est filmée.” Disponível em : <http://etincelle.ircam.fr/791.html>. Acesso em 3 julho 2016.

51 Não cabe aqui uma discussão maior sobre o conceito de realismo, por demais complexa, nos limites desse trabalho, embora, por vezes, seja um aspecto considerado nas análises das *performances* ao longo do artigo.

52 “la mission du cinéma comme forme d'art réaliste”, “confrontation austère avec la matérialité du monde.”

53 Segundo conta Ruh (2007), Rohmer se interessou pelo trabalho dele por causa de sua captação de som em *La Rosière de Pessac* (1968), de Jean Eustache.

de então, seria uma presença constante na equipe do diretor. Sobre esse primeiro filme com Rohmer, Ruh conta, em entrevista:

[...] é em torno desse filme-chave que se organizou toda a minha carreira – já que fui e permaneço um incondicional do som direto. Eu vinha das grandes reportagens, do cine-jornal, da desenvoltura para se ter som custe o que custar; e, ali, era a confirmação por meio de um longa-metragem, com um texto importante para ser transmitido tão bem em termos de dicção quanto de presença... (RUH, 2007, não paginado)⁵⁴.

Na sequência do concerto, vemos, primeiramente, a chegada dos personagens Jean-Louis e Vidal à plateia do teatro e a procura pelos seus assentos. Vemos, a seguir, o que seria o resultado do olhar distraído dos personagens para a arquitetura do teatro, incluindo um plano geral em panorâmica dos diversos camarotes com *tilt* para cima, mostrando o teto do teatro, e, a seguir, um corte para outro plano do teto, com sua pintura e o lustre. O apagamento das luzes do lustre é o sinal indicador de que o concerto vai começar. A seguir, há, subitamente, um plano médio frontal dos dois músicos (Leonid Kogan e um pianista), prestes a começarem a *performance*. Este plano fixo permanece inalterável durante toda a execução do início da *Sonata para violino e piano K358* de Mozart (figura 1).

54 " [...] c'est autour de ce film-clé que s'est organisée toute ma carrière – puisque je suis et reste un incondicional du son direct. Je venais des grands reportages, de l'actualité, de la débrouillardise d'avoir du son coûte que coûte ; et là, c'était une confirmation par un long métrage, avec un texte important, à transmettre aussi bien en termes de diction que de présence..."





Sequência de planos após a chegada dos personagens ao teatro e plano fixo da performance

Tal plano fixo nos faz lembrar as *performances* presentes em *Crônica de Anna Magdalena Bach* (*Chronik der Anna Magdalena Bach*), de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, lançado em 1968, um ano antes do filme de Rohmer. Em um dispositivo ainda mais radical, Straub e Huillet escolheram músicos profissionais especialistas em Bach (como o protagonista Gustav Leonhardt) para um filme em que estes incorporaram os músicos barrocos e há uma sucessão de *performances*, filmadas nas próprias locações (por vezes, igrejas), com som direto, muitas vezes com a câmera à distância, englobando todo o conjunto de *performers* em plano fixo, com pouca ou nenhuma movimentação de câmera durante toda a execução. A imagem simula o que é visto por um espectador presente naquele local e a sonoridade é compatível.

Tanto o plano único quanto o som direto seriam para Straub e Huillet garantia de realismo. Além do som, há que se considerar o fato de que vemos o plano de corpo inteiro do(s) *performer(s)* tocando o instrumento o tempo todo, mostrando o sincronismo, numa espécie de “montagem proibida” no sentido de Bazin (1991)⁵⁵. Por outro lado, Chion

55 Para Bazin (1991), não deveria haver cortes em sequências com acontecimentos cuja unidade espacial preservada seria essencial como prova de realismo. Um dos exemplos dados por Bazin é a sequência da caça

(2003) não considera o plano único, fixo e longo de Straub e Huillet como um grau mais elevado de realismo, já que, para ele, tal plano provoca no espectador uma sensação de estranheza, pois o olhar do frequentador habitual de concertos funcionaria em geral com escapadelas de um ponto para outro do palco e do teatro (embora possamos considerar que, dentro dos limites do plano fixo de Straub e Huillet, o olhar do espectador de cinema possa também fazer suas escapadelas).

A performance em *Minha noite Com Ela* não é tão longa quanto as de *Crônica de Anna Magdalena Bach*: dura apenas cerca de um minuto e meio, não chegando a causar tanta estranheza. No entanto, de todo modo, é uma duração bastante incomum em filmes ficcionais, ainda mais em plano fixo. Em relação aos aspectos tratados nos parágrafos anteriores, o plano mais afastado não permite ver detalhes dos dedos do violinista e quase nada vemos das mãos do pianista, não sendo a confirmação ou não de uma perfeita sincronização som-imagem um fator importante.

Este plano fixo dos músicos no filme de Rohmer dificilmente corresponderia, na realidade, ao olhar advindo do personagem Jean-Louis (como seria o caso de uma câmera subjetiva), já que ele está sentado mais no final da platéia e não vemos as cabeças dos espectadores das poltronas da frente. Mesmo assim, pode-se considerá-lo, como o faz Gorbman (1987), como o ponto de vista deste personagem, o que seria corroborado, nos planos anteriores já descritos, pelo olhar de Jean-Louis para cima, com o correspondente deslizar da câmera pela arquitetura e pelo lustre do teatro, uma estrutura comum à técnica de Plano-Ponto de vista (PPV) no cinema (descrito por Branigan, 2005)⁵⁶. No entanto, depois

à foca em *Nanook o esquimó* (Robert Flaherty, 1923), em que vemos no mesmo plano o caçador e a foca sendo caçada. A nossa analogia é com o intérprete musical sendo mostrado de corpo inteiro (sem o plano detalhe das mãos) e com a possibilidade de verificação do sincronismo som e imagem por um instrumentista. No entanto, a analogia não é total, já que o sincronismo pode ser conseguido também quando o som é gravado em outro momento num ajuste da edição.

⁵⁶ O PPV é constituído basicamente por dois planos (A e B). No primeiro, há o estabelecimento de um ponto no espaço e do direcionamento do olhar desse sujeito (por exemplo, com um movimento da cabeça). No segundo, a câmera posicionada no local do sujeito revela o objeto visto por ele. A forma mais usual é a estrutura A – B – A.

da *performance*, não temos nenhum outro plano que confirme o olhar de Jean-Louis para os músicos, comum no PPV: numa elipse, Jean-Louis e Vidal já se encontram num bar conversando após o concerto.

Gorbman (1987) usa esse exemplo do filme de Rohmer para evocar a dialética dos códigos musicais puros (próprios do discurso musical em si e que se referem apenas à estrutura musical) com a representação narrativa fílmica em sequências de *performances* musicais. Segundo ela, apesar do fato de que o plano fixo dos músicos estimula no espectador um modo de atenção e contemplação especial da música em si, de qualquer forma, por causa de toda a construção da cena, somos também levados a pensar naquele plano como a visão e a escuta do protagonista. Por esse motivo, para Gorbman, o conteúdo narrativo não está ausente dessa sequência e compete com a atenção dos códigos musicais.

Porém, acreditamos que, nessa sequência específica, em seu plano fixo de *performance* relativamente longo, é como se os códigos narrativos fossem esquecidos por algum tempo pelo espectador. Rohmer não mostra, entremeados, planos com imagens dos personagens em situação de escuta, deixando apenas o plano dos músicos tocando. Além disso, como já mencionamos e considerando aspectos relacionados ao “realismo”, o plano fixo não corresponde ao que seria a visão dos personagens, levando-se em conta o local em que se encontram na platéia; sem falar que um ponto de vista deles “realista” também teria as “escapadas” típicas do frequentador de concerto observadas por Chion (1995).

Mais ainda, apesar de todos os pressupostos de Rohmer sobre o som direto como indicador do real, a sonoridade da sequência inclui apenas os sons dos instrumentos e não o som ambiente do teatro, sendo mais provável que o diretor tenha filmado os músicos, em som direto,

porém não durante o concerto⁵⁷.

Outro aspecto importante a se considerar é que os dois músicos profissionais não são propriamente personagens do filme: apenas cumprem o papel de proporcionar a música diegética da sequência e de contribuir com a caracterização dos personagens, especialmente Vidal, como pessoas que se interessam por música clássica. No momento em que os músicos tocam, não há investimento do espectador sobre possibilidades narrativas que lhes digam respeito, tal qual em filmes sobre músicos (o primeiro longa-metragem de Rohmer, *O signo do Leão*, já se encaixaria nessa categoria). Estão ali como um momento de leitura documentarizante⁵⁸ (ODIN, 2012) nesse filme de ficção, em que podemos ver o concerto de Leonid Kogan como algo que aconteceu em Clermont Ferrand nos dias da filmagem.

Por tudo isso, é como se, nessa sequência de *performance*, Rohmer proporcionasse ao espectador um momento puro de deleite musical, como se o levasse a outra esfera, destacada do mundo diegético do filme. Acrescentemos que Mozart era um dos compositores favoritos de Rohmer, tendo o diretor escrito o livro *De Mozart en Beethoven* sobre os dois compositores e relacionando suas peças musicais a filmes seus e de colegas, como Godard.

Truffaut: música e performance a serviço da narrativa

Em *A Noiva Estava de Preto* (1968), a protagonista Julie (Jeanne Moreau) é uma mulher que teve o noivo morto no dia casamento, na porta da igreja, e que, a partir daí, passa a se vingar, um por um, dos

57 Essa observação foi feita pelo professor José Augusto Mannis, a quem agradecemos, durante a aula do dia 26 de setembro de 2016, na pós-graduação em Música da UFRJ.

58 Como explica Odin (2012, p.13), de forma bem geral, no início do seu artigo, a leitura documentarizante é "uma leitura capaz de tratar todo filme como documento". Consideramos aqui esse conceito geral e não as particularidades da semio-pragmática que Odin desenvolve depois no artigo.

cinco homens que foram responsáveis pela morte do rapaz. Sua segunda vítima é Coral (Michel Bouquet), um homem solteiro e solitário, e o primeiro encontro com ele é arquitetado com o envio de um convite para um concerto no teatro da cidade. Curioso, Coral vai ao teatro.

Começamos a ouvir o *Scherzo* (segundo movimento) da *Sonata para violoncelo e piano op. 69 n.3 em Lá maior* de Beethoven quando o personagem, atrasado, ainda se aproxima do camarote reservado para os dois por Julie. Ela ainda não está e Coral se senta para apreciar o concerto, embora ansioso para saber a identidade do/a autor/a do convite.

Semelhante ao concerto em *Minha noite com ela* de Rohmer, a *performance* é de um duo de músicos profissionais, porém, aqui, é de piano e violoncelo: a pianista Frédérique Fontanarosa e o violoncelista Renaud Fontanarosa, cujos nomes estão no bilhete de entrada do concerto. Mais do que isso, a dualidade feminino - masculino vai ser um elemento essencial para espelhar a tensão entre Julie e Coral na sequência.

Tal tensão é crescente, evidenciada pela própria escala de planos e pela montagem: no início, tanto o plano de Coral no camarote quanto o dos instrumentistas no palco são afastados; a seguir, a câmera vai se aproximando de Coral (não vemos mais as pessoas no camarote ao lado) e do palco, até que vemos detalhes do arco do violoncelista e dos dedos da pianista, em planos de curta duração. A mudança do enquadramento, o uso de planos curtos e a “batalha sonora” do duo de instrumentos na sonata antecipam a maior tensão a partir do surgimento de Julie no camarote. Vemos, aí, planos do duo de instrumentistas e detalhes de sua execução.

Coral percebe, então, a presença de Julie. Depois desse ponto, nos planos detalhes das mãos dos executantes, o som não está síncrono.

É como se Truffaut quisesse mostrar *flashes* da memória confusa de Coral da *performance* a partir do momento em que o personagem viu Julie, como se som e imagem se embaralhassem na cabeça do personagem, excitado com o encontro e curioso por saber se é a mulher que lhe convidou.

O espelhamento feminino/masculino no palco e no camarote fica mais evidente com a alternância do *close-up* de Julie com o da pianista. Coral mostra o ingresso a Julie e ela lhe confirma a autoria do convite com um sinal afirmativo de cabeça. Vemos, então, um plano detalhe do arco do violoncelista, agora com o som correspondendo à imagem: a curiosidade de Coral foi sanada e ele já consegue assistir ao resto da *performance*, que termina com um plano geral dos instrumentistas. Ouvimos palmas, que funcionam como fusão sonora para o plano de Coral e Julie já na saída do teatro.

Truffaut já havia se valido dessa relação masculino/feminino para instrumentistas e confirma essa intenção na sequência de *A noiva estava de preto* em entrevista: “Eu gostaria de um homem e uma mulher como em *Atirem no pianista*: o piano estava associado ao personagem masculino e o violino ao feminino. No começo, Aznavour cruza com uma moça que é violinista e com quem ele poderia ter uma história”⁵⁹ (COLLET, 1968, não paginado). O diretor se referia, aí, ao filme de 1960 cujo protagonista, vivido por Charles Aznavour, é pianista.

Tal qual em *Minha Noite Com Ela*, os dois *performers* do filme de 1968 de Truffaut são músicos profissionais que não atuam como personagens individualizados. Porém, mais do que “fornecerem” a música diegética como no filme de Rohmer, aqui, a sequência da *performance* é bastante recortada e serve mais claramente a propósitos narrativos do que de deleite musical ou de alguma leitura documentarizante do

59 No original: “Je voudrais un homme et une femme comme dans *Tirez sur le pianiste*: le piano était associé au personnage masculin et le violon était féminin. Au début, Aznavour croise une jeune fille qui est violoniste, et avec qui il pourrait avoir une histoire.”

concerto do duo Fontanarosa.

Para Lecompte (2014), Truffaut empregava a música em seus filmes visando basicamente a sua eficácia dramática, resultando, muitas vezes, em “incoerências diegéticas”. Um exemplo disso é a *performance* da *Sinfonia fantástica* de Berlioz no curta-metragem de 1962, *Antoine e Colette*, pois a sinfonia acaba no seu penúltimo movimento, seguindo-se os incongruentes aplausos dos espectadores. Em *A noiva estava de preto*, ao chegar ao teatro, Coral recebe a informação de que estaria apenas três minutos atrasado, mas o que ouvimos na chegada dele ao camarote é o segundo movimento da sonata, sendo que só o primeiro movimento tem cerca de 12min30s de duração. Para Lecompte (2014), tais incoerências estariam ligadas à suposição de Truffaut que a cultura musical do espectador seria pequena - tal como a do próprio diretor, segundo o compositor Antoine Duhamel, que trabalhou com ele em alguns filmes e para quem Truffaut não se importava com a música (LEROUGE, 2007) -, de modo que elas passariam imperceptíveis, ou que o espectador as aceitaria como parte de um “verossimilhante cinematográfico”.

Godard: a (longa) performance amadora de Paul Gégauff

Em *Weekend à Francesca* (Godard, 1967), a sequência com a *performance* da *Sonata para piano K576* em Ré maior de Mozart é bem longa e acontece pouco depois da metade do filme. Nela, o casal de protagonistas Corinne (Mireille Darc) e Roland (Jean Yanne), que saíra no fim de semana (como diz o título) para ver os pais de Corinne (com o objetivo sórdido de impedir que o pai faça um testamento excluindo-a da herança e, se possível, provocar a morte dele), depois de acidentes e muitos encontros, acabara de pegar carona com um caminhão na condição de “ajudar o motorista com o seu concerto”.

Junto com os primeiros sons do *Allegro* (primeiro movimento) da sonata, vemos o intertítulo em azul na tela negra com as palavras alternadas *Action* e *Musicale*. A seguir, vemos um homem de botas e roupas rústicas andando para a esquerda da tela num ambiente de fazenda (celeiro, instrumentos de colheita, um trator) e a câmera inicia um longo *travelling* circular na mesma direção. Durante esse *travelling*, a câmera passa pelo casal protagonista, que descansa entediado junto a um poste e continua de forma circular, deixando de acompanhar o primeiro homem e mostrando três mulheres com roupas de camponesas olhando para a esquerda, numa situação de escuta.

É nesse momento, no compasso 45 da sonata, numa cadência à dominante, que a música pára e começamos a ouvir uma voz fora-de-campo, ao passo em que a câmera continua seu *travelling* até mostrar a origem dessa voz: o intérprete da música num piano de cauda Bechstein, ninguém menos que Paul Gégauff, figura muito importante para Godard, Rohmer e Chabrol⁶⁰.

Ao longo do *travelling*, Gégauff explica a peça musical como se estivesse num programa de rádio, tratando do problema dos direitos autorais e da relação da canção popular com a música tonal de Mozart, não sem toques de humor e crítica (um tanto reacionária, mas que pode ser intencional como parte do humor sarcástico presente no filme inteiro) à música de concerto contemporânea:

Sim, há dois gêneros de música, percebem? A que se escuta e a que não se escuta. Dou um exemplo, Mozart faz parte, [...], sobretudo quando se pensa nos direitos autorais imensos que ele teria agora, coitado. A que não se escuta, deve-se dizer, é a música moderna dita “séria”. Não se pode encher todas as salas de concerto [ruído de avião]. A verdadeira música moderna, em contrapartida, está, no fundo, simplesmente baseada nas

60 Gégauff foi um grande amigo dos três, especialmente de Chabrol, com quem escreveu junto diversos roteiros, e de Rohmer, que se inspirou numa história de Gégauff para criar o roteiro de *O signo do Leão*. Foi um *dandy*, pianista amador e melômano, de personalidade polêmica, em que se misturavam pan-germanismo, ideias nazi-fascistas e anarquismo.

harmonias de Mozart: ouvimos um pouco de Mozart quando ouvimos Dario Moreno, os Beatles, nos Stones ou em sei mais o quê. É porque estamos sobre as harmonias de Mozart, enquanto que na música moderna dita “séria”, buscou-se outra coisa. O resultado é, provavelmente, na História da Arte, o mais gigantesco fracasso que jamais se viu. Então, retomo à sonata; isso está nos chateando. Não, aliás, eu recomeço, recomeço, é melhor⁶¹ (tradução nossa).

Ele efetivamente recomeça a sonata do início, como anunciou, a câmera ainda se move até parar no enquadramento de Gégauff tocando, com uma ouvinte e ajudante (para virar as páginas da partitura) ao seu lado, interpretada pela filha do professor de filosofia de Anne Wiazensky (mulher de Godard na época), Blandine Jeanson (figura 2). Na verdade, ela já havia aparecido na sequência anterior, como a personagem Emily Bronte e morta pelo protagonista Roland. Seu retorno nessa sequência demonstra todo o tom de galhofa de Godard nesse filme.



Paul Gégauff ao piano em *Weekend à francesa*

61 "Oui, il y a deux genres de musique, voyez-vous? Celle qu'on écoute et celle qu'on n'écoute pas. Je donne un exemple, Mozart y fait partie, [...] rendu compte, surtout quand on pense aux droits d'auteur gigantesques qu'il aurait eu maintenant, le pauvre. Celle qu'on n'écoute pas, il faut bien le dire, c'est la musique moderne dite « sérieuse ». On ne peut pas remplir tous les salles [ruído de avião] La vraie moderne musique, en revanche, est au fond tout simplement basé sur les harmonies de Mozart : on en entend un peu Mozart parmi elle, quand on écoute Dario Moreno, les Beatles, sous les Rollings ou je ne sais pas quoi... C'est qu'on est sur les harmonies de Mozart, alors que la musique moderne dite « sérieuse », on a cherché d'autre. Le résultat, c'est probablement dans l'Histoire de l'Art le plus énorme échec que l'on a jamais vu. Alors, je reprends la sonata ; ça, ça nous enmerde. Non, d'ailleurs, je recommence, je recommence, c'est mieux."

Depois de se demorar nesse enquadramento, a câmera prossegue em seu *travelling* (sempre para a esquerda). Voltamos a ver as imagens do início do *travelling* (a volta inteira foi completada), passando novamente pelo casal protagonista, cada vez mais entediado. O pianista toca, dessa vez, até o final de uma frase musical no compasso 50 e volta a falar, enquanto a câmera, como da outra vez, continua o *travelling* e nos mostra Anne Wiazensky, que será personagem das partes seguintes do filme. Gégauff expõe, então, comentários a respeito da triste sorte de Mozart e da falta de reconhecimento de seus contemporâneos de Viena:

Essa graça extraordinária, é fabuloso se pensarem que esse infeliz morreu, jogado à fossa comum, como um cachorro. É de todo modo triste quando penso nessa delicadeza melódica. Notem que, felizmente, toda Viena estava no enterro dele, eles foram todos expulsos por uma tempestade de neve, porque eram uns canalhas, não tinham nenhum reconhecimento. Me perdoem [ruído de avião]. Onde é que eu estava, minha menina? Não, não aí, ali. É preciso saber.⁶²

Ao final, Gégauff tenta recomeçar de onde havia parado, mas retoma um pouco antes, da anacruza do compasso 42 (ele repete a nota Lá do compasso 43, mostrando, assim, certo realismo da situação de alguém que parou no meio de uma execução e tenta se achar na partitura) e segue. Nesse momento, a personagem de Anne Wiazensky já está também junto ao piano e o enquadramento permanece por algum tempo o mesmo da figura anterior.

Quando ele chega à metade do compasso 71, a câmera recomeça o *travelling* só que, agora, no sentido contrário, para a direita. Vemos, então, Anne Wiazensky, a personagem Corinne junto a outro homem, até chegarmos ao protagonista Roland no mesmo local onde estava

62 "Cette grâce extraordinaire, c'est fabuleux, si vous pensez, ce malheureux est mort, jété à la fosse commune comme un chien. C'est quand-même triste quand je pense à cette tendresse mélodique... Notez qu'il y a avait tout Vienne, heureusement, à son enterrement, ils ont tous été chassés par une tempête de neige, parce que c'étaient des chiens, ils n'avaient aucune reconnaissance. ...Excusez-moi [ruído de avião] Où est-ce que j'en était, ma petite? Non, pas là, là. Il faut le savoir."

desde o início (junto ao poste) e igualmente entediado, ao qual se junta Corinne, gritando “*Pas mal*” (Nada mal), curiosamente, logo depois que o pianista erra em sua execução. Como se respondesse a isso, Gégauff pára no compasso 142 e volta a falar, enquanto a câmara fica detida na imagem dos dois protagonistas:

Não pensem que eu toco bem, eu toco como um idiota. Se tivessem ouvido o fantástico Schnabel antes da guerra, que foi meu mestre, aliás, que morreu... Isto, sim, era um pianista; eu, eu sou um verme. Eu toco um pouco como um porco, desculpem-me. Si tivessem ouvido o maravilhoso [ruído de avião], com um som extraordinário. Aliás, ele raramente tocava Mozart porque, dizia ele: Mozart é fácil demais para os iniciantes, para as crianças, e difícil demais para os virtuosos.⁶³

Junto com suas últimas palavras, Gégauff recomeça a tocar (da anacruza do compasso 130) e a câmara reinicia o seu *travelling* para a direita até chegar de novo ao enquadramento de Gégauff junto ao piano. Ele se atrapalha (no compasso 144) e atribui o erro ao charuto (*Merde! Ce putain de cigarre!*). Blandine Jeanson mal segura o riso, nessa sequência *nonsense*. As últimas notas musicais da *performance* (compassos 155 e 156, quatro antes do término do *Allegro*) estão sobre o intertítulo *La semaine des 4 jeudis* (A semana das 4 quintas-feiras), em azul e vermelho, entremeadas com um ruído de motor carro. Ao final de uma elipse, Gégauff deixa o casal protagonista na estrada e segue em seu caminhão amarelo.

Diferentemente do som das *performances* profissionais nos filmes de Rohmer e Truffaut, temos, aqui, o de Paul Gégauff, que havia efetivamente estudado piano – embora não saibamos se é verdade a informação dita por ele de ter sido Arthur Schnabel o seu mestre –, mas

63 “Ne vous imaginez pas que je joue bien, je joue comme un con. Si vous aviez entendu le fantastique Schnabel avant-guerre, qui était mon maître, d’ailleurs, qui est mort. Ça, c’était un pianiste, moi, je suis un verme. Je joue un peu comme un cochon, veuillez m’excuser. Si vous l’aviez entendu le merveilleux [ruído do avião], avec un son extraordinaire. D’ailleurs, il s’ataquait rarement à Mozart parce que, disait-il : Mozart est trop facile pour les débutants, pour les enfants, et trop difficile pour les virtuoses.”

não chega a ser um virtuose, como se pode perceber desde o início da música pelo tipo de sonoridade própria de um pianista amador. Gégauff mesmo reconhece que a execução não é boa e que “toca como um porco”. A presença do charuto em sua boca quase o tempo inteiro atesta a sua displicência, inclusive, com o seu discurso, dificultando em alguns momentos o seu entendimento, como se Godard nos quisesse dizer que nada daquele conteúdo, nem o musical, nem o semântico, é realmente importante. Além disso, quase nada vemos de suas mãos tocando as teclas: a ênfase dessa sequência não está em demonstrar o sincronismo. Por outro lado, embora o pianista-caminhoneiro de Gégauff seja um personagem ficcional, não chega a ser essencial na narrativa de um filme todo constituído de *sketches*, numa sequência em que os verdadeiros protagonistas descansam no pátio da fazenda. Mesmo assim, pode-se fazer uma leitura documentarizante da *performance* amadora de Gégauff.

Em relação à música em si e às escutas envolvidas na *performance*, mesmo que o discurso de Gégauff chame a atenção para o compositor da música (Mozart) e que a escuta de alguns personagens seja mostrada e valorizada (as personagens de Blandine Jeanson e de Anne Wiazensky, além das três camponesas), o mais importante nessa sequência, para Godard, parece ser o virtuosismo da câmera e seus *travellings*. Desta forma, a *performance* em si do pianista só está enquadrada às vezes, embora o som chame bastante atenção para ela.

A ocorrência desta *performance* numa fazenda, com ouvintes camponeses, tem, de certa forma, relação com o nome com qual a *Sonata K576* de Mozart ficou conhecida, *Jagdsongate* (“sonata da caça”). Como explica Stenzl (2010), esse nome foi dado por causa de seu compasso 6/8 e pelo primeiro tema semelhante a uma fanfarra.

Stenzl (2010) também observa que, no filme seguinte de Godard, *A Chinesa* (1967), durante a conversa no trem com a personagem de

Anne Wiazensky, o professor de filosofia Francis Jeanson se mostra a favor de uma política com “ação cultural”, de modo a levar manifestações culturais para o interior, atingindo populações mais amplas. Para Stenzl (2010), a sequência da *performance* de *Weekend* é uma resposta irônica (antecipada) de Godard a essa injunção, uma *Ação Musical* (o intertítulo com que se inicia este capítulo do filme) do tipo “Mozart para o proletariado”.

Esta *Ação Musical* também pode estar se referindo aos programas das emissoras de rádio clássicas de forma bastante irônica: o pianista não é um virtuose, sua fala contém diversas expressões de gíria e mesmo de baixo calão, além de que ele mantém o charuto o tempo todo da fala, dificultando o seu entendimento para um potencial ouvinte.

Conclusão

Embora bastante diferentes entre si, nas três sequências de *performances* musicais dos filmes *Minha Noite Com Ela*, *A Noiva Estava de Preto* e *Weekend à Francesa*, a música foi pensada como parte da encenação, seja pela logística do contato prévio com os músicos profissionais para serem filmados (no caso dos dois primeiros filmes), seja porque o som da interpretação musical e da fala de Paul Gégauff em *Weekend à francesa* teve que ser levado em conta no planejamento da sequência.

Especialmente no filme de Rohmer, em que a *performance* é mais longa e filmada em continuidade num plano fixo detido no violinista e no pianista e com som direto, há uma maior injunção realista, com uma mais evidente leitura documentarizante, além de proporcionar um momento de desligamento do espectador da narrativa em prol do deleite musical. Já em *A Noiva Estava de Preto*, a música e a sequência como um todo estão em função da narrativa. Mesmo a escuta da música

pelos personagens é comprometida pelas emoções que os movem.

Por sua vez, em *Weekend à Française*, sobressaem-se o virtuosismo da câmera e o humor trazido pela fala e pela interpretação amadora de Gégauff. No entanto, a escuta está bastante evidenciada e até mesmo representada de modo exagerado pela presença de trabalhadores de uma fazenda postados de pé e parados especialmente para ouvi-lo.

Referências bibliográficas

BAZIN, André. Montagem proibida. In: _____. **O Cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BLANGONNET-AUER, Catherine. Filmer la musique – Introduction. In: **iDoc: Images documentaires**, n.78/79 déc. 2013.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas: Papirus, 2008.

BRANIGAN, Edward. O plano ponto-de-vista. In: RAMOS, Fernão (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. v.2. São Paulo: SENAC, 2005.

CHION, Michel. **La musique au cinéma: les chemins de la musique**. Paris: Fayard, 1995.

_____. **Un art sonore, le cinéma**. Paris: Cahiers du Cinéma, 2003.

COLLET, Jean. *La mariée était en noir*: Un policier ? Un conte de fées ? Une histoire d'amour ? Tout cela et quelque chose d'autre... Mais lisez l'interview de François Truffaut. In: **Télérama**, n.954, 28 avril 1968.

COMOLLI, Jean-Louis. **Voir et pouvoir – L'innocence perdue: cinema, télévision, fiction et documentaire**. Paris: Verdier, 2004.

DÉMONCOURT, Bertrand. Eric Rohmer, le son au plus vrai. Entrevista publicada em 13 jan. 2010. Disponível em: http://www.lexpress.fr/culture/musique/eric-rohmer-le-son-au-plus-vrai_841713.html. Acesso em 3 julho 2016.

GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies**: Narrative Film Music. Londres: BFI, 1987.

GUNNING, Tom. Éric Rohmer et l'héritage du réalisme cinématographique. *In*: HERPE, Noël (dir.). **Rohmer et les autres**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007. Disponível em : <http://books.openedition.org/pur/641>. Acesso em 5 maio 2017.

LECOMPTE, Rémi. **La représentation de la musique dans le cinéma de fiction: l'exemple de la musique diégétique dans le cinéma français des années 1960**. Tese (Doutorado em Música e Musicologia) – Université François Rabelais de Tours, Tours, 2014.

LEROUGE, Stéphane. **Conversations avec Antoine Duhamel**. Paris: Les Éditions Textuel, 2007.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. *In*: **Revista Significação**, ano 39, n.37, 2012.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. **O cinema de fluxo e a mise-en-scène**. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – USP, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **A encenação contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RUH, Jean-Pierre. Le son direct a été une révélation. *In*: HERPE, Noël (dir.). **Rohmer et les autres**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007. Disponível em: <http://books.openedition.org/pur/683>. Acesso em 5 maio 2017.

STENZL, Jürg. **Jean-Luc Godard - musicien**: Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard. München: ET + K, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PARTE 3

CINEMA, SOM E HISTÓRIA



O som direto no cinema brasileiro: fragmentos de uma história

Márcio Câmara (UNIFOR)

Existe uma sutileza dentro do trabalho do Técnico de Som Direto que é buscar uma sonoridade que reforce ou implemente a sensação de que aquele corpo pertence aquele espaço o qual a gente está vendo na imagem.

João Godoy

Partindo do pressuposto que existe uma invisibilidade do trabalho criativo do técnico de som direto dentro da cadeia de produção audiovisual, o texto tem o objetivo de questionar os parâmetros criativos dentro de uma perspectiva sonora, analisando obras audiovisuais brasileiras contemporâneas e o trabalho de quem capta o som direto dessas obras: o técnico de som direto.

Diante do entendimento de que a percepção sonora tem sofrido constantes transformações através de anos de um regime de escuta diferenciado, refletida através de um território sonoro⁶⁴ cada vez mais urbano e fragmentado, e com técnicas de reprodução sonora

64 Em contraponto a palavra paisagem, que indica uma ação visual para ser acionada, o conceito de território, segundo Obici, usando a metáfora dos pássaros que cantam e os que não cantam para marcar um território, explorados por Deleuze e Guattari, explica melhor a ação de delimitar e marcar através de uma ação sonora uma representação de mundo, interpretada através dos sons que o indivíduo produz e que o cerca e territorializa.

e audição que se modificaram bastante nos últimos 40 anos, a ideia é refletir sobre a participação criativa do técnico de som no processo audiovisual (também influenciado por essas mudanças). Outro ponto importante é analisar como essas transformações do território sonoro e das tecnologias influenciaram e influenciam no trabalho de captação de som na prática cinematográfica.

Estereotipado como uma função técnica, geralmente excluído nas análises criativas de um produto audiovisual, o técnico de som direto, profissional que se estabelece no cinema ao final da década de 1920, com a integração de som e imagem na mesma plataforma de exibição, é na analogia de Walter Murch⁶⁵ “alguém que nasceu rei, virou rainha e depois tornou-se criada pelos corredores do anonimato do palácio do entretenimento” (MURCH, 2000, p. 2). Em seu artigo do New York Times de 2000, Murch relembra seu memorável encontro, em 1972, enquanto mixava *O Poderoso Chefão*, ao voltar do almoço, com Richard Portman⁶⁶:

Ela desapareceu há muito tempo, mas em 1972 a Janela ainda estava lá espiando através de cataratas leitosas de poeira, 10 metros acima do piso do velho Estúdio 7 da Samuel Goldwyn. Eu nunca teria reparado nela se Richard não tivesse parado de repente enquanto pegávamos um atalho de volta do almoço. “Isso era quando o som era rei!” Disse ele gesticulando dramaticamente na escuridão do Estúdio 7. Demorou um momento, mas eu finalmente vi o que ele apontava: algo junto ao teto parecido com a janela de observação de um dirigível de 1930, embicado para o estúdio. (MURCH, 2000, p. 2).

Esse processo, como afirma Murch, quando o som era rei, se dava pela impossibilidade tecnológica de editar o som gravado, sendo a perfeição das cenas condicionadas não mais pela imagem, mas pela

65 Diretor, montador, editor de Som e mixador. Foi o primeiro a conceber e usar o termo *sound montage* para designar a pessoa responsável em organizar o universo sonoro no filme *A Conversação* (1974), de Francis Ford Coppola.

66 Engenheiro de Som americano, ganhador de Oscar de Melhor Som por *O Caçador* (1978) de Michael Cimino, sendo indicado outras dez vezes por variados filmes.

possibilidade distinta e única de uma boa captação sonora do começo ao final da cena. Assim o técnico de som direto tinha o poder de cortar a ação e mandar refazer se houvesse algum problema com a captação do som da cena. São clássicas as cenas de filmes desse período onde os atores se agregam ao redor de algo, onde esse algo era onde estava escondido o microfone, que pouca potência tinha nos primórdios do cinema falado. Comparando com os sets de filmagem de hoje em dia, é quase impossível um técnico de som direto ter o poder de gritar “corta” durante as filmagens! Muito menos ser ouvido, ou incluído, nas deliberações estéticas do filme.

Apesar do campo de estudos de som no Brasil ter se expandido nos últimos anos, com uma crescente interlocução entre técnicos e teóricos dentro dessa área de estudo, falta a análise, e um consequente reconhecimento, do trabalho criativo realizado pelo técnico de som direto na sua tarefa de captação sonora dos elementos auditivos de uma obra audiovisual. Enquanto alguns estudos têm caráter historiográfico e outros dão importância aos estudos de recepção, a maioria dedica atenção ao processo de pós-produção, deixando uma lacuna sobre o papel dos técnicos de som Direto na cadeia sonora.

Em um passado não tão distante tínhamos uma forte tradição de dublagem no Brasil. Aliado a isso, tínhamos também uma falta de cultura sônica cinematográfica, devido em parte a uma falta de discussão bibliográfica, por falta de títulos sobre o assunto em língua portuguesa, passando por uma sistematização recente do ensino audiovisual nas universidades brasileiras (MARQUEZ, 2013). Além disso a instável qualidade de reprodução sonora nos cinemas fazia com que a captação de som também fosse considerada de qualidade duvidosa, criando o estereótipo que “o som do cinema brasileiro é ruim” (BERNARDET, 2009, p. 19).

Início o meu recorte na virada dos anos 1950 para os 1960,

quando o som direto passa a ser utilizado de maneira mais efetiva em diversas cinematografias devido às implementações tecnológicas de câmeras e gravadores mais compactos e com autonomia para operarem fora de um grande aparato de energia. O ponto de partida para o uso de som direto no Brasil é através da Missão Sucksdorff em 1962. Essa foi uma tentativa pioneira de instrumentalizar futuros cineastas brasileiros através de aulas com o diretor sueco Arne Sucksdorff⁶⁷ e do uso de equipamentos importados para esse curso (GUIMARÃES, 2008). É através dessa iniciativa que chega o primeiro gravador de som direto no Brasil: o Nagra III. Essencialmente esse curso aconteceu para formar diretores e não técnicos, deixando lacunas em várias áreas, incluindo o som, quando tínhamos a participação das pessoas fazendo som apenas para serem incluídas no processo.

Observando o som direto de *Marimbás* (1963), filme dirigido por Wladimir Herzog, sobre os pescadores do Posto 6 de Copacabana, e realizado dentro do contexto do curso, a função de captação de som era dividida com a função de produtor, ambas executadas por Francisco Chagas. Difícil saber da habilidade de quem estava captando o som, pois as falas dos pescadores são todas em off, sendo esses depoimentos gravados posteriormente à captura das imagens. Outro exemplo é a participação de Arnaldo Jabor como o técnico de som direto de *Majoria Absoluta* (1964), de Leon Hirszman, e *Integração Racial* (1964), de Paulo César Saraceni, quando Jabor mesmo admite que fez isso “mais para estar participando do processo de filmagem do que por algum desejo de treinar a sua escuta e seguir fazendo isso profissionalmente” (ADES, 2007, p. 24).

Um das primeiras pessoas a fazer captação de som direto em locação foi Wálter Goulart⁶⁸. Egresso dos tempos da chanchada e

⁶⁷ Cineasta sueco (1917 - 2001) dirigiu diversos filmes entre eles *Ritmos da cidade* (1948), *O vento e o rio* (1951), *Fábula* (1965) e *Mundo à parte* (1975). Veio ao Brasil, casou-se com uma brasileira, constituiu família e não mais voltou para a Suécia, indo morar no pantanal mato-grossense, ficando lá até sua morte.

⁶⁸ Wálter Goulart (1938 - 2015) - Pioneiro da captação de som no Brasil, trabalhou em filmes: *Os fuzis* (1963)

especializado em dublagens nos estúdios onde trabalhou, teve sua primeira experiência meio que por acaso. Luis Carlos Saldanha, que também fizera o curso de Sucksdorff e que atuava como coringa, fazendo câmara e som em produções dos anos 1960, ofereceu a Goulart fazer um filme no interior da Bahia, com um Nagra que ele havia comprado e com um microfone direcional que o produtor iria arranjar. Goulart topu o desafio e partiu para o sertão levando um microfonde dinâmico Beyer 66, até que chegasse o microfone que o produtor iria trazer, como ele mesmo relata:

O Luiz Carlos estava ocupado e tinha um Nagra. Ele falou assim 'você leva meu Nagra e faz o som'. Daí eu disse: 'mas eu não conheço o Nagra'... Ele levou o Nagra e me mostrou é assim ó: 'pra cima grava, pra baixo faz play, essa cabeça grava o piloton, essa cabeça grava o som, essa cabeça reproduz, entendeu?' E foi. Só tinha uma entrada de microfone, e o microfone era um direcional do Farkas. O Thomas Farkas⁶⁹ cedeu o microfone, que era um Electro Voice 644, aquele pesadão que tem um núcleo de imã por trás. Mas o Zelito Viana, o produtor do filme, nunca chegava com o microfone. Por sorte levei um Beyer 66 que eu tinha, porque quando o outro microfone chegou, veio limpo, sem armação, sem proteção de vento, sem nada. (CÂMARA, 2019, p. 51).

O filme que ele fez chama-se *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de 1969, de Glauber Rocha, todo feito com som direto. Diferente das outras pessoas que tiveram que fazer o som direto, pois não havia ninguém que se interessasse ou tivesse uma formação para isso, Goulart é, juntamente com Juarez Dagoberto, Vitor Raposeiro e Miguel Sagátio, um dos técnicos de som direto no período que tinham feito escola ainda no sistema antigo de gravação de som ótico e que treinaram seus

de Ruy Guerra, *Guerra conjugal* (1974) de Joaquim Pedro de Andrade, *São Bernardo* (1972) de Leon Hirszman, *Pindorama* (1971) e *Eu te amo* (1981) de Arnaldo Jabor, e *O anjo nasceu* (1969) e *Matou a família e foi ao cinema* (1969) de Júlio Bressane.

69 Em referência a Thomas Farkas (1924-2011), fotógrafo Húngaro-paulistano que financiou a produção de documentários criando um núcleo de documentaristas que rodaram o Brasil, movimento conhecido como a Caravana Farkas. conhecido explorar o povo braram o Brasil e ficaram conhecidos como a Caravana Farkas.

ouvidos fazendo dublagem em estúdios. Esse refinamento auditivo fez a diferença quando, no caso de Goulart, ele precisou sair do estúdio de dublagem e ir captar som em locação, em exteriores.

Apesar de só trabalhar com microfones dinâmicos no filme de Rocha, Goulart conseguiu fazer com que esses microfones soassem bem, com a presença de voz dos atores definida, sem a necessidade de levar os atores para o estúdio para fazerem a dublagem das cenas. Ele comenta:

Esse microfone (o Electro Voice 644) era um microfone muito bom. Se eu tivesse hoje ainda usaria, porque ele é um shotgun⁷⁰ de verdade. Eu fiz o para-vento de meia de mulher com aramezinho porque nem isso foi, não tinha nada, ele foi nu numa caixa metálica. Esse microfone tinha uma gama sonora lindíssima. Porque ele, como era hiperdirecional, de acordo com o ângulo, você tinha música ou diálogo: a maneira de você direcionar ele você tinha isso aqui praticamente quase mixado entendeu? O filme tem muita cantoria e é uma cantoria perfeita. Eu nunca usei dois microfones, sempre usava um. Eu aprendi a usar um e até hoje o pessoal quando vê o filme pergunta: quantos microfones você usou? Um direcional aéreo puxa mais o som: eu gosto de trabalhar com dinâmica sonora. O ator tá lá no quadro e o som tá aqui. Se ele vem se aproximando o som evidentemente vem junto com ele, é natural isso. Eu sempre tive essa coisa comigo de fazer o mais natural possível que fica mais gostoso. (CÂMARA, 2019, p. 52).

Essa propriedade de escuta e processamento sonoro do técnico de som direto, utilizando a tecnologia disponível, é válida até hoje para exemplificar a criatividade sonora de quem está a captar o som no audiovisual. Saber tirar proveito do equipamento de gravação disponível é muito importante, como também é importante saber as suas limitações. O técnico de som direto que exerce uma função criativa conhece as tecnologias disponíveis e deve saber utilizá-las dentro das

70 Designa um tipo de microfone que tem a captação de som mais que enfatiza o que está no eixo do microfone.

propostas de gravação.

Seguindo o percurso, chegamos à década de 1970, quando já existe uma certa homogeneização da técnica de gravação de som guia, para posterior dublagem, nas produções brasileiras. Não quer dizer que não houveram filmes com captação de som direto, mas eram escassos (COSTA, 2008). Cristiano Maciel⁷¹, técnico de som direto, atuante até hoje, teve uma trajetória conturbada devido à necessidade de exílio durante a ditadura brasileira. Depois de sair do Brasil e ir para o Chile, quando começa a fazer som direto, tem novamente que sair, por mais um golpe dado por militares, e se refugiar na França. Em Paris, Maciel estabelece contato com outro tipo de cinematografia que tinha um importante expoente na figura de Antonie Bonfanti⁷², Maciel comenta:

A essa altura eu tinha conhecimento do Antoine Bonfanti que era o mixador do Truffaut, do Marker e ele teve uma influência muito forte em mim. Sendo que o Bonfanti vem de uma cinematografia francesa, que é diferente do mundo inteiro, do ponto de vista sonoro. E isso, na minha volta ao Brasil foi um pouco complicado. Porque nós estamos ligados a uma escola americana, que tenta produzir um som *crystal clear*, “limpo”. E aí eu fiquei meio dividido até eu entender que não era uma questão de valor, era uma questão de escola, uma questão de cultura! Porque o cinema tá ligado logicamente à formação de um povo. E o cinema competitivo americano faz o que? Faz com que se desenvolva a tecnologia para não perder tempo, porque se você não tem tempo, se você não tá pronto: segue o filme: *the show must go on!* Então eu precisava desenvolver toda uma tecnologia para poder captar o que tinha pra captar ali no set, né. O método francês era diferente, já esperava pelo som. Eu tive que começar a entender essa coisa do que era o universo sonoro, mas não num set de filmagem só, o universo sonoro no mundo.

71 Cristiano (Crício) Maciel (1950) - Fez o som direto de *Os anos JK* (1977) de Sílvio Tendler, *O Quatrilho* (1995) e *Lula, filho do Brasil* (2009) de Fábio Barreto, *Caminho das nuvens* (2003) de Vicente Amorim, entre outros.

72 Antoine Bonfanti (1929 - 2006) - Participou de vários filmes onde o som tem intensa força dramática, entre eles: *La Jetée* (1962) de Chris Marker, *O demônio das onze horas* (1965), de Jean Luc Goddard, *Noite americana* (1973) de Francois Truffaut. Devido a seu cuidado criativo e dedicação auditiva na captação do som ficou conhecido como a pessoa que inventou o som direto na França.

(CÂMARA, 2019, p. 64).

Importante pensar, no caso de Maciel, como as escutas são forjadas a partir de uma observação do mundo, de uma cultura específica. Com isso a reprodução dessas escutas têm na sua essência o trabalho matricial do técnico de som direto, o que primeiro filtra esse arcabouço sonoro com seus microfones e gravadores.

Na mesma época de Maciel, na década de 1960, em São Paulo, Romeu Quinto Jr.⁷³, filho de extensa família de imigrantes espanhóis e italianos, também se inicia a trabalhar com som de cinema. Assina seu primeiro filme de ficção como técnico de som direto em *O Homem que virou suco* (1981) de João Batista de Andrade. Nesse filme, Quinto tinha somente um Nagra IV, um microfone Sennheiser MKH 815 e, como ele descreveu, um outro “microfone condensador horroroso” que comprou na Santa Efigênia. Antes disso, ele se engaja em fazer som de documentários:

Nessa época eu já militava com João Batista, a gente fazia um monte de documentários. Com o Mário Kuperman, a gente rodou o Brasil inteiro fazendo *As Brasileiras*. Eu acho que antes de eu me fortalecer no longa-metragem, eu trabalhava violentamente em documentário, era o meu forte. Esporadicamente eu fazia um longa-metragem. Aos poucos eu fui pegando jeito em longas, mas na época, a questão da dublagem era muito forte. A gente não tinha equipamento para se fazer som direto. Outro documentário muito interessante foi *Três Chapadas e um Balão*. Esse filme foi muito legal em termos sonoros, porque eu trabalhei com dois gravadores Casios DA-R100, aqueles datezinhos⁷⁴ Casio safados. E eu voava nos balões ou ficava junto com o pessoal de recuperação: eu sempre tinha um Casio lá em cima e um Casio aqui embaixo. Claro, sincronizava fácil, porque era a base da claquete. O som é incrível, e eu estou sozinho, tenho som

73 Romeu Quinto Jr. (1949) - Técnico de Som Direto com vasto currículo que vai desde *Noites do sertão* (1983) de Carlos Alberto Prates, a *Bicho de 7 cabeças* (2001) de Laiz Bodansky, *Carandiru* de Hector Babenco (2003), *Desmundo* (2003) de Allan Fresnot, *Narradores de Javé* (2003) de Elianne Café, entre outros.

74 DAT - Digital Audio Tape. Tecnologia que substituiu a captação analógica de som direto.

lá de baixo, o som daqui de cima, som de tudo quanto é lugar, sozinho, com dois Casios, sem vergonhas, muito legal (CÂMARA, 2019, p. 68).

A observação de Quinto é importante, uma vez que o gênero documentário tem na sua essência uma necessidade de captação sonora imediata, tendo que abrir mão muitas vezes da necessária disciplina de silêncio que é praxe no set de ficção. Isso faz com que o Técnico de Som Direto tenha que empregar técnicas de captação limitadas, somente com um gravador e um microfone para resolver satisfatoriamente a gravação dos sons propostos pela direção. Nesse aspecto o técnico de som direto que atua em documentários tem parâmetros de qualidade e criatividade que são moldados pela urgência e o caráter irrepitível da situação, o que o torna mais rápido e mais seletivo na sua escuta. Assim, ao adentrar o mundo da ficção, esse técnico tem bons parâmetros para responder as demandas, em alguns casos mais controladas, do set de um filme de ficção.

É possível perceber como o cenário sonoro do final da década de 1970 ainda é marcado por filmes sendo feitos com som guia, muitas vezes mixados sem ambiências e ruídos de sala, tornando a dublagem ainda mais descontextualizada do espaço fílmico. Embora, de maneira tímida, esse cenário só irá mudar no decorrer da próxima década, ainda marcada pela herança da dublagem e do estigma da “péssima qualidade do som do cinema brasileiro”.

Identifiquei uma importante guinada no efetivo uso de som direto nas produções através do trabalho de Mark Van der Willigen, holandês que chega ao Brasil no final de 1979, permanecendo no país durante vinte anos. Mark deixa uma importante marca, transformando de vez o som direto do cinema brasileiro. Essa guinada tem raízes em um novo tipo de cinematografia que nascia nos anos 1980, já com o desgaste do gênero das pornochanchadas, que dominaram a produção

brasileira dos anos 1970, mas que haviam perdido fôlego na bilheteria. A nova safra de filmes demandava uma necessidade de um melhor acabamento sonoro e assim surge um novo profissional: o editor de som! Anteriormente essa função técnica era exercida pelo editor de imagem, devido a escassez de elementos sonoros para serem trabalhados sendo também introduzidos novos aparatos tecnológicos capazes de lidar melhor com a gravação, edição e reprodução do sinal sonoro (FLORES, 2003).

Nesse contexto Willigen aporta no Brasil com um equipamento de gravação de som direto que ainda não estava disponível no país, através de gravadores Nagra estéreo, microfones condensadores de excelente qualidade e sistemas sem fio. Esses novos equipamentos trazidos por Willigen disparou a necessidade por parte dos Técnicos de Som Direto brasileiros de também se aparelharem para poder competir igualmente no mercado. Lembrando que não só no Brasil, como em várias outras cinematografias, o Técnico de Som Direto tem que possuir equipamento para trabalhar, tornando parte da profissão a constante renovação tecnológica de seu parque de equipamentos.

Outro ponto importante do método de trabalho de Willigen, era o rigor na sua profissão de captação de som direto. Esse rigor, algumas vezes necessário, algumas vezes mal interpretado, distinguiu o seu trabalho como técnico de som direto. Esclarecendo que o profissional de som tem que ser assertivo com a equipe de filmagem, exigindo silêncio, na tentativa de querer a melhor captação de som possível. Como o processo de escuta é comumente partilhado por apenas algumas pessoas no set de filmagem - técnico de som, microfonista e assistente de som -, o resto da equipe geralmente se dedica exclusivamente em buscar a perfeição da imagem, não usando os ouvidos, somente os olhos (DA-RIN, 2013). Com isso a equipe de filmagem é geralmente mais resistente a qualquer possibilidade de repetição de alguma cena por

conta de problemas com o som. Willigen fala de sua participação em *Guerra de Canudos*:

Em 96, tive a oportunidade de fazer *Guerra de Canudos* e aí eu fiz esse filme com dois Nagras estéreo, em vários casos gravando simultaneamente em quatro pistas. Esse filme pra mim foi uma revolução na minha maneira de pensar o som de um filme já na preparação. Pelo tipo de produção que era: uma grande produção, larga, de quatro meses. A produção me proporcionou uma equipe fantástica, tanto pela competência, mas também na quantidade de pessoas: tinha três microfônistas e um estagiário. Eu fiz esse filme pensando na sonoridade que se passava numa época do final século XIX. Estávamos gravando num sítio totalmente deserto no sertão da Bahia, então eu achava que era o melhor momento para gravar tudo que eu podia, porque isso era irrepetível! O Sérgio (Sérgio Rezende, diretor do filme) nesse aspecto me deixou um pouco boiando: ele acreditava na minha competência, mas acho que ele tinha uma batata quente na mão em saber o que filmar, e ele confiou em mim. Muitas vezes ele não entendia o que eu fazia, ele não sabia que eu estava fazendo certas coisas, só no final, lá na mixagem em Nova York, ele descobriu: 'ah, era pra isso então!' Porque que eu queria gravar passagem de cavalos, de carroças da direita pra esquerda, da esquerda pra direita e ele não entendia nada, mas pelo menos me deixava fazer o meu trabalho. A não ser quando eu estava atrapalhando ele. Como o set era tão grande, eu podia fazer as coisas ao lado sem que ele soubesse! Assim eu me virava buscando sons. Eu me cobri de todas as maneiras gravando de forma escondida, gravando com microfones ocultos no meio da ação, com os microfônistas vestidos com os figurinos e gravando ambiências no meio da multidão. Quando a mixagem foi pra Nova York, a produção estava pronta pra pagar uma fortuna para dublagem, para ambientação. Mas quando os Técnicos americanos escutaram todo o material que tinham, eles falaram: 'bom, não precisa fazer mais nada, podemos começar a mixar!'. Não precisaram dublar, todos os efeitos estavam lá, todos os ambientes estavam lá, então eles mixaram o filme muito mais rápido do que o previsto. Acho que a nível criativo *Guerra de Canudos* foi um grande salto. (CÂMARA, 2019, p. 81).

Dessa forma, um importante aspecto criativo no trabalho do técnico de som direto é a sua habilidade em oferecer para a edição de som e mixagem a maior quantidade de material sonoro que possa ser usada na pós-produção do filme. O exemplo citado por Willigen em *Guerra de Canudos* apresenta um cuidado não somente restrito à gravação das falas dos personagens, mas também em buscar uma ambientação específica dentro da *mise en scène* do filme, que é parte fundamental em contar a história proposta, algo impossível de recriar em estúdio ou buscar em uma biblioteca de sons ambientes. Essa possibilidade de gravação só é conseguida ou com a chancela da direção, ou como uma atitude pessoal do técnico de som direto em interpretar o roteiro e captar ambientes que somem na trilha sonora do filme.

Essas ambiências são importantes para colocar diegeticamente os personagens dentro de uma realidade que é exposta pela lente da câmera. Elas são extremamente necessárias, como afirmou Virgínia Flores, para dar o “encadeamento dos sons no fluxo sonoro, diluindo as demarcações entre cada plano de imagem e som” (FLORES, 2013, p. 45). Nesse aspecto Flores explora os conceitos levantados por Mary Ann Doanne sobre a busca de um fluxo natural e contínuo ocasionado pelo uso dessas ambiências sonoras e que ocasiona, na hipótese de Doanne:

Uma supremacia do visível sobre o sonoro no cinema devido à invisibilidade da edição e da mixagem que procuram anular o trabalho (ideologia burguesa) e tornar a trilha sonora algo tão natural que quem assiste ao filme pensa que o som emana da imagem, afastando assim a compreensão da heterogeneidade material do cinema. O som é algo que é acrescentado à imagem, entretanto é a ela subordinado - ele atua paradoxalmente, como um suporte silencioso. (DOANE, 1985, p. 54).

Mas, mais importante ainda é que Willigen fez algo que poucos faziam na época: disseminou conhecimento. Sobre isso pude observar

nas minhas conversas que existia uma certa maçonaria perpetuada pelos técnicos de som mais antigos em não repassar conhecimentos, em não dar oportunidades para a formação de novos quadros, significando uma atitude de consolidação de conhecimento pelo medo da concorrência. Ao contrário disso, Willigen formou inúmeros assistentes que viriam a se consolidar nas práticas de captação do som direto no cinema brasileiro como Paulo Ricardo Nunes, Aloysio Compasso e Pedro Sá Earp.

Também nascido no exterior, em Washington, nos Estados Unidos, Antônio Muricy⁷⁵ é outro Técnico de Som Direto atuante nesse período. O interesse inicial de Muricy por cinema era de se tornar diretor e ele credita sua opção pelo som devido a influência de seu tio Andrade Muricy, que era crítico musical do *O Cruzeiro*. Apesar de ter começado como segundo assistente de câmera no filme *Menino do rio* (1981), de Antônio Calmon, e ter trabalhado na Rob Filmes⁷⁶ fazendo transcrição de magnético perfurado, é como técnico de som direto do documentário *Muda Brasil* (1985), de Osvaldo Caldeira, sobre o processo de redemocratização do Brasil, que Muricy se inicia no cinema. Ele lembra:

Quando eu resolvi ser técnico de som, podia não ter muita experiência nem muita informação, não conhecer tudo, mas o meu ouvido me dizia quando tava ruim, no mínimo eu sei quando não tá bom, então isso sempre foi fundamental, foi primordial ter essa sensibilidade de escutar com atenção e dizer assim: isso não tá bom, então vamos entrar com microfone, vamos dá um jeito e a gente tem aquela velha história, se você tá numa situação ou você tem múltiplos microfones pra captar várias fontes e depois você recria a imagem sonora na mixagem e na edição ou você põe um microfone no lugar certo com a perspectiva correta, então eu só tinha um microfone era o que eu fazia (CÂMARA, 2019, p. 76).

75 Antonio (Toninho) Muricy (1958) - Fez o som direto de diversos filmes entre eles: *Lua de cristal* (1990), de Tizuka Yamasaki, *São Jerônimo* (1999), de Júlio Bressane, *O cobrador* (2006), de Paul Leduc e *A floresta que se move* (2015), de Vinicius Coimbra.

76 Estúdio carioca que trabalha com pós-produção de som.

Essa habilidade de escuta, de entender quando o sinal sonoro está bem captado é muito importante, sendo esse refinamento criativo o trabalho diário do técnico de som direto. Como também é importante a prática de captação de todos os sons que fazem parte da ação. Contudo, é muito comum a ideia, por parte da equipe de filmagem, de que o som direto é somente diálogo, ou seja, que a captação somente deveria ser feita quando existem diálogos na cena. Sobre isso Muricy comenta:

A minha busca principal é que o espectador entenda tudo. É engraçado porque você tá trabalhando com um diretor ou um assistente de direção e a pessoa diz assim: 'ah, mas só tem uma fala, só tem um sonzinho do cara pegando o copo...' Não importa, pra mim não existe nenhum som, não existe nenhuma palavra que eu não tenha que captar bem, tudo, por menor que seja o som: se mexeu eu gravo, porque se mexeu fez som. Se for uma parede estática tudo bem não vou gravar, mas se o cara escreveu no papel tem o som, e todas as palavras que você pronuncia tem um papel no filme, então eu luto por cada fotograma, por cada palavra, por cada vírgula e eu acho fundamental que seja super inteligível. Se eu tenho a minha disposição a tecnologia que me permite usar lapela e boom simultaneamente eu vou usar os dois. Porque você também trabalha na situação de pressão enorme, você tem o filme de baixo orçamento, ou mesmo filme de grande orçamento, no Brasil não é esse orçamento todo, então raramente você pode se dar ao luxo de parar, voltar no dia seguinte pra repetir um som de uma sequência porque o cachorro latiu. Então o boom é um microfone que é lindo eu concordo que o microfone é o som principal num filme, mas se o cachorro latiu e o lapela pode salvar aquela sequência e você pode reconstruir aquela ambiência na pós-produção, vai gastar dinheiro vai, mas você não vai gastar o que você gasta numa diária de filmagem. O custo de uma equipe parada é imenso (CÂMARA, 2019, p. 77).

A observação de Muricy é muito importante quando afirma que está sempre pronto para gravar o som do filme, mesmo que esse som não seja necessariamente diálogo, mas ações que colocam o personagem

dentro de um espaço, que o localiza e reforça a ideia de realidade pelo corpo sonoro que é impresso na captação de som direto. É importante desencorajar sempre as tomadas sem som (MOS⁷⁷), pois esses buracos sonoros depois têm que ser preenchidos na pós-produção, e se a captação tiver sido feita durante as filmagens, oferecerá ao editor uma melhor base para poder trabalhar o som do filme. Importante também atentar para a necessidade de cobrir as cenas com as opções possíveis de captação, devido a precisão de uso do som direto, sem ter o diretor que recorrer a dublar a cena. É essa adrenalina da captação ao vivo do evento de filmar que faz com que a responsabilidade do técnico de som direto esteja sempre em cheque, tendo atenção ao fundo sonoro e suas mudanças, a inteligibilidade das falas dos personagens, ruídos externos que atrapalhem a cena e a continuidade sonora do filme. Essa atenção pontua e distingue o trabalho do profissional de som direto, trabalho muitas vezes dito como “solitário”, mas de grande importância para o contrato audiovisual.

Os anos 1990 efetivam o nascimento de uma nova maneira de captação do som direto no audiovisual. A tecnologia analógica e o domínio dos gravadores Nagra chegavam ao fim com o advento da gravação digital. Ao invés de uma onda sonora com suas nuances de baixas, médias e altas frequências, o som tornou-se uma interpretação de 0s e 1s: mais seco, sem o ruído de transcrição do magnético perfurado e menos dinâmica. As fitas de rolo de 1/4 polegada são substituídas por uma fita digital, uma miniatura de uma fita cassete (K7), o Dat, sendo essa mesma fita que nomeou essa nova maneira de captação de som.

Esse processo de digitalização já estava também em curso na etapa de pós-produção, com fabricantes brigando para ocupar o espaço da nova tecnologia. É nessa época que sistemas como Sonic Solutions, Wave Design, Pro Tools começam a despontar, chegando para

77 Motor Only Sinc - tomadas sem som

transformar o já obsoleto maquinário de magnético perfurado, dubbers e print masters, em um processo digital. Sobre essa etapa Luis Alberto Melo observa:

Se houve um setor na atividade cinematográfica do país em que o estigma do atraso tecnológico causou verdadeiros estragos, este certamente foi o do som. Ao mesmo tempo, como foi visto aqui, nele ocorreram algumas das transformações mais decisivas em termos Técnicos e estéticos no conjunto da atividade cinematográfica entre nós. A partir dos anos 1990, com a consolidação das estações digitais de finalização estimulando o surgimento de novos estúdios, a impressão que se tem é que, em matéria de som, o estigma do atraso foi definitivamente superado. (MELO, 2013, p. 30).

É importante notar que essas mudanças acontecem em um momento delicado da produção audiovisual brasileira. Quando ao final dos anos 1980 e começo dos 1990, devido ao contexto de abandono do apoio do Estado à atividade audiovisual, muitos técnicos de som direto precisaram abrir caminhos em outras vertentes, sendo a televisão a oportunidade que absorveu essas pessoas qualificadas, mas que não tinham trabalho. A quantidade de filmes feitos no Brasil diminuiu drasticamente, caindo de uma média 70 a 80 filmes por ano, nos anos 1970 e 1980, para quase nenhum filme em 1990 e em 1991.

Valéria Ferro⁷⁸ é uma Técnica de Som Direto que inicia sua carreira nessa confluência de dificuldades e possibilidades. Paulista de São Carlos, estudou Comunicação em Recife, na UFPE, em uma época que a geração pernambucana de realizadores ia se formando - Paulo Caldas, Lírio Ferreira, Cláudio Assis e Adelina Pontual -. Interessada em som faz a assistência para Eduardo Santos Mendes no filme *Henrique* (1987) de Cláudio Assis, sendo essa a sua primeira experiência em um set de filmagem.

78 Valéria Ferro (1964) Técnica de Som seus créditos incluem *Baile perfumado* (1995) de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho e *Gonzaga de pai para filho* (2012) e *A beira do caminho* (2013) de Breno Silveira, entre outros

Determinante também para a sua inserção no som direto foi o curso que faz em Brasília em 1992, ministrado por professores da Femis - Escola Nacional Superior da Imagem e do Som - de Paris. Ela lembra de um procedimento de gravação que nunca tinha experimentado e que resultava em uma captação diferenciada:

A gente passou quase um mês lá, 20 dias em Brasília, estudando com os caras. Descobri nesse curso um procedimento que esses franceses faziam, que é mesmo você gravando mono, você usar o lapela, mixar o lapela com o boom, não escolher só o lapela, não escolher só o boom, mas fazer a mixagem dos dois pra trazer a presença! Tanto que eles faziam uma coisa louquíssima, eles usavam o Beyer 130 que é um microfone dinâmico para voz e mudavam o ganho dentro do Nagra, eles aumentavam 6 Dbs no pré do gravador pra usar esse microfone que era um microfone tão encorpado sabe, mas ele era dinâmico, a gente falava meu deus do céu aquela bolinha. Quando ouvimos aquilo achei: que coisa louca esse som! (CÂMARA, 2019, p. 105).

Ela tem a oportunidade de colocar esses conceitos de captação aprendidos no curso no longa metragem *Baile Perfumado* (1996) de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, seu primeiro filme como técnica de som direto, sendo estimulada a propor uma captação criativa do som. Ela lembra:

Tem esses planos de grande angular que você vê aquela coisa, você ouve a respiração do cara assim, mas mesmo mantendo aquela dinâmica espacial, não é aquela coisa chapada aqui no nariz, mas você tem aquela espacialidade com essa presença, então foi muito interessante assim, a gente aplicar ali, experimentando, errando e acertando. Fico muito orgulhosa quando eu vejo o *Baile Perfumado*. Eu falo: gente o trabalho do técnico de som hoje em dia, fazendo uma analogia de quando eu comecei, e como é hoje, na questão da criatividade do técnico de som, a gente as vezes tem que ficar se lembrando que o nosso trabalho é criativo, não é só técnico porque as vezes essa estrutura de filmar atual faz a gente esquecer disso. (CÂMARA, 2019, p. 105).

Outro ponto interessante ensinado pelos franceses, e que ela guardou como algo importante para uma melhor captação de som em cenas com muitos figurantes, foi o método de marcar a figuração em momentos em que as pessoas possam estar participando da cena, tornando-as participantes da dramaturgia sonoramente. O método mais conservador de captação opta por gravar os diálogos dos atores sem a interferência de outros ruídos, fazendo com que as pessoas falem sem emitir voz, ou façam movimentos que não produzam ruídos. Isso tem alguns princípios: a importância de ter os diálogos dos atores limpos e a necessidade de manter um fundo sonoro uníssono, sem variações que podem ocorrer se temos a figuração falando em um certo nível de ruído de fundo em um plano e no contra plano esse ruído de fundo muda porque as interferências dessa figuração mudaram também. Mas, normalmente quando é preciso gravar um murmurinho, como aponta Ferro, “vem um assistente de direção sem saco, que acha que é só colocar todo mundo falando ao mesmo tempo para gravar o ambiente!” (CÂMARA, 2019, p. 106).

Valéria Ferro juntamente com Tide Borges, Lia Camargo e Zezé D’Alice, são as técnicas de som direto mais antigas no cinema nacional. Mulheres que conquistaram importante espaço e que abriram caminho para uma nova geração de técnicas como Gabriela Cunha, Carolina Barranco e Laura Zimmerman, entre outras.

Considerações finais

Depois de traçar essa fragmentada história do papel criativo do técnico de som direto, finalizo olhando a realidade atual do campo de trabalho sonoro do audiovisual brasileiro. O que há 40 anos era feito por um pequeno grupo de pessoas, teve um enorme salto quantitativo na oferta desse profissional de som. Temos agora uma nova geração de Técnicos de Som Direto atuando essencialmente nas produções para

televisão e mídias móveis com equipamentos baratos e de qualidade sonora restrita. Antes disso, é importante colocar em destaque que depois dos gravadores Nagra de fita analógica, passando pelo Dat, chegando no multipista, temos a última geração os gravadores de mão (*hand held*) que são versões ultra baratas, de fácil manuseio e que gravam em ambientes em estéreo.

Outra característica desse novo profissional é que ele chega no mercado de trabalho pulando as etapas como assistente e microfônista, chegando logo a técnico de som direto. Essas etapas são muito importantes porque instrumentalizam a pessoa a aprender algo como a dinâmica hierárquica que um set de filmagem oferece. Pouco tempo atrás o Nagra ou o DAT ofereciam um som de qualidade. Esse parâmetro mudou muito, pois o que temos hoje são as diminutas caixas de som da televisão, ou dos alto-falantes do computador, do celular ou de um *tablet* como referência sonora do produto final. Com isso a condição de escuta desse novo profissional é formulada a partir dessas novas formas de reprodução ofertadas ao público. Nesse aspecto, essa nova sonoridade, produzida por esses novos profissionais e seus equipamentos, é um tema importante para futuras pesquisas, na possibilidade de tentar entender esses profissionais que chegaram recentemente ao mercado de trabalho audiovisual brasileiro.

Tendo percorrido cerca de cinquenta anos de análise do percurso efetivado pelo som direto na história do audiovisual brasileiro, concluo o artigo afirmando que o trabalho criativo do som se inicia na captação do mesmo no set de filmagem, no ato da sua realização. Os exemplos apontados pelos técnicos de som direto entrevistados, sobre a criatividade na captação de áudio no set de filmagem, contribuem para o reconhecimento do trabalho realizado por eles, puxando um pouco do manto de invisibilidade pelo qual esse profissional é vestido e revelando que um bom produto audiovisual tem sua origem na sua boa criação

sonora e imagética. Dessa forma, acredito que o quanto mais esse profissional for visto e reconhecido por suas capacidades criativas, não somente técnicas, melhores resultados teremos na escuta e na prática cinematográfica como um todo.

Referências Bibliográficas

ADES, Eduardo; Kaufman, Mariana (Org.). **Arnaldo Jabor, quarenta anos de Opinião Pública**. Rio de Janeiro: Imagem-Tempo Produções, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo; Companhia de Bolso, segunda edição, 2009.

COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

DA-RIN, Sílvio. O som nosso de cada dia. In: **Filme Cultura**, Rio de Janeiro: n.58, jan/fev/mar 2013. p. 31 a 36.

DOANE, Mary Ann. Ideology and the practice of sound editing and mixing. In: WEIS, Elisabeth e BELTON John (Org.). **Film Sound - Theory and Practice**, New York: Columbia University Press, 1985.

FLORES, Virgínia. **O cinema uma arte sonora**. Rio de Janeiro: AnnaBlume, 2013.

GUIMARÃES, Clotilde Borges. **A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960**. Dissertação de Mestrado - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2008.

MARQUEZ, Bernardo. **Os Estudos do Som no Cinema: Evolução Quantitativa, Tendências Temáticas e o Perfil da Pesquisa Brasileira Contemporânea sobre o Som Cinematográfico** - Dissertação de Mestrado - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.

MELO, Luis Alberto Rocha. O som nosso de cada dia. In: **Filme Cultura**, Rio de Janeiro: n.58, jan/fev/mar 2013. p. 25 a 30.

MURCH, Walter. Esticando o som para ajudar a mente a ver. In: **The new York Times**. Publicado em 01/10/2000.



As canções de Chico Buarque nas trilhas do cinema brasileiro

Márcia Carvalho

Introdução

O cantor e compositor Francisco Buarque de Hollanda, ou simplesmente Chico Buarque, tornou-se conhecido como uma das principais vozes contra a ditadura militar no Brasil, sendo desrespeitado, mais recentemente, por jovens e adeptos da extrema direita, pelo seu apoio ao PT, num momento de extrema violência polarizada pelo falso debate ideológico brasileiro. Muitas de suas criações se notabilizaram pela decantação de um eu lírico feminino e de uma atenção para ações passionais expressas em canções como *Olhos nos olhos* e *Atrás da porta*. Do mesmo modo, Chico Buarque também foi responsável por canções que dão voz a operários, malandros, travestis, prostitutas e outros tipos sociais marginalizados, desenvolvendo uma dimensão potencializada da fala em seu canto sobre política e paixão. No entanto, o artista nunca quis ser tachado de compositor romântico lírico ou cancionista de protesto, preferindo uma trajetória livre de rótulos, movimentos e grupos, compondo letras e melodias que incursionam por diversos

ritmos e gêneros musicais.

José Miguel Wisnik e Guilherme Wisnik escreveram que:

As canções de Chico Buarque vêm pontuando décadas de história, mas de um modo diferente daquele que se atribui a ele. Nelas, a grande história vem sempre repassada pelas pequenas experiências, essas por sua vez reveladoras da vida coletiva de um modo inesperado (WISNIK, 2004, p.245).

Além disso, Chico é um cancionista de rara elaboração de letras e melodias com intensidade e espessura para a história da música popular brasileira, como já analisou Luiz Tatit:

Plenamente consciente de que faz letras de canção e não poesia, no sentido literário do termo, Chico pôde se concentrar no exercício de extrair das insinuações melódicas o máximo rendimento verbal. Do mesmo modo, sendo um excelente melodista, indiferente às questões puramente musicais, pôde conceber contornos já em si sugestivos para o canto: melodias que pedem para dizer alguma coisa (TATIT, 2002, p.234).

Vários compositores como Chico Buarque transitam por diferentes décadas da história do cinema brasileiro trazendo suas trajetórias musicais para as telas de cinema, tanto com composições originais como com a inserção de suas músicas nos filmes. Um dado interessante é que ao longo da história, Chico sempre foi convidado para fazer canções para filmes mas não trilhas musicais de filmes, com exceção de sua primeira trilha composta para o filme de Dionísio Azevedo, *O anjo assassino* (1966). Segundo o cancionista, em entrevista para Simone Zuccolotto, idealizadora de *Em alto e bom som* (2013), série em quatro capítulos sobre o som e a música no cinema brasileiro, realizada pelo Canal Brasil, a sua produção de temas para filmes se concentrou na década de 1970, período em que era convenção se criar canção para filmes. No geral eram músicas encomendadas para os filmes, e conforme o depoimento de Chico, quase sempre “o autor encomenda uma coisa”

e ele entregava outra.

A canção nas trilhas do cinema carrega inúmeras possibilidades de linguagem e estilo para um filme, podendo ganhar função narrativa, expressiva ou poética. No cinema temos as canções compostas originalmente para um filme e também o uso de canções pré-existentes que são selecionadas para contribuir para uma compilação de músicas cantadas ou serem adicionadas à trilha musical pensada para uma produção cinematográfica particular. Ademais, como já abordei em minha pesquisa sobre este tema (CARVALHO, 2015), a canção popular se integra ao cinema brasileiro de maneira dinâmica e plural, entrelaçando aspectos ideológicos e estéticos do contexto histórico de sua produção e se relacionando diretamente com a produção fonográfica e os veículos de comunicação (rádio, TV e Internet), configurando convenções e inovações na realização de trilhas musicais.

Diante disso, as canções de Chico Buarque no cinema brasileiro já chamaram a atenção de alguns críticos como João Batista de Brito em seu ensaio “Chico no cinema”, integrante do livro organizado por Rinaldo Fernandes *Chico Buarque do Brasil* (2004) ou de Wagner Homem em seu panorama histórico das canções do artista em *História de canções - Chico Buarque* (2009), referências fundamentais para este estudo que pretende apresentar uma breve biografia das canções de Chico Buarque em seu percurso histórico de composição para discos, peças de teatro, e, principalmente, para as trilhas do cinema brasileiro.

Chico Buarque e a roda viva de canções

Segundo Wagner Homem (2009, p. 17-21), Chico Buarque considera a canção *Tem mais samba* o marco zero de sua carreira profissional. A música foi uma encomenda feita pelo produtor Luiz Vergueiro para o show *Balanço de Orfeu*, que estreou em 1964 no Teatro

Maria Della Costa, em São Paulo.

Mas a voz de Chico só chegaria às lojas de discos em 1965, quando a RGE lançou o compacto com Pedro pedreiro, samba sobre as desesperanças de um operário, canção de evidente intervenção social, precursora de *Construção*, de 1971, também focada na vida de um operário com fina elaboração poética de sua letra. Ainda segundo Wagner Homem (2009, p. 26), a poetisa e dramaturga Renata Palottini escreveu uma peça baseada na história de *Pedro Pedreiro* para a qual Chico fez as músicas. Esta canção rendeu o convite de Roberto Freire para que Chico musicasse *Morte e vida Severina*, do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto⁷⁹.

Do mesmo compacto, temos *Sonho de um carnaval*, que participou do I Festival Nacional da Música Popular Brasileira da TV Excelsior, interpretada por Geraldo Vandré, festival que teve a canção *Arrastão*, de Edu Lobo e Vinicius de Moraes, cantada por Elis Regina como a grande vencedora.

O seu primeiro sucesso explodiu com a vitória do II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em 1966, com a marchinha *A Banda*, canção sobre a alegria de se ver a passagem de uma banda quebrando a monotonia da vida cotidiana. Segundo Jairo Severiano (2008, p. 364), projetando-se como cantor, Chico Buarque gravou quase toda a sua obra no período de 1964 a 1968, marcada pelo lirismo nostálgico e ingênuo, como em *A noite dos mascarados* e *Olê, olá*, além de outras canções que se aproximavam da poética romântica de Vinicius de Moraes, como *Pois é* e *Retrato em branco e preto* (ambas com Tom Jobim).

79 A Philips lançou em 1966 o LP "Morte e vida Severina", gravado ao vivo no Tuca. Sobre os primeiros álbuns de Chico temos "Chico Buarque de Hollanda" que foi lançado em 1966, seguido de "Chico Buarque de Hollanda – vol. 2" (1967) e "Chico Buarque de Hollanda – vol. 3" (1968). Ainda em 1966 Chico compõe as canções para a peça infantil *O patinho feio*, de Walter Quaglia.

A *banda* dividiu o primeiro lugar do festival com *Disparada*, de Théo de Barros e Geraldo Vandré, e ainda rendeu a Chico seu primeiro programa de televisão e o primeiro embate com a ditadura militar. O programa, comandado por ele e por Nara Leão, foi ao ar pela TV Record e chamava-se *Pra ver a banda passar*. O samba *Quem te viu, quem te vê*, por exemplo, foi mostrado pela primeira vez neste programa. Segundo Wagner Homem (2009, p. 43), a performance tímida e pouco televisiva de ambos lhes valeu o título de “maiores desanimadores de auditório”, dado pelo escritor de telenovelas Manoel Carlos, na época diretor de televisão. Já o embate com a ditadura ocorreu quando o governo resolveu usar *A banda* numa propaganda de alistamento militar. Chico protestou, e a propaganda deixou de ser veiculada.

A sua primeira participação no cinema brasileiro foi em 1967 no filme de Leon Hirszman *Garota de Ipanema* (1967)⁸⁰, inspirado pela canção-título de autoria de Vinicius de Moraes e Tom Jobim. Nele, Chico apresenta as canções pré-existentes *Noite dos mascarados* em dueto com Elis Regina e *Um chorinho*, cantada por ele num ambiente típico dos encontros de bossanovistas: um banquinho, um violão e gente sentada no chão. O filme não obteve grandes bilheterias e acabou se consolidando como mais um exemplo de produção com compilação de canções da sua época, verdadeira “frustração” para seus realizadores, críticos e público, na análise de Maria do Socorro Carvalho (2005), que ao resgatar o material de divulgação do filme comenta suas ambições:

Embora construído por meio de músicas, *Garota de Ipanema* não seria um show nem um filme musical, e sim “um filme canção”, advertiam seus realizadores, havendo perfeita integração entre as músicas e a narrativa, da qual fariam parte orgânica (...) conforme seus produtores, era “uma história de amor” que apresentava um painel da moderna música popular brasileira (CARVALHO, 2005, p. 244-245).

80 A seleção de músicas do filme foi lançada em disco pela Philips.

Ainda em 1967, a canção *Roda Viva* ganha destaque na considerada subversiva peça homônima escrita por ele e encenada por José Celso Martinez Corrêa, sobre a estória de um artista popular triturado pelos mecanismos do *show biz*. A peça ganhou um tom tropicalista dado que o diretor tinha em seu currículo a controvertida montagem de *O rei da vela* (Oswald de Andrade), que se tornou um marco do Tropicalismo.

Também a canção *Roda-viva* obteve o terceiro lugar no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record (1967), que teve como vencedora *Ponteio* (Edu Lobo-Capinam), em segundo lugar *Domingo no parque* (Gilberto Gil) e, em quarto, *Alegria, alegria* (Caetano Veloso). As canções de Caetano e Gil foram responsáveis pela incorporação da guitarra elétrica à MPB, tendo a explosiva colaboração dos Mutantes, grupo expoente do rock brasileiro, que acompanharam Gil e a participação dos Beat Boys, vinculados à Jovem Guarda, junto à Caetano. Inovação que estimulou a imprensa a criar a tola dicotomia entre “Chico ou Caetano”, que permeou durante muito tempo as discussões sobre MPB, principalmente no período dos festivais, conhecido como um momento importante para a apresentação de novas vertentes da música brasileira mesmo com a pressão política e policial do regime militar vigente, período histórico musical já mapeado pelo jornalista e historiador Zuza Homem de Mello (2003).

Vale lembrar que a final do festival de 1967 pode ser vista no documentário musical *Uma noite em 67*, dirigido por Renato Terra e Ricardo Calil, produção que aposta na edição de materiais de arquivo da TV Record para mostrar palco, público e bastidores do teatro Paramount, em São Paulo, no dia 21 de outubro de 1967, com destaque para as performances de Chico Buarque e MPB4, Caetano Veloso, Gilberto Gil e os Mutantes, Roberto Carlos, Edu Lobo e Sérgio Ricardo interpretando as músicas *Roda Viva*, *Alegria, Alegria*, *Domingo no parque*, *Maria, carnaval e cinzas*, *Ponteio* e *Beto Bom de Bola*.

Em 1968, Chico participa da passeata dos Cem Mil, contra a ditadura militar, instalada em 1964. Alguns dias depois do decreto do Ato Institucional número 5, Chico foi detido, e partiu em autoexílio para Itália com sua esposa, a atriz Marieta Severo. Neste período, o cancionista colaborou com *O Pasquim* e lançou dois discos *Per um pugno di samba* e *Sambas do Brasil*, com arranjos de Ennio Morricone.

Em março de 1970, o artista volta ao Brasil e lança *Chico Buarque de Hollanda – vol. 4*, com a canção *Apesar de você*, hino da resistência à ditadura, que foi censurada depois de lançada, sendo o disco confiscado depois da venda de mais de 100 mil exemplares, segundo Motta (2016, p. 105). Curiosamente, a canção se disfarçava numa metafórica briga de namorados mas sua letra era uma mensagem direta à ditadura.

Neste período ainda existia a marcação implacável da ditadura que exigia aprovação das músicas antes que fossem gravadas ou mesmo que confiscava e destruía discos já lançados. Mesmo com a vigilante censura, em 1971, Chico lança o LP *Construção*, de evidente crítica social, com a consagração da música homônima, com arranjo de Rogério Duprat, além de *Deus lhe pague*, *Cotidiano* e *Samba de Orly*, composto em parceria com Toquinho, que se tornou uma ode aos exilados políticos.

No início da década de 1970, Chico Buarque sofre um boicote da TV Globo, adepta da ditadura militar e sua censura, que irá durar até 1977, quando sua canção *Maninha* foi utilizada na novela *Espelho mágico* (HOMEM, 2009, p. 94). Em seguida, várias de suas canções são utilizadas em telenovelas, como *Trocando em miúdos*, de Chico e Francis Hime em *O astro*, de Janete Clair (1978) e *Folhetim* que integra a trilha de *Cara a cara*, novela de Vicente Sesso da TV Bandeirantes (1979). Mas o seu maior sucesso foi a valsinha *João e Maria* tema de Beto (Lauro Corona) e Marisa (Glória Pires) em *Dancin Days* (1978-1979), de Gilberto Braga, com direção geral de Daniel Filho e produção musical de Guto Graça Mello e João Araújo.

Mas é na década de 1970 que Chico Buarque possui significativa colaboração criativa para o cinema. Já em 1970 ele compõe a música tema de *Cléo e Daniel*, dirigido por Roberto Freire, canção criada em parceria com Francis Hime e regência de Rogério Duprat. Várias de suas composições inspiraram títulos e estórias de filmes, como em *Quando o carnaval chegar* (1972)⁸¹, comédia musical dirigida e roteirizada por Cacá Diegues, a partir de argumento de Chico e Hugo Carvana. O filme recupera o legado da Atlântida, com suas inesquecíveis chanchadas, para misturar o uso de números musicais com um pano de fundo narrativo de inquietações políticas, como a que aparece no papel do intelectual numa conjuntura política desfavorável, como já analisou José Mário Ortiz Ramos (1987). O samba *Partido Alto*, por exemplo, foi composto para o filme e se destaca pelo seu tom bem humorado em criticar a ditadura, como na passagem “Deus me deu pernas compridas e muita malícia / pra correr atrás da bola e fugir da polícia / um dia ainda sou notícia”.

Com essa mesma trupe de realizadores, Chico Buarque cria novas canções para os filmes *Vai trabalhar vagabundo* (1973), de Hugo Carvana, com destaque para *Flor da idade*, canção que faz referência ao poema *Quadrilha*, de Carlos Drummond de Andrade, e que também foi utilizada na peça *Gota d'água*. E para os filmes de Cacá Diegues: *Joana Francesa* (1973), com as canções realizadas para a atriz Jeanne Moreau cantar e, por isso, o uso da mistura de palavras em francês e português, e *Bye bye Brasil* (1979), feita em parceria com Roberto Menescal e Dominginhos. A canção *Bye, Bye Brasil* foi feita para o filme e editada pelo diretor, que selecionou alguns versos e cortou outros, conforme depoimento de Chico Buarque. Assim, a canção que apresenta um personagem narrando ao telefone suas aventuras ambulantes para a namorada ficou evidentemente vinculada a narrativa do filme. A música,

81 A seleção de músicas do filme foi lançada em disco pela Phonogram.

com sua métrica e descrição narrativa, carrega um alerta sobre o impacto da televisão na cultura popular, em um ano de abertura e de anistia. Tanto a canção, como o filme, colocam em foco o espetáculo ambulante (circo, teatro, dança, cinema) e o artista popular em luta com a hegemonia do novo poderoso meio de comunicação de massa, promovido pela própria ditadura militar, marcado pela invenção e consolidação da Rede Globo como espelho do país, como diz e repete a letra: “Eu vi um Brasil na TV”.

Desta década, a canção *Fado tropical* de Chico Buarque e Ruy Guerra integra a trilha de *Ipanema a deus* (1975), dirigido por Paulo Roberto Martins, e Chico colabora criativamente com o sucesso de *Dona flor e seus dois maridos* (1976), dirigido por Bruno Barreto. Filme que apresenta, como já definiu Bernardet: “uma linguagem narrativa acadêmica que não há quem não entenda, uma mistura de pornochanchada com comédia de costume, de regionalismo com cinema ‘universal’ via comédia erótica italiana, o aval de atores televisivos e de um prestigiado escritor” (1979, p. 92). A canção *O que será*, feita para o filme, se desdobra em três versões: *Abertura*, *Á flor da pele* (cantada no filme por Simone) e *Á Flor da terra* que pontuam diferentes momentos da narrativa. Segundo Chico⁸², o que foi feito para *Dona Flor* foi uma convenção de trilha musical do cinema, em que se cria um tema musical que se desdobra em variações orquestrais ao longo do filme, só que com canções. Dessa maneira, a mesma melodia e a mesma harmonia ganham três variações, pensadas conforme a narrativa do livro, um hino à liberdade e sobre a sexualidade aflorada.

Chico Buarque participa igualmente de *O jogo da vida* (1977), de Maurice Capovilla; e, ao lado de Aldir Blanc, Jards Macalé, João Bosco e Mário Lago constrói a sonoridade de *Se segura malandro* (1979) de Carvana, com destaque para a canção *Feijoadada completa*. Em 1978, faz as canções *Passaredo*, *A noiva da cidade* (com Francis Hime), *Desembolada*,

82 Na entrevista para a série *Em alto e bom som* (2013), do Canal Brasil.

Não tem nada não para *A noiva da cidade*, dirigido pelo crítico e historiador Alex Viány, com roteiro de Humberto Mauro e trilha musical de Francis Hime, com quem, colabora com canções *Sob medida* e *Não sonho mais* para *República dos assassinos* (1979), de Miguel Faria Jr, filme baseado no romance de Aguinaldo Silva.

Ainda dos anos 1970, Chico escreve com Ruy Guerra a peça *Calabar* (1973), dirigida por Fernando Peixoto, que propunha discutir a posição de Domingos Fernandes Calabar no episódio histórico em que o mulato tomou partido ao lado dos invasores holandeses contra a coroa portuguesa, e por isso foi condenado à morte como traidor. Segundo Wagner Homem (2009, p. 109), tratava-se de um claro paralelo com a figura do capitão Carlos Lamarca, que em janeiro de 1969, numa ação audaciosa, deixou o Exército para integrar-se à guerrilha, levando consigo armas e munição. Para a peça, Chico e Ruy Guerra compõem *Cala a boca, Bárbara*, canção que evidencia a palavra “Calabar”, embora não pronunciada, subentendida na frase “CALA a boca, BÁRbara”, repetida inúmeras vezes, além de *Fado tropical*, comparando os regimes fascistas vigentes no Brasil e em Portugal.

Em 1973, Chico também grava a canção *Cálice*, com Gilberto Gil, mais um exemplo de letra que desafia a censura e, claro, é censurada com truculência no show *Phono 73*. A partir daí, para burlar a censura prévia, o compositor inventou o pseudônimo do sambista Julinho da Adelaide, que estreou com *Acorda amor*. Neste período, Chico gravou os álbuns *Sinal Fechado* (1974), *Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo* (1975), *Meus caros amigos* (1976) e *Chico Buarque* (1978), e fez sucesso de palco e disco com *Chico e Caetano juntos ao vivo* de 1972.

Neste contexto histórico de vigilância e censura, Chico dedicou boa parte de 1974 a escrever a novela *Fazenda modelo*, seu primeiro livro. Nele, o autor descreve um retrato do Brasil a partir da história de bois e outros animais que compõem uma alegoria do período da ditadura,

desvendando a desigualdade das classes sociais.

Em 1975, o cancionista escreve a peça *Gota d'Água*, com Paulo Pontes, inspirada na tragédia grega *Medéia*, de Eurípides. Lança os discos *Meus caros amigos* (1976) e *Gota d'água* (1977). De 1977, participa da adaptação da peça *Os saltimbancos* e grava com Milton Nascimento a canção *Primeiro de maio* no compacto que comemorava o momento em que o movimento sindical na região do ABC paulista começava a se reorganizar sob a direção de um jovem metalúrgico chamado Luiz Inácio da Silva, o Lula. A canção foi cantada pela primeira vez por Chico e Milton no Teatro Carlos Gomes, em comemoração ao Dia do Trabalho. Em 1979 faz as canções para a peça *O rei de Ramos*, de Dias Gomes e lança *Chapeuzinho Amarelo*, o primeiro livro infantil de sua autoria.

Já na década de 1980 Chico faz as músicas para a peça *Geni*, de Marilena Ansaldi e para a peça *O último dos Nukupirus*, de Zivaldo e Gugu Olimecha. Chico ainda se transforma em tema do documentário *Certas palavras com Chico Buarque*, do cineasta argentino Mauricio Berú e participa do documentário *Cuba novembro de 1981*, dirigido por Lauro Escorel, Mair Tavares, Miguel Faria Jr. e Ruy Solberg, sobre a passagem de uma comitiva de artistas brasileiros em um festival de música em Cuba. Junto a Chico estão Nara Leão, João Bosco, Sérgio Ricardo e João do Vale, e podemos ouvir as suas canções: *Roda viva*, *O que será – à flor da pele* e *Pequeña serenata diurna*.

Em 1981 o artista colabora criativamente com a produção infantil *Os saltimbancos trapalhões*, adaptação de sua peça *Os saltimbancos*, dirigida por J.B. Tanko. Para o filme, Chico compôs, por exemplo, *Meu caro Barão*, para ilustrar as cenas em que os Trapalhões acham uma máquina de datilografia e decidem mandar uma carta ao Barão, dono do circo em que trabalham, que fugira com o dinheiro dos espetáculos. Neste mesmo ano, Chico cria a música tema de *Eu te amo* (1981), de Arnaldo Jabor.

Encontramos nesta década uma breve resistência de alguns filmes musicais como *Para viver um grande amor* (1983)⁸³, de Miguel Faria Jr., para o qual Chico compôs *Imagina* com Tom Jobim, e que traz o compositor e cantor Djavan e a cantora-atriz Elba Ramalho, que cantou e atuou também em *Ópera do malandro* (1985)⁸⁴, de Ruy Guerra, versão para o cinema da peça escrita por Chico em 1977, baseada na *Ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill, com o destaque para as suas canções e para a sua colaboração na elaboração do roteiro assinado com Ruy Guerra e Orlando Senna. Para a peça, Chico compôs *Folhetim* e *Geni e o Zepelim*, entre outras canções. Do filme, pode-se destacar o número musical em que o malandro protagonista Max (Edson Celulari) dança na rua do bairro carioca da Lapa, junto com outros elegantes malandros de terno branco e chapéu de palha, ao som da canção *A volta do malandro*.

Ainda em 1983, Chico lança o álbum *O Grande Circo Místico*, musical de 1982 em parceria com Edu Lobo, inspirado no poema de Jorge de Lima, que retrata personagens de uma dinastia circense fictícia criada sobre as figuras típicas do circo tradicional, que se tornou filme em 2018, com direção de Cacá Diegues. Para o musical a dupla de compositores criaram as canções *A história de Lily Braun* e *Beatriz*, conhecida por sua difícil interpretação vocal, que teve sua gravação definitiva na voz de Milton Nascimento. A canção também aparece na trilha musical de *Dias melhores virão* (1985), com direção de Cacá Diegues, e música de Rita Lee e Roberto de Carvalho.

De 1983, Chico compõe a canção *Mil perdões* para o filme *Perdoame por me traíres*, de Braz Chediak, com direção musical de Radamés Gnattali e Roberto Gnattali, e sua canção *Bancarrota blues*, parceria com Edu Lobo, integra a trilha de *Cinema Falado* (1986), filme de Caetano Veloso repleto de canções pré-existentes.

83 Seleção de músicas do filme lançada em disco pela CBS.

84 Seleção de músicas do filme lançada em disco pela Barclay.

De 1984 pode-se destacar a canção *Vai Passar*, em parceria com Francis Hime, samba que se torna hino da campanha pelas Diretas-Já por comentar de maneira alegórica o fim da ditadura, como nos versos “Num tempo / página infeliz da nossa história / passagem desbotada na memória / das nossas novas gerações / dormia / a nossa pátria mãe tão distraída / sem perceber que era subtraída / em tenebrosas transações”.

Entre os discos dos anos 1980, Chico Buarque lança com forte tensão entre gravadoras *Vida* (1980), que traz, entre outras, a música *Eu te amo*, feita especialmente para o filme homônimo de Arnaldo Jabor, e o álbum *Almanaque* (1981). Em 1985 compõe as canções do musical *O corsário do Rei*, de Augusto Boal, em parceria com Edu Lobo, com quem também cria as composições para o balé *Dança da Meia-Lua*, em 1988 e *A mais bonita* para a peça *Suburbano coração* (1989) de Naum Alves de Souza. Chico faz também televisão ao apresentar, junto com Caetano Veloso, o programa musical *Chico e Caetano*, na TV Globo, em 1986.

Nas telenovelas, conforme levantamento de Guilherme Bryan e Vincent Villari (2014), várias canções de Chico são adicionadas nas trilhas musicais, como *Vida* em *Ninho da serpente* (1982), a canção *Todo o sentimento* que fez parte da trilha de *Vale tudo* (1988), e *Tablados e Desalento* que embalaram *Pacto de sangue* (1989), todas da TV Globo, ou mesmo *Tantas palavras* em *Sabor de mel* (1983), no SBT. A TV Globo também encomendou a Tom Jobim uma música para a minissérie *Anos dourados*, em 1986, e a ideia era uma parceria com Chico, mas ele demorou para terminar a letra, e apenas a melodia de Tom marcou a trilha musical da produção.

Já nos anos 1990, Chico Buarque se aventura pela literatura e lança o seu primeiro romance *Estorvo* (1991), seguido de *Benjamim* (1995), duas histórias sobre personagens atormentados pela mistura da realidade com a imaginação. Já o terceiro romance *Budapeste* (2003) conta a história de um *ghost writer* dividido entre duas cidades, duas

mulheres, dois livros e dois idiomas, que vai buscar refúgio na cidade de Budapeste. Estes três primeiros romances foram adaptados para o cinema, *Estorvo* foi dirigido por Ruy Guerra em 1998, *Benjamin* foi para as telas com direção de Monique Gardenberg em 2004 e *Budapeste* foi adaptado por Walter Carvalho em 2009. No entanto, os filmes nem sempre foram acompanhados pelas canções de Chico Buarque em suas trilhas musicais.

Em sua trajetória literária, Chico lança também *Leite derramado* (2009), romance que constrói uma saga familiar caracterizada pela decadência social e econômica, tendo como pano de fundo a história do Brasil dos últimos dois séculos, e *O irmão alemão* (2014), narrativa ficcional inspirada em fatos reais relacionados à sua família, sobre o paradeiro de um meio-irmão desconhecido, Sérgio Günter, nascido em Berlim.

De 1990, *Chico ou o país da delicadeza perdida* produção para a TV francesa FR3⁸⁵, com direção de Walter Salles e Nelson Mota, comemora 25 anos de carreira de Chico Buarque. O documentário mistura imagens do passado, do início da carreira de Chico em 1964, com imagens do filme *Uma Avenida chamada Brasil*, de Otávio Ribeiro, para fixar bem as diferenças, do período dos militares ao poder e o processo de modernização autoritária do Estado brasileiro dos anos 80.

Chico retorna ao samba e a crônica do tempo com *Paratodos* (1993), com a emblemática canção *Tempo e artista* que concilia a falibilidade do artista com a eternidade de sua obra. Curiosamente, em 1998, Chico Buarque foi tema do enredo da escola de samba da Mangueira, que se sagrou campeã do carnaval. Deste mesmo ano lança a coletânea *Chico Buarque da Mangueira* CD que reuniu vários artistas para cantar os clássicos da escola de samba. Já em 2001, com Edu Lobo, compõe letras e canções para a peça *Cambaio*, de Adriana e João Falcão,

85 Lançado em DVD no Brasil em 2003.

com destaque para *Ode aos ratos* e *Uma canção inédita*.

Em 1997 Chico compõe *Assentamento* depois de ter visto as fotos do livro *Terra* (1997), do fotógrafo Sebastião Salgado, com prefácio de José Saramago, cuja renda foi destinada ao MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra). A música fez parte do CD que acompanhava o livro, com duas canções inéditas, que são *Levantados do chão* e *Assentamento* e duas regravações *Brejo da Cruz* e *Fantasia*. O livro de Sebastião Salgado com o CD *Terra* de Chico Buarque foi lançado um ano após o massacre de trabalhadores do campo em Eldorado dos Carajás.

No cinema, a sua canção *Choro bandido*, parceria com Edu Lobo, aparece em *Stelinha*, dirigido por Miguel Faria Jr., e as suas canções *Trapaças* e *Vai trabalhar vagabundo* integram o filme de Hugo Carvana *Vai trabalhar vagabundo 2 – a volta* (1991).

Já a canção *Samba do grande amor* inspira um dos episódios do telefilme de Cacá Diegues *Veja esta canção* (1994)⁸⁶, com quatro episódios inspirados em canções, tendo ainda *Pisada de elefante* de Jorge Bem, *Drão* de Gilberto Gil e *Você é linda* de Caetano Veloso. Para a música de Chico o filme narra a estória de um jovem que se apaixona por uma voz que entoia a canção título, sem seu texto poético verbal, mas se engana ao associar a bela voz com a figura de uma jovem prostituta (Silvia Buarque), pois a dona da voz era uma senhora (Fernanda Montenegro). A música tema só aparece fora da diegese. O filme conta ainda com a voz de Milton Nascimento para o seu tema de abertura, utilizado para amarrar as estórias enfatizando o próprio título: “Veja esta canção / Que existe dentro de mim”.

Outro cineasta veterano que volta a concentrar sua atenção na canção popular é Júlio Bressane em *Mandarim* (1995), que aposta nas

86 A seleção das músicas do filme foi lançada em disco pela Warner Music Brasil.

figuras de cantores da música popular brasileira, retratando livremente episódios da vida e da trajetória do cantor Mário Reis (interpretado por Fernando Eiras). O filme conta com a presença de Caetano Veloso, protagonista de si mesmo, Chico Buarque como Noel Rosa, Gilberto Gil como Sinhô, Gal Costa como Carmen Miranda e Edu Lobo como Tom Jobim. No filme, há a canção de Chico *Morena dos olhos d'água*, e ele interpreta algumas canções de Noel Rosa como *Filosofia*, *Provei*, entre outras.

A canção *Futuro amantes* é adicionada no filme *Pequeno dicionário amoroso* (1996), com direção de Sandra Werneck e trilha original de Ed Motta e João Nabuco⁸⁷. Em 1997, Chico se transforma num dos disfarces de *Ed Mort*, filme de Alain Fresnot, que também apresenta a sua canção *Bastidores*, e desponta com a canção-título de *A ostra e o vento* (1998), de Walter Lima Jr⁸⁸, e a canção tema *Assentamento em Sonho de Rose – 10 anos depois*, documentário de Tetê Moraes. Ainda neste ano, o artista tem as canções *Madalena foi pro mar* e *A banda na trilha de O que é isso, companheiro*, de Bruno Barreto, e a canção *Folhetim* no filme *Navalha na carne*, dirigido por Neville D'Almeida.

De 1998, segundo Wagner Homem (2009, p. 294), assim como a minissérie *Anos dourados*, o filme *For all*, de Luiz Carlos Lacerda e Buza Ferraz, foi “apressadinho” e não esperou a composição *Iracema voou* de Chico ficar pronta. Mas o compositor tomou emprestado o nome da personagem Iracema, uma moça que queria ir para a América — anagrama de Iracema —, para descrever os sonhos e dificuldades dos brasileiros nos Estados Unidos. Já em 1999, as canções *Acorda amor* e *O que será* estão na trilha de *A Terceira morte de Joaquim Bolívar*, de Flávio Cândia.

Na virada para os anos 2000 podemos ouvir *Dueto* no filme

87 A seleção de músicas do filme foi lançada em disco pela BMG Brasil.

88 Seleção musical lançada em disco pela Rob Digital.

Amores possíveis, de Sandra Wernek e *Todo sentimento e Sob medida em Minha vida em suas mãos*, com direção de José Antônio Garcia. Também de 2000, destacamos o documentário musical *Chico e as cidades*⁸⁹, dirigido por José Henrique Fonseca, que registra o show do disco *As cidades* de Chico Buarque, e conta com a participação de Jamelão, Maria Bethânia, Velha Guarda da Mangueira e Zeca Pagodinho. De 2001, a canção *Forrobodó*, parceria com Edu Lobo, marca o filme *O Xangô de Baker Street*, dirigido por Miguel Faria Jr., que foi baseado no romance homônimo de Jô Soares.

Na primeira década dos anos 2000, as canções de Chico Buarque invadem as trilhas musicais de uma tendência de produção marcada pelo resgate sonoro e musical que definem histórias que se passam durante o período de repressão da ditadura militar. São vários os exemplos, entre eles os filmes *Cabra cega* (2004), dirigido por Toni Venturi, com as suas canções revitalizadas pela instrumentação eletrônica de Fernanda Porto, ou *Zuzu Angel*, de Sérgio Rezende (2006), que utiliza a canção *Apesar de você* e, evidentemente *Angélica*, composta em 1977. Esta canção e o próprio filme retratam a história da estilista Zuzu Angel, cujo filho Stuart, militante do MR8, foi morto em 1971 por órgãos de segurança da Aeronáutica, com requintes de crueldade, narrando a sua luta inútil para salvar o filho que terminou com seu assassinato, que a ditadura tentou fazer passar como um acidente de carro.

Da mesma tendência de produção, temos o filme *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), de Cao Hamburger, com música de Beto Villares e excepcional desenho de som e *Batismo de sangue* (2007), dirigido por Helvécio Rattton, com música de Marco Antônio Guimarães que reconstrói a sonoridade de luta do final dos anos 60 a partir do rádio, com as canções de Noel Rosa, Gilberto Gil e *Noite dos mascarados* de Chico Buarque, interpretado por ele e Elis Regina.

⁸⁹ Lançado em DVD pela BMG.

Em 2005, Chico ganhou uma notável retrospectiva de sua obra na série documental dirigida por Roberto Oliveira, lançada em DVD pela EMI, com 12 episódios que investigam a sua vida e trajetória como cancionista, comentando discos, melodias, temas das letras, suas criações para o teatro e o cinema, ou mesmo a sua paixão pelo futebol. Destes 12 episódios podemos destacar: *À flor da pele*, que aborda a temática feminina no trabalho de Chico Buarque, com atenção para as canções *Tatuagem*, *Esse cara*, *Sem fantasia*, *Cotidiano*, *O que será* (*À flor da pele*), *Com açúcar*, *com afeto*, entre outras; *Vai passar*, episódio sobre o papel de Chico Buarque como cronista das esperanças políticas do seu tempo a partir das canções *Vai passar*, *Sabiá*, *Cálice*, *Pelas tabelas*, *Brejo da cruz*, entre outras; e, claro, *Cinema*, episódio em que Chico fala de suas participações em vários filmes, e comenta as músicas que fez para o cinema, entre elas: *A Ostra e o vento* (*instrumental*), *Tantas palavras*, *Um chorinho*, *Baioque*, *Joana Francesa*, *A noiva da cidade*, *Quadrilha*, *Vai trabalhar vagabundo*, *À flor da pele*, *À flor da terra* (*O que será*), *Bye, bye Brasil*, *Piruetas*, *Mil perdões*, *Samba do grande amor*, *A volta do malandro*, *Porque era ela, porque era eu*, entre outras. Vale notar ainda que Chico compôs a canção *Ela faz cinema* especialmente para este episódio.

Ainda neste período, as canções de Chico Buarque são selecionadas para vários documentários, em especial sobre compositores e intérpretes da MPB, tanto em produções brasileiras como internacionais, como é caso da produção do cineasta francês Georges Gauchot, com *Maria Bethânia - Música é perfume* (2005), em que Chico participa como depoente e com as canções: *Gente Humilde* (parceria com Vinicius de Moraes), *Olhos nos olhos*, *Terezinha* e *O meu amor*, e em *Nana Caymmi - Rio Sonata* (2011), com as canções *Até pensei* e *Atrás da porta*, músicas que integram as trajetórias das cantoras biografadas.

Ouvimos as suas canções nas biografias sobre Tom Jobim dirigidas por Nelson Pereira dos Santos: *A Música segundo Tom Jobim*

(2011), filme co-dirigido com Dora Jobim, e em *A Luz de Tom* (2013), que além de *Anos dourados*, canção que integra os dois filmes, traz *Retrato em branco e preto* e *Eu te amo*.

Como depoente, Chico participa de *Raízes do Brasil* (2004), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, com roteiro de Nelson Pereira dos Santos e Miúcha, documentário biográfico sobre o escritor Sérgio Buarque de Holanda, pai de Chico Buarque. Assim como em *Oscar Niemeyer – A vida é um sopro* (2005), com direção de Fabiano Maciel e Sérgio Alexandre Martins Celeste, e *Vinicius* (2005), documentário musical biográfico sobre Vinicius de Moraes, dirigido por Miguel Faria Jr, que além do seu depoimento, Chico ainda interpreta a canção *Medo de amar*. O artista participa com depoimentos em *Palavra (En) Cantada* (2008), de Helena Solberg, documentário que aborda a relação entre música e poesia no Brasil, *Um homem de moral*, de Ricardo Dias, documentário sobre o compositor Paulo Vanzolini, e *O Homem que engarrafava nuvens*, dirigido por Lírio Ferreira, documentário-musical sobre Humberto Teixeira, ambos de 2009.

Algumas de suas canções também são selecionadas para trilhas musicais de documentários com a mesma intenção da vertente ficcional que resgata sua obra para construir a sonoridade de contextos históricos e políticos, particularmente dos anos 1960 e 1970, conforme abordamos anteriormente. Nos documentários ouvimos, por exemplo, *A banda e Roda viva em O Sol – caminhando contra o vento* (2006), de Tetê Moraes e Martha Alencar, a canção *Construção* em *Betinho – a esperança equilibrista* (2015), documentário de Victor Lopes, e mesmo as canções *Meu caro amigo*, *Feijoada completa* e *Cálice* no documentário sobre Tarso de Castro, intitulado *A Vida extraordinária de Tarso de Castro* (2017), dirigido por Leo Garcia e Zeca Brito.

Em 2006, Chico gravou o álbum *Carioca*, que inclui a canção *Dura na queda (Ela desatinou n. 2)* feita para Elza Soares, e o DVD, lançado

pela Biscoito Fino, com um documentário dirigido por Bruno Natal sobre o processo de trabalho do compositor no estúdio e a feitura do CD homônimo. Neste ano, o cancionista também compôs *Porque era ela, porque era eu* para o filme *A máquina*⁹⁰ de João Falcão, *Sempre* para o filme *O maior amor do mundo* de Cacá Diegues, e teve as canções pré-existentes *Não existe pecado ao sul do Equador* (parceria com Ruy Guerra), *Juca e Sabiá* (parceria com Tom Jobim) selecionadas para a trilha de *Casa da mãe Joana*, de Hugo Carvana. Neste mesmo ano, Chico participou, junto com Caetano Veloso, do filme *Fados*, do cineasta Carlos Saura.

De 2009, a canção *Tatuagem* (parceria com Ruy Guerra) é adicionada na trilha de *É proibido fumar*, filme de Anna Muylaert. Em 2010, a canção *Beatriz* integra a trilha musical de Lenine em *Amor?* dirigido por João Jardim. Já em 2011, a canção *Olhos nos Olhos* inspira a narrativa de *O abismo prateado*, filme de Karim Aïnouz.

De 2015, o documentário *Chico – artista brasileiro*, com direção de Miguel Faria Jr, investiga a vida e a obra do cancionista e apresenta mais uma compilação de suas canções, entre elas *As vitrines*, *Mambembe*, *Uma canção desnaturada*, *Mar e lua*, *Estação Derradeira*, *Biscate*, *Dueto*, *Sobre todas as coisas*, *Paratodos*. Já em 2016 ouvimos em *Elis*, filme de ficção de Hugo Prata sobre a vida de Elis Regina, as canções de Chico Buarque por ela interpretada: *Atrás da porta* e *Deus lhe pague*, produção que se desdobrou em minissérie na TV Globo em 2019.

De volta ao disco, Chico lança o álbum *Caravanas*, em 2017, com as polêmicas canções *Tua cantiga*, com melodia do pianista Cristóvão Bastos, considerada machista nas redes sociais e *Desaforos*, resposta as agressões que sofreu nas ruas devido ao seu apoio ao PT do ex-presidente Lula e, principalmente na época de *impeachment* da presidente eleita Dilma Rousseff.

90 A seleção das músicas do filme foi lançada em disco pela Som Livre.

Apesar de você, amanhã há de ser outro dia

São mais de 500 canções, peças de teatro, romances e musicais. Chico Buarque já foi alvo de inúmeras coletâneas, como em *Chico Buarque – 50 Anos*, de 1994, organizado por Târik de Souza, além de discos gravados ao vivo e vários especiais de TV. Cancionista criativo inspirou e compôs músicas para teatro e cinema rasgando a história do anos 1960 até os dias atuais.

Diante da vasta obra de Chico Buarque, este estudo não resgata todas as suas canções e composições. De fato, realizamos uma pequena seleção de canções com o intuito de levantar a discussão sobre a importância da sua obra no cinema. E, portanto, este breve levantamento histórico de canções ainda deve se amplificar e desdobrar em novas análises.

Apesar de contas, notamos que várias canções de Chico retratam personagens e cenas da vida cotidiana brasileira, e talvez por isso suas músicas sejam tão utilizadas no cinema para contextualizar a época de sua produção e também para comentar a realidade social e política que parece não querer mudar ao longo do tempo. Dessa maneira, as canções de Chico Buarque continuam pertinentes para a atualidade da história política brasileira. Não à toa, estas considerações finais ganharam o subtítulo a partir dos versos de *Apesar de você*, canção de 1970, mas que pode ser entoada em 2019: “Hoje você é quem manda / Falou, tá falado / Não tem discussão, não / A minha gente hoje anda / Falando de lado / E olhando pro chão, viu”.

No Brasil, a canção de protesto foi marcada pelo duplo sentido, certamente devido à ditadura e à censura. Segundo Renato Janine Ribeiro (2004), o que Chico Buarque colocou em cena no tocante ao duplo sentido é uma convicção muito profunda de que o político só tem sentido se partir do afeto. Diante desta análise, podemos finalizar

este estudo com a afirmação de que com sua utopia lírica e resistente, “com açúcar e com afeto”, Chico Buarque elaborou as mais belas crônicas cantadas do Brasil, com um patrimônio de criação incontestante para a cultura brasileira.

Referências bibliográficas

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BRYAN, Guilherme; VILLARI, Vincent. **Teletema: a história da música popular através da teledramaturgia brasileira**. Vol. I – 1964 a 1989. São Paulo: Dash, 2014.

BUARQUE, Chico. **Fazenda modelo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

_____. **Chico Buarque – letra e música**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Estorvo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. **Benjamin**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Budapeste**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Leite derramado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **O irmão alemão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CARVALHO, Márcia. **A canção no cinema brasileiro**. São Paulo: Alameda/FAPESP, 2015.

CARVALHO, Maria do Socorro. “Garota de Ipanema: frustrações de um “filme canção””. In: CATANI, Afrânio & GARCIA, Wilton & FABRIS, Mariarosaria (org.) **Estudos de cinema Socine**. São Paulo: Nojosa Edições, 2005, p. 243-250.

FERNANDES, Rinaldo (org.). **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

FILMOGRAFIA BRASILEIRA. Catálogo da Cinemateca Brasileira, disponível em:

<http://cinemateca.org.br/filmografia-brasileira/>. Acessado em 10 de janeiro de 2019.

HOMEM, Wagner. **Histórias de canções – Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2009.

MELLO, Zuzana Homem de. **A Era dos Festivais: uma parábola**. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MOTTA, Nelson. **101 canções que tocaram o Brasil**. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2016.

ORTIZ RAMOS, José Mário. **Cinema, estado e lutas culturais (anos 50/60/70)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

RIBEIRO, Renato Janine. “A utopia lírica de Chico Buarque de Hollanda”. In: STARLING, Heloisa; CAVALCANTE, Berenice Cavalcante, EISENBERG, José (Org.). **Outras conversas sobre os jeitos da canção**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 149-168.

SALGADO, Sebastião. **Terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzana Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**. Vol. 2: 1958-1985. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SILVA, Fernando de Barros e. **Chico Buarque**. São Paulo: Publifolha, 2004.

WISNIK, José Miguel. **Sem Receita**. São Paulo: Publifolha, 2004.

TATIT, Luiz. **O cancionista: Composição de canções no Brasil**. 2ª. Edição. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.



“Música serve pra isso”: André Abujamra e a autoria camaleônica nas trilhas do cinema brasileiro

Geórgia Cynara Coelho de Souza (UEG)

“Sons estranhos”: o encontro com Abujamra

A música era *Eu só quero um xodó*. Metais acompanhados de guitarra e contrabaixo suingados soavam estruturados em ritmos eletrônicos a partir de influências variadas, do baião à música árabe, embalando diferentes vozes, lideradas por aquela figura grande, teatral e carismática. Esse foi meu primeiro contato com o cantor, compositor, multi-instrumentista e ator André Abujamra: uma apresentação da banda Karnak num programa da TV Cultura, no final da década de 1990, momento em que a dupla Os Mulheres Negras não existia mais. A versão da música de Dominginhos havia sido lançada no disco *Universo Umbigo*, de 1997. Enquanto ouvinte atenta e aluna de conservatório, aquela riqueza de timbres e a grande quantidade de músicos envolvidos num projeto tão complexo e aparentemente divertido provocava alegria, excitação e vontade de criar.

Foi por meio da tela de cinema que aconteceu meu segundo contato com o artista, no lançamento de *Durval Discos* (Anna Muylaert, 2003), durante uma mostra de cinema em Goiânia, da qual participava como caloura do curso de Jornalismo. Ao término da sessão, a inquietação e mal-estar vinham da perturbação e do desconcerto diante daquele filme que começara tão leve, me conduzira por caminhos que pareciam surreais e se despedira de forma triste e melancólica. A partir da trilha musical de Abujamra para esse projeto, passei da espectadorialidade inquieta à pesquisa de som e música de cinema, com ênfase na produção brasileira.

Este texto expõe brevemente os resultados da investigação desenvolvida a partir de então (Souza, 2018) sobre a obra musical de André Abujamra no cinema brasileiro, notadamente em longas-metragens de ficção a partir da Retomada, verificando a relação entre seu processo criativo, o lugar conquistado na realização cinematográfica e a existência de uma assinatura musical estabelecida ao longo de sua carreira. Partindo da hipótese de haver traços comuns às obras do compositor para filmes – criadas para atender a especificidades narrativas diversas e em diferentes contextos e condições de realização – e sua música em disco – por meio da análise fílmica (Aumont e Marie, 2004), investigação biográfica (entrevistas com Abujamra, diretores e outros parceiros) e da audição da discografia do artista –, e considerando as condições de composição e produção da música para cinema em cada caso estudado, chegamos àquelas que acreditamos ser as principais marcas da obra musical de Abujamra para cinema.

Foram analisadas as relações estabelecidas entre a música de Abujamra, os demais elementos sonoros – ruído, diálogos, efeitos e outros – e os elementos visuais em alguns filmes dos quais ele participa como compositor, com destaque para *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995); *Um copo de cólera* (Aluizio Abranches,

1999); *Castelo Rá-Tim-Bum, o filme* (Cao Hamburger, 1999); *Bicho de sete cabeças* (Laís Bodanzky, 2001); e *O contador de histórias* (Luiz Villaça, 2009). Neles, investigamos as implicações da música em relação aos demais elementos sonoros e imagéticos, bem como o processo criativo, modos de produção, parcerias, relações e negociações; enfim, o lugar do compositor no processo de realização cinematográfica. A investigação foi embasada em formulações teóricas de autores consagrados, como Gorbman (1987), Chion (1993; 2004) e pesquisadores brasileiros do campo.

Da infância na coxia à música de cena

Nascido em 15 de maio de 1965, em São Paulo (SP), o filho do dramaturgo, ator, diretor de teatro e apresentador de televisão Antônio Abujamra teve, no seio familiar, seu primeiro contato com a arte. Na década de 1980, André Abujamra formou, juntamente com o músico Maurício Pereira, a banda Os Mulheres Negras, que criava canções pop-rock experimentais com letras irreverentes, instrumentos eletrônicos e uma diversidade de referências. A dupla lançou os discos *Música e ciência* (1988) e *Música serve para isso* (1990), separou-se em 1991, teve seus discos relançados em CD em 2005 e retornou à atividade em 2010, em Curitiba (PR).

Em 1992, após uma viagem ao Egito⁹¹, Abujamra materializou a influência de antigas e novas sonoridades na Karnak, banda formada também por Eduardo Cabello (guitarra), Hugo Hori (*backing vocal*, saxofone), Kuki Stolarski (bateria), Marcos Bowie (*backing vocal*) e Serginho Bartolo (baixo), além de outros participantes esporádicos. O grupo lançou os discos *Karnak* (1995), *Universo umbigo* (1997), *Original*

91 Em entrevista para o site UOL Viagens, de 2006, Abujamra contou ao repórter: "[No Egito] Eu estava andando em um táxi quando escutei uma música que achei bacana. Acabei por comprar a fita do taxista e usei um pedacinho no disco. Até hoje não sei o que é". Disponível em: <<http://viagem.uol.com.br/famosos/comparaviagem/2006/07/08/ult3825u9.jhtm>>. Acesso em: 13 set. 2013.

(1997) e *Estamos adorando Tokio* (2000). Em carreira solo, o compositor lançou *O infinito de pé* (2004), *Retransformafrikando* (2007), *Mafaro* (2010), *O homem bruxa* (2015) e *Omindá* (2018), discos que evidenciam a diversidade de influências do artista e a incorporação de sonoridades de várias regiões do mundo em sua obra musical.

Abujamra começou sua carreira de trilhas musicais no teatro, o que foi facilitado pela proximidade familiar com o ambiente.

Eu nasci no teatro. A minha mãe me dava de mamar na coxia do teatro. Então, como eu já nasci músico, eu fiz muita trilha de teatro, peça infantil, de espetáculos grandes. E aí, partir para a televisão foi uma coisa super natural (ABUJAMRA, 2016).

Na televisão, o compositor assinou as trilhas musicais da minissérie *Sampa* (Rede Globo, 1988), dos seriados *Castelo Rá-Tim-Bum* (Cao Hamburger, TV Cultura, 1994), *Disney Club* (Cao Hamburger, SBT, 1997), *Carandiru, Outras Histórias* (Hector Babenco, Rede Globo, 2005) e *Teatro e Circunstância* (Sebastião Milaré, SESC TV, 2008), além da vinheta de abertura do *Telecurso 2000* (TV Globo, 1995), do *talk show* apresentado pelo pai, *Provocações* (TV Cultura, 2000), e da participação semanal como músico no palco do programa *Agora é Tarde* (Rede Bandeirantes, 2014).

No cinema, iniciou seu percurso compondo músicas para os curtas-metragens da diretora Anna Muylaert, com quem fora casado, e dos amigos dela (Beto Brant e Francisco César Filho, entre outros).

Eu era fã da musicalidade dele e pela nossa proximidade desenvolvemos muita coisa juntos. Começamos um trabalho meu que se chamava '*trash video*', onde ele fazia a '*trash trilha*', que foi o marco inicial do trabalho dele com *sampler* (MUYLAERT, 2014).

Muylaert namorava Abujamra quando ela era estudante do curso de Cinema da Escola de Comunicações de Artes da Universidade

de São Paulo, entre 1980 e 1984, o que facilitou a entrada do músico no ambiente cinematográfico universitário do qual emergiriam os diretores estreantes em longas-metragens a partir dos anos de 1990 no cinema brasileiro. “Ganhei um prêmio em Gramado [Melhor Música, 1992] com o filme da Anna, *As rosas não calam* [Ana Muylaert, 1992], fiz muita trilha sonora de curta. Foi daí que veio a minha história com o cinema” (ABUJAMRA, 2016).

Na década de 1990, Abujamra assinou ainda as músicas dos curtas-metragens: *Hip Hop SP* (Francisco César Filho, 1990), *Atrás das grades* (Paolo Gregori, 1993), *Instruções para dar corda no relógio* (Eliane Coster, 1995) e *A origem dos bebês segundo Kiki Cavalcanti* (Anna Muylaert, 1995). Na década seguinte, já concomitante às composições para longas, criou as trilhas musicais para os curtas *O tempo dos objetos* (Bruno Carneiro, 2001), *O.D. Overdose Digital* (Marcos DeBrito, 2007), *JLG/Pg* (Paolo Gregori, 2008), *O divino, de repente* (Fabio Yamaji, 2009) e *Bartô* (Onon e Gunter Sarfert, 2010).

A estreia do compositor em longas-metragens se deu a partir de um convite da então diretora estreante Carla Camurati, durante um show da banda Os Mulheres Negras no Espaço Off, em São Paulo, para que ele fizesse a música de *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995). Segundo ele, a cineasta já o conhecia pelo trabalho em curtas-metragens com Anna Muylaert e amigos.

De acordo com informações do Internet Movies Database (IMDb) (©1990), entre 1990 e 2018, André Abujamra compôs músicas para 36 filmes em longa-metragem. Como compositor, nesse mesmo período o artista se dedicou ainda à produção de discos e trilhas musicais para televisão e publicidade, e também à atuação, tanto na televisão quanto no cinema.

Equipe, parceiros e estrutura de trabalho

Ao longo de sua carreira como compositor musical de cinema, André Abujamra trabalhou com diversos diretores, em diferentes condições orçamentárias e estruturais, e firmou parcerias com vários músicos brasileiros para a criação e produção de suas trilhas. Dentre as parcerias de destaque está a com o compositor, guitarrista e produtor Márcio Nigro, estabelecida desde o filme *Encarnação do demônio* (José Mojica Marins, 2008).

Nigro possui, segundo Abujamra, um traço complementar ao seu no trabalho de composição: ao mesmo tempo em que apresenta um perfil autoral, ele tem a habilidade de trabalhar com músicas de referência. “Não me peça pra fazer uma música parecida com aquilo. Eu me dou muito mal quando tenho que fazer uma coisa parecida com outra” (ABUJAMRA, 2016). Além das parcerias em trilhas cinematográficas produzidas na Omin Estúdios (*home studio* e empresa de Abujamra) – também em *O contador de histórias* (Luiz Villaça, 2008), *Amanhã nunca mais* (Tadeu Jungle, 2011) e *2 Coelhos* (Afonso Poyart, 2012) –, Márcio Nigro⁹² é sócio dele e do empresário Marcos Naza na Mondo, produtora de áudio voltada exclusivamente para o mercado publicitário.

Também trabalham esporadicamente na Omin Estúdios os músicos/compositores Meno del Picchia, Eron Guarnieri, Marcos Bowie, Mano Bap, entre outros integrantes da banda Karnak e amigos. Os convites para colaboração são feitos por Abujamra de acordo com as características que a trilha musical demanda. “Mas basicamente eu gosto de fazer tudo, eu sou ‘meio gordinho’ nessa situação”, revela o artista, demonstrando um perfil centralizador da responsabilidade por todo o processo de produção de trilhas, comum aos compositores a partir da década de 1990 (ABUJAMRA, 2016).

92 Nigro assina sozinho a composição da música de *É proibido fumar* (2009), dirigido por Anna Muylaert.

Antes da Omin, Abujamra foi sócio da ex-produtora do Karnak, Belma Ikeda, na Bell e Bull Produções Artísticas. Ikeda assina com o artista a produção executiva das trilhas musicais de *As três Marias* (Aluizio Abranches, 2002), *O caminho das nuvens* (Vicente Amorim, 2003), *Cafundó* (Paulo Betti e Clovis Bueno, 2005) e do filme mexicano *Voces inocentes* (Luis Mandoki, 2005). Outras produtoras recorrentes nos créditos finais de filmes com música de autoria dele são: A voz do Brasil, onde costuma gravar orquestra; Estúdio Job, onde foram gravadas e/ou mixadas as trilhas de *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995), *Os matadores* (Beto Brant, 1997) e *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998); e Nigro Music, estúdio de Márcio Nigro, onde foram gravados trechos da trilha de *Encarnação do demônio* (José Mojica Marins, 2008) e toda a música de *O contador de histórias* (Luiz Villaça, 2009). O Mosh Studio aparece apenas uma vez em créditos, como o espaço de gravação da música de *Um copo de cólera* (Aluizio Abranches, 1999)⁹³.

A partir dos anos 2000, o artista resolveu assumir-se como empresário e montou sua própria estrutura de trabalho. Anonimato Estúdios, A Bull Studios, Abujamra Studio e Abujamra Music Station foram os nomes anteriores dados ao estúdio/produtora do compositor, onde foram gravadas as músicas de *Bicho de sete cabeças* (Laís Bodanzky, 2001), *As três Marias* (Aluizio Abranches, 2002), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), *Durval Discos* (Anna Muylaert, 2003), *O caminho das nuvens* (Vicente Amorim, 2003), *Cafundó* (Paulo Betti e Clovis Bueno, 2005) e *Voces inocentes* (Luis Mandoki, 2005)⁹⁴. Com tantos nomes diferentes para cancelar seus projetos musicais para cinema, é possível perceber como o próprio Abujamra define seu trabalho de maneiras variadas, adotando diversas identidades institucionais ao trabalhar sozinho ou em parceria com amigos.

No Anonimato Estúdios, ele ainda contratava outros

93 Conforme os créditos finais dos filmes citados.

94 Idem.

profissionais para compor uma equipe fixa. A partir do momento em que seu empreendimento assumiu outros nomes, as relações de trabalho passaram a ocorrer sem vínculo empregatício (*free lance*), procedimento atualmente em funcionamento na Omin, que opera em um dos cômodos da casa do artista, em Santa Cecília, São Paulo. Na Omin foram gravadas as músicas de *Achados e perdidos* (José Joffily, 2005), *Do começo ao fim* (Aluizio Abranches, 2009), *2 Coelhos* (Afonso Poyart, 2011) e *Trinta* (Paulo Machline, 2014)⁹⁵.

Transitam ainda nos créditos de filmes com música de Abujamra o produtor musical Pena Schmidt, o maestro Renato Lemos (orquestração) e seus parceiros de Karnak e Mulheres Negras. Além disso, o resultado do trabalho do compositor no cinema brasileiro se evidencia pelas parcerias com alguns diretores por mais de um longa-metragem. É o caso de Beto Brant, Aluizio Abranches, Ricardo Elias e Anna Muylaert.

O compositor é conhecido pelo seu amplo repertório de sonoridades, acumuladas ao longo de muitas viagens pelo mundo, o que possibilita uma grande multiplicidade de caminhos a seguir, a partir dos diálogos com os diretores, das particularidades de cada projeto e dos recursos disponíveis. A versatilidade de André Abujamra é notada não apenas em suas composições musicais para cinema, mas também pela variedade de maneiras como atua na área. São diversas as formas como o artista aparece creditado por suas participações musicais em filmes: como compositor de música original; arranjos; orquestração; regência; diretor e produtor musical; execução de instrumentos musicais como teclados, *samplers*, voz, *midi*, guitarra e percussão; mixagem; e autor de música preexistente.

95 Ibidem.

As trilhas Abujamra em longas-metragens ficcionais brasileiros

A opção por analisar longas-metragens de ficção deve-se tanto à maior atuação do compositor neste formato e domínio cinematográficos quanto a uma estrutura mais profissional (no sentido de padronização) e robusta de produção – ou, ao menos, a estrutura de produção cinematográfica mais próxima da apresentada por uma ‘indústria’ –, dentro da qual é possível perceber a articulação e consolidação de relações entre artistas de diferentes áreas e procedimentos de maior complexidade e/ou duração mais ou menos comuns a vários filmes. Interessaram-nos os procedimentos concernentes à composição musical para cinema, do primeiro contato com o diretor à mixagem final. Desse modo, acomodar curtas-metragens e documentários com trilhas musicais do artista no conjunto de filmes analisados significaria agregar um pequeno número de produções muito diversas em termos de organização processual, estrutural e orçamentária e com relações profissionais e artísticas menos estáveis/duradouras.

Dentre os 29 longas-metragens ficcionais com trilha musical do compositor, destacamos cinco que, ao mesmo tempo em que apresentam elementos condizentes com os parâmetros fílmicos estabelecidos para a análise, abarcam um período que vai desde o início da Retomada do cinema brasileiro até os dias atuais, têm seus processos revelados com algum detalhamento por André Abujamra por meio de depoimentos, compreendem parcerias dele com outros compositores ou composições solo e/ou figuram entre os mais acessíveis ao público: *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995), *Um copo de cólera* (Aluizio Abranches, 1999), *Castelo Rá-Tim-Bum, o filme* (Cao Hamburger, 1999), *Bicho de sete cabeças* (Lais Bodanzky, 2001) e *O contador de histórias* (Luiz Villaça, 2009).

O estabelecimento do elemento musical de autoria de Abujamra

como eixo das análises fílmicas (Aumont e Marie, 2004) permitiu-nos perceber, a partir do deslocamento da tradicional ênfase na imagem, a fluida relação entre as composições do artista e os demais elementos sonoros presentes nos filmes – diálogos, som ambiente, *foleys*, ruídos e outros efeitos, além de músicas preexistentes. Se “música é qualquer som” e também silêncio, como considera o compositor, esta fluidez é esperada e configura uma das marcas de seu trabalho no cinema.

O diálogo da trilha musical de Abujamra com outros elementos sonoros fílmicos acontece de forma menos previsível em filmes como *Durval Discos* (Anna Muylaert, 2003) e *Bicho de sete cabeças* (Laís Bodanzky, 2001). Algumas composições originais para esses filmes, se ouvidas fora do contexto, podem parecer muito sutis; no entanto, combinadas a outros elementos sonoros, têm papel fundamental na ligação deles entre si e com a imagem.

Em *Durval Discos*, a versão de uma música preexistente foi rearranjada e tornada canção-tema. *Mestre Jonas*, composta por Sá, Rodrix e Guarabyra, ganhou não apenas uma, mas duas versões do compositor: uma interpretada por Os Mulheres Negras, na voz de Maurício Pereira, com ares de *surf music*; e outra por Fat Marley, personagem de Abujamra no filme (e fora dele), esta uma ‘versão da versão’ d’Os Mulheres Negras, eletrônica, com *beat* acelerado e inserções de falas dos personagens. As duas versões são simétricas em suas inserções no filme: a primeira, d’Os Mulheres Negras, abre *Durval Discos*, anunciando a parábola bíblica de Jonas, personagem que vive preso na baleia – vinculado ao protagonista Durval, que vive preso ao passado, na ligação infantil com a mãe Carmita e na paixão por discos de vinil. A segunda versão de *Mestre Jonas*, por sua vez, aparece depois de metade dos créditos finais: o *remix* eletrônico de Fat Marley coroa a obsolescência do familiar (e do vinil, do som analógico) diante das múltiplas possibilidades do novo (e do som digital).

A trilha musical do filme de Anna Muylaert é percebida em dois momentos análogos aos lados de um disco de vinil: no 'lado A' temos um festival de músicas brasileiras, canções eternizadas nas vozes de Tim Maia (*Que beleza*), Elis Regina (*Madalena*), Sá, Rodrix e Guarabyra (*Mestre Jonas*, que aparece em sua gravação original, além das outras versões elaboradas para o filme), Gilberto Gil (*Maracatu atômico*, *Back in Bahia*), Toquinho e Vinícius (*A Tonga da Mironga do Kabuletê*), Novos Baianos (*Besta é tu*) – além das referências visuais (capas de discos, figurino e caracterização de Durval). No 'lado B', com o conflito instalado na narrativa, surge então a trilha musical original de Abujamra, a princípio discretamente, em plano sonoro de fundo, em composição tonal, harmônica e melódica com as canções preexistentes já apresentadas no 'lado A', elevando-se gradualmente até o clímax, quando a música original vai para o primeiro plano sonoro acrescida de ruídos, sobrepondo-se, inclusive, aos diálogos.

Nesse momento, as vozes que se unem em cantos, gritos e percussão lembram as ideias de ritual empregadas nas trilhas compostas pelo artista para a morte de Dona Maria, a rainha louca, em *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995) e para as cenas de fúria e invasão das saúvas em *Um copo de cólera* (Aluizio Abranches, 1999). Neste filme de Abranches, a voz opera em camadas de percepção e significação, demonstrando o jogo entre as razões e os desejos feminino e masculino por meio da adaptação da poética verbal de Raduan Nassar, da interpretação dos atores e das composições musicais de Abujamra. Em uma peça, a voz opera como provocadora da desordem que mina a razão; na outra, restabelece a harmonia dos corpos na consumação amorosa do desejo.

Em outro filme, *Domésticas* (Fernando Meirelles e Nando Olival, 2001), a fala e o canto se misturam não somente nas canções que demonstram as emoções e posicionam cultural e socialmente as

personagens (o *rap* e o romântico/brega), mas nos próprios diálogos, repletos de ritmo e musicalidade. As vozes musicais das domésticas são atravessadas pela trilha vocal composta por Abujamra, responsável pela desconstrução da palavra e pela reciclagem de sílabas, vogais e consoantes, juntas ou separadas em ritmo, melodia e harmonia, em gestos vocais cujo significado transcende a palavra e só é possível em sua relação com os demais elementos sonoros e com a imagem. Nestes filmes, portanto, “voz é poder”, como afirma Chion (2004), tanto em verbo quanto em gesto. O empoderamento pela voz, portanto, não está apenas na supremacia da palavra, mas também no uso criativo do gesto vocal.

Assim como em *Domésticas* e *Durval Discos*, várias canções compõem a trilha musical de *Bicho de sete cabeças*. *O buraco do espelho*, *Fora de si*, *O seu olhar* e outras composições de Arnaldo Antunes conectam-se ao filme com o suporte da música original de Abujamra, que utiliza o eletrônico, o atonal, diversas alturas e texturas sonoras e até falas do próprio filme tratadas de forma distinta dos diálogos para dar ao conjunto sonoro coesão e unidade. A voz grave de Antunes, combinada à inesperada ‘sujeira sonora’ das composições de Abujamra, entra em consonância com os ruídos ensurdecedores da metrópole e das lembranças do protagonista Neto (Rodrigo Santoro). Todo esse conjunto entra em conexão com a ‘sujeira da imagem’, o cinza da cidade, os muros pichados, a poluição, o cotidiano automático no seio familiar. As poluições sonora e visual clamam por respiração por meio da canção preexistente e homônima *Bicho de sete cabeças* (Geraldo Azevedo e Zé Ramalho), em versão cantada por Zeca Baleiro.

Além das relações fluidas entre a música de Abujamra e os demais elementos sonoros em filmes, percebemos também aproximações entre estas trilhas, compostas em diferentes contextos e condições de realização para atender a demandas narrativas específicas, e aspectos de

sua obra discográfica, desde a recusa, no caso desta última, a se curvar às exigências de lucro da indústria – negando-se a alterar integrantes de banda, suas sonoridades e a própria imagem para aumentar a visibilidade ante a um público massivo – até aspectos estético-musicais, como a mistura de timbres de sonoridades distantes acumulados em suas livrarias digitais, a densidade de texturas, as batidas eletrônicas, o gosto pela música sinfônica, a valorização do caráter gestual da voz tornada ritmo, ruído e/ou idioma estrangeiro.

Tal como nos versos da *Ópera Arepó*, canção-tema de *Castelo-Rá-Tim-Bum*, o filme, o humor decorrente das combinações silábicas é uma característica das composições de Abujamra na maior parte de seus discos. Da economia à densidade de texturas, as composições de Abujamra demonstram a flexibilidade das canções na incorporação de novos gestos vocais. O humor trazido pela simplicidade das letras (quando há), por suas combinações silábicas, pelo encadeamento das palavras ou expressões vocais de outra ordem, pela métrica e pelos arranjos musicais também é uma característica de grande parte das composições do artista. A canção *Mediócratas*, do Karnak (*Estamos adorando Tokio*, 2000), é um exemplo: "*Ninguém quer te ver feliz / Todo mundo quer que você quebre o nariz / Ninguém quer te ver contente / Todo mundo quer que você quebre os dentes*".

O recurso de mistura de palavras simulando ou reproduzindo idiomas diferentes também é encontrado na discografia de Abujamra. Em *Estamos adorando Tokio* (disco homônimo, 2000), temos o espanhol, o inglês e o português na mesma estrofe, mistura que revela o tratamento de gesto sonoro dado à voz e a identidade multifacetada do grupo: "*Mira los karnako, me gusta Tokio / When you get out please take a passaporto / Mira los karnako, estamos adorando Tokio*".

Em *Castelo Rá-Tim-Bum*, o filme, a música orquestral de Abujamra e Lulu Camargo segue as convenções já consagradas na série televisiva

homônima, o que acarreta a previsibilidade das composições em sua relação permanente com os diálogos e efeitos sonoros empregados largamente na narrativa fantástica. Também aqui, as canções (originais, gravadas pelo Karnak) dialogam com o filme de maneira ornamental, reforçando o que já se encontra na trama sob a forma de linguagem cinematográfica.

Abujamra, quando não conta com um orquestrador ao seu lado – como em *O caminho das nuvens*, *Do começo ao fim* e *O contador de histórias* –, tende ao pastiche em suas composições – entendendo pastiche como uma colagem e/ou recombinação de práticas criativas preexistentes. O termo relaciona-se ainda à substituição da sonoridade orquestral (instrumentos reais gravados por músicos reais em formação de orquestra) ou outra, com menos elementos, por instrumentos virtuais.

Já em *Carandiru*, no qual o compositor declara ter aprendido que o filme é mais importante que sua música, temos as presenças decisivas de Renato Lemos – presente também em *Castelo Rá-Tim-Bum, o filme* e outros, como orquestrador e regente, e de Hector Babenco, como diretor e orientador incisivo da trilha musical.

Uma vez que o artista compreende que o filme é mais importante e é para este que a música trabalha, ele começa a buscar formas de se tornar ‘visível’ enquanto autor, quando negocia, por exemplo, fazer figuração como ator (Fat Marley em *Durval Discos*, o recepcionista do hotel em *Castelo Rá-Tim-Bum, o filme*), ou quando cede as próprias canções de sua discografia para filmes de amigos (*Elevador*, do disco *O infinito de pé*, de 2004, presente em *Do começo ao fim*). Tais estratégias tensionam o lugar do compositor musical de cinema, uma vez que colocam em discussão os limites de interferência não apenas da música, mas de seu compositor, no filme. Nossa compreensão até aqui é a de que a música pode ser audível, desde que não desvie o espectador/ouvinte da narrativa fílmica, e o mesmo precisa ser aplicado à figura do

compositor.

Eu não vejo muito a ligação do meu trabalho como artista pop e/ou artista do que seja com a trilha de cinema. Trilha sonora, pra mim, é uma coisa mais egocêntrica, mais egoísta, mais... eu, aqui, dentro da minha espaçonavezinha aqui, criando, entendeu? Acho que a coisa do artista é um pouco mais banda [...]. Eu não vejo muita ligação, são coisas díspares (ABUJAMRA, 2016).

Mesmo que em seu discurso Abujamra consiga discernir os limites entre suas trajetórias no cinema – invisível, para que o filme se torne visível – e como artista *pop* – necessariamente visível –, o caráter intuitivo e impetuoso de seu processo composicional – declarado pelos parceiros Márcio Nigro, Lulu Camargo e por ele mesmo, em entrevistas para nosso estudo (Souza, 2018) – o conduz a uma tendência de encurtar as distâncias entre essas diferentes direções – o que o coloca, em *Durval Discos*, *Castelo Rá-Tim-Bum*, o filme e *Do começo ao fim* em camadas superpostas de atuação: música original, música preexistente e ator coadjuvante, em voz e corpo, som e imagem. A visibilidade e invisibilidade do artista se alternam, tal como ocorre com sua própria música no cinema.

Samples de cordas, piano e outros timbres sintetizados de formação sinfônica são recorrentes na discografia do artista, o que é justificado por ele como uma influência de sua carreira como compositor de música para filmes: “Eu acho que eu trago mais a minha linguagem de cinema pro meu trabalho *pop* do que o meu trabalho *pop* pro cinema” (ABUJAMRA, 2016). Dos sete discos ouvidos para este trabalho – *Música e ciência* (Os Mulheres Negras, 1988), *Música serve para isso* (Os Mulheres Negras, 1990), *Karnak* (Karnak, 1995), *Estamos adorando Tokio* (Karnak, 2000), *O infinito de pé* (2004), *Retransformafrikando* (Abujamra, 2007) e *Mafaro* (Abujamra, 2010) –, cinco deles – todos, a partir de 1995, ano de lançamento de *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* – apresentam sonoridades de cordas e piano que se aproximam do pastiche.

Nestes cinco discos, 17 faixas apresentam cordas sintetizadas em sua composição. A faixa *O amor é difícil* (Mafaro, 2010), por exemplo, mistura cordas sintéticas com música andina, para, então, se aproximar do eletrônico *drum'n'bass*.

A sonoridade de muitos destes instrumentos tensiona a singularidade timbrística em relação aos seus correspondentes reais e seu difundido uso no cinema brasileiro desde o final dos anos de 1990 evidencia, em vários casos, uma gestão de recursos de produção, de modo a não contemplar satisfatoriamente os processos sonoros de pós-produção. Por outro lado, a síntese eletrônica de sonoridades originalmente componentes da orquestra tradicional, misturada a elementos de outras fontes, demonstram as infinitas possibilidades do som digital, reconfigurando não apenas a música em sua qualidade sonora, mas seus processos de produção – não apenas no cinema – e o próprio perfil dos compositores em atividade no século XXI, que promovem a convivência e o diálogo entre processos tradicionais e inovadores de criação.

De acordo com Berchmans (2006), os compositores de música para cinema parecem concordar que trabalhar em um filme criativo, que tenha um roteiro consistente, apresente uma utilização satisfatória da gramática cinematográfica executada por uma equipe técnica artisticamente alinhada a uma direção segura, contribui para a composição de uma trilha musical que atenda às demandas da narrativa, do diretor e do público. No entanto, um filme que não consegue solucionar seus problemas narrativos, estéticos e técnicos não pode depositar na música a esperança ou a responsabilidade de ‘salvar’ a obra.

É muito comum produtores e diretores colocarem um excesso de responsabilidade artística na criação musical, numa tentativa desesperada de resolver algum problema que o filme traz ou ainda tentar contar uma história que o filme não conseguiu (BERCHMANS, 2006, p. 24).

Na trajetória de Abujamra, compreendemos que o compositor soube aproveitar as oportunidades que teve de trabalhar em grandes filmes, superando, para isso, eventuais conflitos com diretores, refazendo músicas, trabalhando com Márcio Nigro e eventualmente com Lulu Camargo, adaptando-se a condições orçamentárias nem sempre ideais, utilizando todos os recursos de seu *home studio* em benefício de seu trabalho e do êxito dos filmes, em cada caso. O aprendizado do artista no cinema, eminentemente da ordem da atuação profissional, beneficiou-se de sua larga formação musical, mesmo que ‘formalmente incompleta’, além de sua bagagem cultural e experiência como músico de palco, que lhe garantem uma versatilidade musical desejável ao ofício.

Eu sou meio um “Exu” nessa história, porque eu transito entre todos. Já fiz trilha de música eletrônica, já fiz trilha só orquestral, do *Castelo Rá-Tim-Bum*, já fiz orquestral com rock, já fiz só rock. E já trabalhei com profissionais muito legais, já trabalhei com profissionais muito chatos, mas consegui terminar bem as coisas, sempre consegui terminar (ABUJAMRA, 2016).

Ao mesmo tempo, a estreia em longas-metragens a partir da Retomada do cinema brasileiro, de muitos diretores hoje renomados, propiciou um aprendizado mútuo: Anna Muylaert, Carla Camurati, Aluizio Abranches e outros diretores então em início de carreira amadureceram, juntamente com o compositor, adquirindo a segurança da habilidade em seus papéis, a partir das experiências compartilhadas nos complexos processos estéticos, técnicos, comunicacionais, econômicos e políticos que envolvem a realização de um longa-metragem de ficção no Brasil.

Quando perguntado sobre sua assinatura musical, Abujamra confirma que possui, mas que, por se tratar de sua própria vida e experiência, não consegue discernir suas características:

Muita gente fala pra mim: “Ah, eu ouvi uma música lá que parecia sua”. E geralmente era minha mesmo, ou geralmente alguém que se inspirou em mim. Eu acho que eu tenho um estilo, agora

é uma coisa que está tão distante de eu te responder porque faz muitos anos que eu faço isso. Na verdade, desde pequenininho eu já faço isso, né? Então eu não sei explicar. (...) Eu não sou um músico que faz trilha sonora, eu acho que eu sou um arquiteto do som que faz arte (ABUJAMRA 2016).

Márcio Nigro, seu parceiro em *Encarnação do demônio* (José Mojica Marins, 2008), *O contador de histórias* (Luiz Villaça, 2009), *Amanhã nunca mais* (Tadeu Jungle, 2011), *2 Coelhos* (Afonso Poyart, 2012) e *Praça Paris* (Lúcia Murat, 2017), também considera Abujamra um artista para além do ofício de compositor: “Ele gosta de ser um artista e ele gosta de se meter em tudo, ser ator, ser diretor. Ele é músico, ele também é ator e ele gosta de aparecer! Então, ele quer aparecer, ele quer se divulgar como artista” (NIGRO, 2016).

Traços da assinatura musical de Abujamra no cinema brasileiro

A definição das características autorais de Abujamra, considerando a abrangência de seu perfil como artista, não se torna mais fácil quando restringimos esta tarefa ao universo musical cinematográfico em que o compositor atua, como foi o grande objetivo deste trabalho. Nigro nos dá uma pista:

Todo mundo quer ter uma assinatura, mas o Abu já tem; tem uma identidade estética e musical que é dele, e que obviamente ele quer imprimir. Depende muito do estilo do filme; ele gosta muito das coisas orquestrais. Tem algumas coisas que são assinaturas dele, eu já reconheço. O arranjo de cordas dele, eu já escuto e já sei que é dele. É o modo de composição, né? (NIGRO, 2016).

Concluimos que há um tensionamento entre uma postura ainda romântica de Abujamra em relação às suas criações e o desapego necessário ao ofício de compor música para filmes – que é totalmente

compreendido por ele –, consequência da proximidade com que ele mesmo conduz suas carreiras na música (discos) e no cinema. Se ser compositor de trilhas para filmes é, em alguma medida, compartilhar a autoria com o diretor, como conciliar este papel com a extrema atenção dada ao artista em suas performances no palco?

Tendo tal tensionamento em vista, consideramos, por fim, que a assinatura de Abujamra é construída com base em alguns fatores fundamentais: o momento pessoal da vida do artista, que inspirou as distorções da ruidosa música para *Bicho de sete cabeças*; sua religiosidade, uma vez que o vínculo com o candomblé o acompanha em trilhas de caráter ritualístico, com vozes, palmas e percussão, em *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, *Um copo de cólera*, *Durval Discos* e *Cafundó*; suas viagens e projetos discográficos, por meio dos quais conhece, acumula e experimenta combinações entre diferentes timbres; a existência de parceiros para a composição, já que os perfis mais metódicos de Márcio Nigro e Lulu Camargo equilibram seu ímpeto criativo e contribuem na estruturação das ideias; a existência de um orchestrador – Renato Lemos garante uma maior complexidade de arranjos em *Castelo Rá-Tim-Bum*, o filme (juntamente com Lulu Camargo), *Um copo de cólera* e *Carandiru*, por exemplo. Outros fatores importantes são, como em qualquer processo de composição musical para cinema, a relação com o diretor do filme, o orçamento disponível e as demandas estéticas e narrativas específicas de cada projeto.

Considerando todas as informações levantadas em nosso estudo e os fatores fundamentais na construção da marca musical cinematográfica de André Abujamra, elencamos, por fim, os traços desta assinatura. A combinação inesperada de timbres de diferentes origens, principal marca de Abujamra, demonstra seu multiculturalismo musical e o gosto pela experimentação de sonoridades diversas, tonais ou atonais, do ocidente ou do oriente, em todos os seus projetos; ao mesmo

tempo em que o coloca em proximidade com o pastiche, a partir do momento em que tais combinações resultam antes do ímpeto criativo – ponto-chave de autoria do artista – do que da reflexão sobre a função da música, em cada caso – uma vez que a música dele segue as convenções do cinema clássico narrativo (Gorbman, 1987).

Outro traço da música de Abujamra aqui reforçado é a fluidez entre suas composições e os demais elementos sonoros fílmicos, sejam eles ruídos, som da locação (ambiente), diálogos ou silêncio, o que demonstra o interesse do compositor pelo projeto sonoro do filme, pelo lugar onde ele é gravado e por como sua música pode contribuir para este universo maior.

A presença de sua música e figura em camadas sonoras e visuais – quando permitido pelos filmes, por meio de canções preexistentes e convites para atuação – comprova seu interesse pela visibilidade, mesmo que sua música, em determinada cena, precise ser invisível para que se obtenha o efeito narrativo esperado.

O gosto pela orquestração também compõe a assinatura musical de Abujamra no cinema, sendo explorado em diferentes níveis de complexidade, dependendo da presença de um orchestrador mais experiente que ele ou de orçamento disponível para a gravação de músicos em estúdio, em conjunto ou em detrimento do uso de *samples* de instrumentos de formação sinfônica.

Finalmente, confirmamos a autoria camaleônica de André Abujamra, que, por outro lado, desde o início dos anos 2000, com o Karnak e em carreira solo, utiliza sistematicamente a linguagem audiovisual em seus projetos discográficos. *Omindá – A união das almas pelo mundo da água*, seu mais recente trabalho (2018), foi feito em 14 países. Fruto do amadurecimento de suas ideias há mais de uma década, Omindá reforça sua paixão por percorrer o mundo em busca de novas

sonoridades, coroando a música dos sons e das imagens como matéria-prima e condição de sua plena existência.

Referências bibliográficas

ABUJAMRA, André. **André Abujamra**: depoimento [mar. 2016]. São Paulo, 2016.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

BERCHMANS, Tony. **A música do filme**: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema. São Paulo: Escrituras, 2006.

CHION, Michel. **La audiovisión**: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.

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

COSTA, Fernando Morais. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies**: narrative film music. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

INTERNET MOVIES DATABASE. **André Abujamra**. ©1990. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0009494/>>. Acesso em: 5 jan. 2019.

MUYLAERT, Anna. **Anna Muylaert**: depoimento [jun. 2014]. São Paulo, 2014.

NIGRO, Márcio. **Márcio Nigro**: depoimento [set. 2016]. São Paulo, 2016.

SOUZA, G. C. C. **Para ver e ouvir**: a música de André Abujamra no cinema brasileiro. 2018. 268 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – USP, São Paulo, 2018.



Música, Cinema e os desafios teóricos interdisciplinares

Suzana Reck Miranda (UFSCar)

Três décadas se passaram desde a publicação do marcante *Unheard Melodies*⁹⁶, de Claudia Gorbman, livro considerado por muitos como catalizador do crescimento dos Estudos da Música no Cinema a partir dos anos 1990. Um dos seus méritos reside em abordar aspectos da teoria do cinema sem deixar de lado questões musicológicas, o que o fez ser lido e citado por autores de ambas as áreas. Referência obrigatória, a publicação gerou seguidores, críticos, antagonistas, revisores e ainda hoje seus argumentos são constantemente evocados, embora nem sempre em um contexto condizente com aquele que o gestou, que diz respeito à música “original” da chamada era de ouro (1930-50) do cinema clássico hollywoodiano. Onipresente em determinados gêneros cinematográficos (como no melodrama, por exemplo), este tipo de música “reciclava” sonoridades sinfônicas e estratégias melódicas do Romantismo tardio e teve na figura de Max Steiner (compositor escolhido por Gorbman como uma espécie de alicerce para os seus pressupostos) um dos seus grandes expoentes.

96 *Unheard Melodies - Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Este texto, após brevemente apresentar o principal argumento do *Unheard Melodies* e sinalizar o seu impacto da Teoria da Música de Cinema, pretende elencar outras abordagens que, mesmo não sendo tão populares nas pesquisas sobre o uso da música em filmes no Brasil, são ajustáveis a inúmeros contextos musicais. Em seguida, uma atenção especial será dada ao método de análise que Philip Tagg desenvolveu para a Música Popular - tendo em vista possíveis aproximações e aplicações no âmbito dos Estudos da Música de Cinema.

Desvelando melodias

Como sabe-se, o livro de Gorbman busca desvendar uma característica que, segundo a autora, é uma das marcas do estilo “clássico” das trilhas musicais hollywoodianas: embora abundante, este tipo de música - quando está “no fundo” da cena - tende a ser imperceptível ao espectador. Tal fato resultaria tanto das técnicas de composição (arranjos sutis, melodias comedidas, entre outras) quanto das estratégias de montagem/edição que, em ambos os casos, objetivam torná-la “imperceptível” e reforçar os elementos narrativos do filme.

Para desenvolver seus argumentos, Gorbman compactua com o viés psicanalítico em voga na Teoria do Cinema dos anos 1970/1980 e retoma os conceitos de Enunciação e de Sutura ao apontar que a narrativa clássica cinematográfica objetiva encobrir as marcas de sua materialidade/construção, bem como colocar o espectador em uma posição de “fusão” com o universo ficcional. A autora defende que a música típica deste período, principalmente quando não está em um “primeiro plano” sonoro, é um elemento essencial nestes dois processos pois, mesmo quando discreta, não perde sua forte capacidade de abstração.

Neste sentido, uma espécie de união entre o espectador e a

diegese seria estimulada pela música que, como um antídoto, seria capaz de afastar elementos desagradáveis e manter um estado de prazer no espectador. Tal fenômeno fortaleceria a identificação narcisística que os teóricos do período argumentavam.

Conforme já apontamos em artigo anterior⁹⁷, Gorbman explica que este mecanismo ocorre “tanto num campo semiótico” (através de códigos culturais e conotações estimuladas pela informação musical), “quanto psicológico” (o dispositivo técnico, as elipses espaciais e temporais, os cortes seriam amenizados pela presença da música) e recorrerá a Guy Rosolato e Didier Anzieu para reforçar a ideia de Jean-Louis Baudry de que a narrativa clássica estimula o espectador a mergulhar num “estado de regressão”.

Também influenciados pela psicanálise, estes autores (Rosolato e Anzieu) tomam o som como um elemento essencial no processo de “formação do sujeito”, já que o primeiro sentido que experimentamos, antes mesmo do nosso nascimento, é o da audição. Neste contexto, ou seja, em um momento no qual ainda não há uma separação entre a mãe e o bebê em formação, a voz materna é de suma importância e por eles entendida como uma interface potente entre o simbólico e o imaginário, entre o antes e o depois da nossa percepção de mundo.

Nesta experiência auditiva “das origens” residiria também os fundamentos do prazer da escuta musical, independentemente de a música ser ou não um sistema discursivo codificado. Uma melodia agradável, portanto, poderia relaxar o ouvinte a ponto de promover uma espécie de transcendência e de evocar sensações de um estágio anterior, nostálgico ou, como dizem os autores, fomentar uma “fusão imaginária do sujeito com o corpo materno” (GORBMAN, 1987: 60-63).

97 MIRANDA, Suzana Reck. “O legado de Gorbman e seus críticos para os Estudos da Música no Cinema” in: *Contracampo* (UFF), v. 23, 2011, p. 160-170.

A partir destas bases, Gorbman tenta, em parte de suas análises, demonstrar como o espectador pode diminuir sua atenção crítica e abrir-se ao universo ficcional do filme a ponto de não perceber o quanto a música, que quase não chama a sua atenção por estar “no fundo”, atua como instância narrativa potente.

Strains of Utopia: Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music, de Caryl Flinn⁹⁸, é um exemplo de obra que surge na esteira do *Unheard Melodies* e que retoma o mesmo estilo musical e período, desta vez em diálogo os conceitos de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) *unendliche melodie* (melodia infinita) e *leitmotiv* advindos da estética Wagneriana. Flinn observa como as trilhas musicais hollywoodianas adequam tais características composicionais em busca de uma “intenção de narratividade”. Esta intenção, por sua vez, é o que motivaria a música a permanecer subordinada aos demais elementos narrativos (imagem, ação, diálogos, entre outros) tornando-a praticamente imperceptível (FLINN, 1992: 13-50).

Ainda que aceite a abordagem psicanalítica de Gorbman, Flinn interessa-se muito mais em analisar como e porque a música consegue alinhar-se a um ideário “utópico”. Através de um recorte que flerta com estudos feministas e com o conceito de utopia do marxista Ernest Bloch, a autora observa o filme *noir* e o melodrama feminino em busca de melodias que pontuam e/ou demarcam momentos de nostalgia pelo que foi perdido, por um retorno ao passado, algo que, em sua opinião, está culturalmente arraigado na linguagem musical “em si” adotada pelas trilhas musicais clássicas, onde impera uma eterna retrospectiva de sonoridades tonais, previsíveis e familiares.

Em Kathryn Kalinak é que vamos encontrar um afastamento do modelo de Gorbman, embora sua questão principal parece não ser

98 FLINN, Caryl. *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

rebatê-lo com veemência. O livro *Settling the Score: Music and Classical Hollywood Film*⁹⁹, publicado no mesmo ano que o de Flinn, defende que a música é tão importante quanto à imagem e aponta exemplos nos quais ela se destaca ao invés de permanecer como pano de fundo. Desta forma, o enfoque reside na contemplação da música como parte essencial da narrativa fílmica. Mesmo sem questionar diretamente se, quando no fundo, a música possa passar despercebida, o fato de haver momentos de destaque e atenção explícita, além de não necessariamente atrapalharem a ilusão de um fluxo narrativo contínuo (que disfarça sua materialidade), na opinião da autora, colaboraria para uma apreensão prazerosa, o que, em certa medida, demandaria um processo cognitivo.

Esta afirmação coloca sua abordagem em harmonia com os postulados do grupo cognitivista de Wisconsin (Bordwell, Thompson, entre outros), sobretudo quando lança-se à análise de filmes de diferentes períodos para, de certa forma, demonstrar que houve uma “persistência” dos modelos musicais do cinema clássico hollywoodiano.

Kalinak tenta confrontar o predomínio da imagem nos estudos cinematográficos e propõe que som, música e imagem, no cinema, deveriam ser investigados sob a chave da “interdependência”. A música, portanto, tem o poder de conter informações tanto quanto a imagem, ao invés de ser um mero mecanismo de apoio e/ou de mascaramento do aparato fílmico.

Jeff Smith é quem vai, de fato, estabelecer um posicionamento explicitamente antagônico ao de Gorbman. Seu artigo *Unheard Melodies? A Critique of Psychoanalytic Theories of film Music*¹⁰⁰ contraria a ideia de que a música, na narrativa clássica, permanece na maior

99 KALINAK, Kathryn. *Settling the Score: Music and Classical Hollywood Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

100 SMITH, Jeff. “Unheard Melodies? A Critique of Psychoanalytic Theories of film Music” in: *POST-THEORY - Reconstructing Film Studies*. Edited by David BORDWELL and Noël CARROLL. Madison/Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1996.

parte do tempo imperceptível ao espectador e defende que processos cognitivos em diferentes níveis podem operar mesmo quando a música está no “fundo da cena”. A crítica de Smith fundamenta-se na abordagem filosófica de Peter Kivy sobre a interação da música com os ouvintes que, segundo sua visão, ocorre tanto através de respostas fisiológicas quanto de representações diversas. Reagir emocionalmente à música, portanto, necessariamente envolve operações mentais. E, para os cognitivistas, este processo não pode ser facilmente descrito como “inconsciente”. A fragilidade da teoria de cunho psicanalítico estaria, então, no fato de não explicitar e muito menos explicar esta contradição.

Para Smith, os próprios filmes seriam capazes de “ensinar” aos espectadores como suas músicas devem ser percebidas pois, se realmente não fossem notadas, argumenta o autor, não seria possível justificar a autonomia (fora do texto fílmico) que determinadas composições alcançaram a ponto de serem comercializadas em álbuns e/ou partituras. Estas questões de mercado serão por ele aprofundadas no livro *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*, publicado em 1998. No entanto, seu foco não mais será o estilo clássico hollywoodiano, mas sim o uso da música popular no cinema (intensificado a partir do final da década de 1960), tanto via composições originais quanto nas compilações de canções pré-existentes.

Flinn, Kalinak e Smith, assim como Gorbman¹⁰¹, atuam (ou atuaram) academicamente em departamentos de Línguas ou de Comunicação/Mídia em universidades norte-americanas. Em comum todos eles possuem conexões com os Estudos de Cinema (*film studies*) embora também tenham conhecimentos musicais. De diferentes formas, suas pesquisas são necessariamente interdisciplinares. No entanto, parece ser o livro de Gorbman o que mais circulou entre pesquisadores

101 Atualmente, Gorbman é professora emérita do Departamento de Cinema da Universidade de Washington-Tacoma; Smith está ligado ao Departamento de Comunicação e Artes da Universidade de Wisconsin-Madison; Kalinak, ao de Inglês do Rhode Island College e Flinn ao de Cinema, Televisão e Mídia, da Universidade de Michigan.

de outros departamentos (como o de Música e o de Psicologia) e de outros países.

Na verdade, estas teorias específicas da música de cinema são relativamente recentes e, como toda a pesquisa interdisciplinar, enfrenta grandes desafios. Há quem, inclusive, os encare como quase intransponíveis quando o assunto é o grau de relevância que estes estudos específicos da música no cinema ocupam dentro das áreas de conhecimento que seriam, digamos, suas “geradoras”: Musicologia e os Estudos de Cinema. Caryl Flinn e os musicólogos James Buhler e David Neumeier, na introdução do livro *Music and Cinema*, apontam que o pouco espaço se deve ao longo período no qual som e música foram temas periféricos nos Estudos de Cinema e que a Musicologia, quando afirma-se como disciplina, estava engajada com o ideal de uma música absoluta e não com possíveis referências externas. Para estes autores, as respectivas áreas ainda não dialogam de forma satisfatória: os musicólogos não toleram possíveis falhas analíticas de quem não possui conhecimento musical avançado, e os teóricos do cinema não se interessam por análises musicais que não consideram os elementos cinematográficos. Quem está nesta encruzilhada precisa, então, lidar com uma espécie de “desconhecimento inerente” de uma das áreas.

Dentro desta lógica, o *Unheard Melodies* colaborou para diminuir este estigma pois, conforme já dissemos, foi e ainda é uma referência central em diferentes contextos acadêmicos. Ao aproximar teorias diversas, o livro de Gorbman impulsionou uma sequência de estudos que, aos poucos, amplificaram este escopo teórico específico.

Musicologia(s) e a música de cinema¹⁰²

Régis Duprat nos lembra que a Musicologia surgiu como disciplina no final do século XIX, no “clima epistemológico do positivismo cientificista” (DUPRAT, 2007: 7). Nattiez, por sua vez, defende que Guido Adler¹⁰³, em 1885, a “dividiu” em duas correntes principais: a ‘Musicologia Histórica’, dedicada ao estudo da notação, das formas musicais, das regras de composição e da organologia, e a ‘Musicologia Sistemática’, ligada à estética, à psicologia da música, à educação musical e ao que hoje chamamos de Etnomusicologia (NATTIEZ, 2005: 8). No entanto, para Nattiez, apenas a primeira corrente despontou e tornou-se dominante.

As músicas de tradições orais não ocidentais, por exemplo, começam a ser rigorosamente estudadas somente no início do século XX. Este interesse trouxe a necessidade óbvia de se observar este tipo de música sem desvinculá-la do comportamento humano, fato que, de acordo com o pesquisador Rafael Bastos, inevitavelmente aproximou os musicólogos da Antropologia. Em Berlim, na Alemanha, os pesquisadores inicialmente denominaram este tipo de abordagem de ‘Musicologia Comparada’. No entanto, em seguida o termo Etnomusicologia passou a ser amplamente adotado (BASTOS, 1995: 9-73)¹⁰⁴.

A partir da década de 1950, a Etnomusicologia ganha maior espaço nas universidades norte-americanas e europeias, embora isto não tenha afastado as tensões já existentes entre “nomenclaturas”, taxonomias e campos de atuação. Por exemplo, de um lado, havia os que acreditavam que a Etnomusicologia e a Musicologia Histórica deveriam ser consideradas “subdivisões” de um campo maior - a Musicologia.

102 Parte do que está exposto neste subtítulo foi publicado em um artigo de minha autoria “A ressonância do modelo analítico de Philip Tagg para os Estudos da Música no Cinema”. In: *REBECA*. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 6, p. 1-19, 2014.

103 Trata-se da seguinte publicação: ADLER, Guido. “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”, *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, vol. I, 1885, p. 5-20.

104 O citado texto de Rafael J.M. Bastos parte de uma breve exposição da conformação das muitas “musicologias” e apresenta um excelente panorama sobre a definição da Etnomusicologia enquanto campo de estudo.

Este pensamento baseou-se nas ideias utópicas de Charles Seeger¹⁰⁵, que via na denominação Musicologia “um campo de estudo completo” da música na cultura humana. Por outro lado, muitos discordavam desta abordagem e viam no importante livro de Alan Merriam¹⁰⁶ uma espécie de guia metodológico específico para a Etnomusicologia não contaminado por abordagens musicológicas que supunham um conhecimento da música focado em compositores e obras, mas sim centrado nos eventos, nas interpretações ou, como Tilton (1997: 25-42) proporá anos mais tarde, “no estudo das pessoas fazendo música”¹⁰⁷.

O debate foi intenso e gerou vários desdobramentos. Um deles foi o surgimento nos Estados Unidos da chamada “nova musicologia”, motivada inicialmente a partir de diferentes colocações feitas em resposta ao importante livro de Joseph Kerman (*Contemplating Music: Challenges to Musicology*), de 1985¹⁰⁸. No entanto, não é nosso objetivo delimitar o amplo conjunto de ideias e práticas que surgiram nestas últimas décadas - encabeçadas por nomes como Gary Tomlinson¹⁰⁹, Susan McClary¹¹⁰ e muitos outros. Ademais, há diferenças pontuais entre as abordagens das universidades europeias e das norte-americanas. Queremos, sobretudo, frisar que os limites foram estendidos e que houve uma preocupação constante em não considerar a música como algo que opera de forma estrita e autônoma - o que, em tese, deveria abrir os caminhos em direção ao estudo da música de cinema a partir de um viés interdisciplinar.

105 Ver: SEEGER, Charles. *Studies in Musicology: 1935-1975*. Berkeley: University of California Press, 1977.

106 MERRIAN, Alan. *The Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press, 1964.

107 Jeff T. Tilton, em artigo publicado no livro *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (1997), fala de uma “*music-making epistemology*” e da experiência de “*knowing people through 'musical being'*”.

108 Este livro foi traduzido para o português por Álvaro Cabral: KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

109 TOMLINSON, Gary. *Music in renaissance magic: Toward a historiography of others*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

110 McCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

Publicações sobre a música de cinema, aos poucos, ganharam ênfase entre teóricos da música e musicólogos. Somam-se aos já citados James Buhler e David Neumeyer, ambos da Universidade do Texas em Austin, nomes como Annette Davison (Universidade de Edimburgo, Escócia), Robynn Stilwell (Universidade de Georgetown, em Washington), entre muitos outros. Buhler e Neumeyer tanto editaram quanto participaram de livros que reúnem artigos de vários autores sobre a relação música/cinema, além de terem publicado (em parceria com Rob Deemer) uma espécie de livro texto destinado a apoiar cursos universitários sobre a música de cinema, chamado *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*¹¹¹. Stilwell também participou e co-editou livros importantes que reúnem textos e autores diversos. Já Davison é autora única do *Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice: Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s*¹¹², um estudo minucioso que aponta a permanência de certas práticas musicais do cinema clássico hollywoodiano numa cinematografia que ela chama de pós-clássica (de meados dos anos 1970 em diante) para, em seguida, analisar e teorizar sobre como o uso da música em filmes de Jean-Luc Godard, Derek Jarman, David Lynch e Wim Wenders se “relaciona” com estas práticas de modo a questioná-las e/ou desconstruí-las de diferentes modos. No entanto, nosso objetivo - aqui nesta segunda parte deste texto - é destacar especificamente a contribuição “indireta” do musicólogo britânico Philip Tagg aos Estudos da Música de Cinema, conforme veremos a seguir.

Tagg foi um dos pioneiros em estudos rigorosos sobre Música Popular no início da década de 1980 e desde suas primeiras pesquisas dedicou-se a desenvolver um modelo analítico que, além dos elementos estruturais, levasse em consideração o que ele chama de contexto *paramusical*, no qual as significações musicais são necessariamente

111 O livro, lançado pela Oxford University Press em 2010, é resultado da própria experiência didática dos autores na Universidade do Texas em Austin.

112 Aldershot, UK, and Burlington, VT: Ashgate, 2004.

compreendidas para além de seus elementos intrínsecos.

O tema de abertura da série de TV *Kojak* (EUA, CBS, 1973-1978) foi um dos seus primeiros objetos de análise e os resultados foram publicados no livro *Kojak - 50 Seconds of Television Music* (1979). Neste único exemplo musical (com 50 segundos de duração) Tagg enumerou 43 características diferentes (relacionadas ao tempo, aos timbres, a parâmetros acústicos, a efeitos de estúdio, a contornos melódicos, entre outras) e, com isso, quis demonstrar que análises musicológicas usuais não são capazes de gerar resultados como este - pois priorizam os elementos que constituem a composição musical em si sem levar em consideração uma série de características que são fundamentais no universo da música popular como, por exemplo, o fato de circular como um produto comercial entre públicos muitas vezes heterogêneos. Este diagnóstico foi reforçado em suas pesquisas posteriores, bem como no emblemático livro *Fernando the flute* (1991), no qual analisa a canção *Fernando*, um sucesso de vendas do grupo sueco ABBA.

Tagg notou que, de um modo geral, os descritores analíticos comumente utilizados na musicologia sobrevalorizam elementos inerentes ao 'fazer' musical. Ou seja, a terminologia mais convencional permite ao analista reconhecer e identificar os elementos que constituem uma peça musical, ou ainda técnicas empregadas na sua execução. No entanto, não destaca características ligadas à 'recepção' musical. Para o musicólogo, deixar de levar em conta efeitos perceptivos e/ou conotações culturalmente específicas restringe o reconhecimento e a distinção de sons musicais apenas a sujeitos com formação em música (TAGG, 1982: 40-43).

Para evitar esta armadilha, Tagg parte do princípio de que a música é um sistema simbólico e que o seu poder de comunicação é tão dependente das competências perceptivas das pessoas que não possuem formação em música (as quais ele denomina "não musos")

quanto das que possuem. Acrescenta que para que as pessoas tenham acesso ao entendimento de como a música afeta e gera compreensões deve-se, obviamente, optar por uma terminologia mais democrática e evitar descritores ligados apenas ao fazer musical ou que não contemplem relações com fenômenos não musicais (TAGG, 2001: 4).

Resumidamente, o modelo semioticamente orientado de Tagg consiste em identificar, na obra musical, *musemas* (conceito originalmente elaborado por Charles Seeger, em 1960, que diz respeito a unidades mínimas de significação¹¹³) e, em seguida, observar as associações *paramusicais* possíveis que estes *musemas*, em uma prática cultural específica, podem suscitar. O autor esclarece que os *musemas* (e suas associações) são semelhantes a outros *musemas* de outras músicas e que esta característica permite ao analista encontrar um possível significado (para o evento sonoro) a partir de uma “correspondência hermenêutica” (entre eventos distintos).

Consequentemente, duas etapas são imprescindíveis em seu método. A primeira implica em observar os *musemas* da música analisada em relação a outros, de outras obras, que sejam semelhantes, desde que estas obras tenham sido concebidas dentro de um mesmo contexto cultural. Os *musemas*, então, devem ser relacionados aos seus possíveis contextos *paramusicais* (letra, cenários, ações, habitat social, entre outros).

Tagg não nega a especificidade do discurso musical e a dificuldade em conectar os seus referentes a algo extrínseco a sua estrutura. É neste horizonte que ele define as associações *paramusicais* como aquelas que podem ser construídas tanto por semelhanças sonoras quanto cinéticas. Tais associações podem derivar, por exemplo, de relações de causalidade (ou proximidade) entre o fragmento musical analisado e o que quer que a ele possa estar conectado (uma semelhança acústica, uma analogia

113 TAGG, 1979: 71. Nome original: *museme* ([Seeger, 1960: 76] apud TAGG, 1979:71).

sinestésica, uma determinada prática social, entre outros).

No intuito de aprimorar tal modelo, Tagg e Bob Clarida empreenderam uma longa pesquisa empírica entre 1979 e 1985 que, posteriormente, foi compilada no livro *Ten Little Title Tunes*, publicado em 2003. Trechos musicais pequenos retirados de exemplos fílmicos e televisivos¹¹⁴ foram reproduzidos sem as imagens a centenas de pessoas¹¹⁵ que, num curto espaço de tempo, tiveram que descrever configurações visuais que julgavam equivalentes a partir de exercícios de pensamento associativo. Foram feitos cruzamentos estatísticos rigorosos e as tabelas resultantes passaram a constituir o que os autores chamaram de material de ‘comparação inter-objetiva’¹¹⁶.

Após uma análise detalhada dos resultados, Tagg e Clarida levantaram possíveis razões musicais para as associações dos ouvintes e as examinaram intrínseca e extrinsecamente. Situaram tais características musicais em um campo abrangente do discurso musical ocidental e de suas interações sociais, num esforço de dissecar relações comuns e estereotipadas. Para os autores, o objetivo deste tipo de análise é fornecer meios para que se conheça e se reconheça os arquétipos de nossa própria cultura.

Não por acaso, parte dos descritores estruturais baseou-se em sugestões ocorridas durante os testes empíricos - a partir de termos coloquiais. Por exemplo, timbres foram descritos baseados em rótulos de *samplers/softwares* e ideias conotativas, a partir de bibliotecas de exemplos musicais, de títulos de fonogramas e de partituras. Aliás, em um de seus testes/exercícios recentes o musicólogo usou como referência títulos e estruturas musicais da compilação de partituras de

114 Exemplos foram extraídos das séries de TV *Monty Python's Flying Circus* (UK, BBC, 1969-1974), *Miami Vice* (EUA, NBC, 1984-1987), dos filmes *Um bonde chamado desejo* (EUA, Elia Kazan, 1951), *Romeu e Julieta* (UK, Franco Zeffirelli, 1968), entre outros.

115 Foram cerca de 600 pessoas de três países (Suécia, Canadá e Inglaterra), sendo que a maioria foi composta por alunos que frequentaram seus cursos de análise da música popular, com ou sem formação musical.

116 Termo original: *interobjective comparison* (TAGG & CLARIDA, 2003: 96).

Erno Rappé¹¹⁷ - destinada ao acompanhamento musical de filmes na época do cinema silencioso (TAGG, 2012).

Seus estudos envolveram também uma disposição cronométrica exata do exemplo analisado bem como a elaboração de uma espécie de partitura gráfica, com linhas para o tempo, para a forma, para a ocorrência de *musemas*, entre outras. Tagg reforça ainda que não existe – e nem pode existir – um “dicionário” de *musemas*. Ou seja, para cada análise, uma tabela de ideias musicais deve ser elaborada (TAGG, 1979, 2003).

Dois fatores nos chamaram a atenção dentre as estratégias de Tagg no desenvolvimento de sua proposta de análise mais “democrática” para a música popular: a seleção de inúmeras melodias acopladas a imagens (trechos de filmes, vinhetas, programas e comerciais de TV) e o fato de ter ministrado, ao longo de sua pesquisa, cursos universitários de música para cinema e TV - para alunos de comunicação e de música simultaneamente (TAGG, 2003, 2012).

Consequentemente, era de se esperar que seu trabalho ressoasse, mesmo que de forma breve, entre os estudiosos da música de cinema. Kathryn Kalinak, em artigo importante de 1982¹¹⁸, usou o estudo empírico de Tagg e Clarida (que, na época ainda era um relatório de pesquisa) para analisar exemplos de temas musicais que suscitem associações com a figura feminina (temas pastorais, românticos, elementos rurais, entre outros). Kalinak cruzou os seus registros sobre a representação musical da esposa virtuosa (em filmes clássicos hollywoodianos) com as estruturas musicais que foram ligadas à figura feminina nos estudos de Tagg/Clarida (melodias sem síncopes, com notas em legato, com progressões harmônicas direcionais, entre outras

117 RAPPÉ, Ernő. Motion Picture Moods for Pianists and Organists. New York: Arno, [1a Ed.1924] 1974.

118 “The Fallen Woman and the Virtuous Wife: musicals stereotypes in *The Informer*, *Gone with the Wind*, and *Laura*” in: Film Reader vol. 5, pp 76-82.

características).

Outro eco importante deu-se no trabalho de Anahid Kassabian, que conheceu Tagg no final da década de 1980, na Universidade de Gotemburgo, durante seu doutoramento¹¹⁹. Em *Hearing Films: tracking identification in Contemporary Hollywood Film Music* (2001), a pesquisadora relacionou uma série de características dos resultados obtidos por Tagg e Clarida com algumas teorias feministas¹²⁰ que também foram baseadas em oposições, uma vez que os ouvintes de Tagg e Clarida propuseram associações através de oposições binárias (como, por exemplo, mobilidade/cidade com homens e imobilidade/natureza com mulheres).

Alinhada aos chamados Estudos Culturais, Kassabian foca sua reflexão nos processos de recepção dos filmes, principalmente nos mecanismos de engajamento e identificação. Como outros autores, ela transita pela Teoria do Cinema e pela Musicologia, mas agregou ao seu repertório os Estudos da Música Popular em razão de não se deter, como Kalinak, em composições instrumentais originais do cinema clássico hollywoodiano, mas sim em compilações de músicas populares de filmes comerciais das décadas de 1980 e 1990. Seu alvo é demonstrar que há algo a mais nesta opção por compilações do que apenas um fator de mercado. Para tanto, destaca que as narrativas, anteriormente orientadas em ideologias masculinas (referindo-se aos filmes dos anos 30-40), abriram espaço para personagens femininas que, em princípio, não representariam mais aquela mulher ideal do cinema das décadas passadas, e que isso resultaria em relações distintas com as músicas destes filmes.

119 Kassabian doutorou-se na Stanford University (EUA) mas passou uma temporada na Suécia sendo aluna de Tagg.

120 Dentre os textos que Kassabian cita, estão: LAURETIS, Teresa de (1984). "Desire in Narrative" in: *Alice Doesn't: feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press e KAPLAN, E. Ann (1978). *Woman in film noir*. London: British Film Institute.

Destacando que há pouca referência à música na literatura sobre o modo como o cinema hollywoodiano engaja o espectador em processos de identificação, Kassabian afirma enfaticamente que qualquer abordagem sobre o tema deve levar em conta a relação entre o espectador e a trilha musical. Para ela, o que gera consistência tanto na codificação quanto na decodificação das significações possíveis da música em filmes é o que ela chama de “competência”, uma habilidade culturalmente adquirida, variável, que funciona entre “falantes de uma mesma linguagem”, cuja consistência varia de acordo com o grau de “fluência” (KASSABIAN, 2001). Em decorrência disto é que as ‘comparações inter-objetivas’ empregadas por Tagg/Clarida a interessaram sobremaneira, mesmo pontuando aspectos que julgou serem problemáticos como, por exemplo, o fato de Tagg não achar pertinente pensar os *musemas* também em uma relação intrínseca, dentro de uma única obra (a ênfase de Tagg repousa na comparação entre *musemas* de diferentes obras, bem como nas associações *paramusicais* por eles suscitadas).

Um breve finale

A interação entre pesquisas advindas de campos distintos nos parece fundamental para que os estudos específicos sobre a música no cinema reverberem em diferentes contextos. Ou seja, o intercâmbio entre pesquisadores que, de algum modo, encontram-se imersos em determinados “lados” das disciplinas tidas como “geradoras” é o que pode fomentar o tão desejado papel “mais relevante” que Neumeyer desacredita. Embora não minimize o difícil desafio de lidar com áreas tão abrangentes, a aproximação de determinados aspectos de uma e/ou de outra vertente poderá suscitar cruzamentos importantes e remodelar paradigmas.

É fato que várias trocas e interconexões tem ocorrido entre pesquisadores da música e do cinema nas últimas décadas, dado ao

próprio crescimento da área e de eventos acadêmicos que tangenciam o tema. No entanto, há muito ainda para ser feito. Em solo brasileiro, nos últimos dez anos os Encontros da SOCINE proporcionaram (com regularidade) seminários e mesas temáticas sobre vários aspectos do uso do som e da música no audiovisual, configurando-se cada vez mais como um espaço privilegiado para o debate e a para ampliação deste escopo. Investir neste intercâmbio é necessário pois a cada passo dado “entre” disciplinas, uma trilha abre-se em direção à valorização da escuta dos filmes, o que impacta, evidentemente, no modo como ocorre a experiência “com” os filmes.

Referências bibliográficas

BASTOS, Rafael J. de Menezes. “Esboço de uma Teoria da Música: Para Além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem”. **Anuário Antropológico/93**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995, p. 9-73.

BÉHAGUE, Gerard. “Música ‘erudita’, ‘folclórica’ e ‘popular’ do Brasil: Interações e inferências para a musicologia e etnomusicologia modernas”. **Latin American Music Review**, Volume 27, n. 1, 2006, p. 57-68.

DONNELLY, Kevin (ed.) **Film music: critical approaches**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001.

BUHLER, James; FLINN, Caryl & NEUMEYER, David. (eds.). **Music and Cinema**. Hanover: Wesleyan University Press, 2000.

BUHLER, James; NEUMEYER, David & DEEMER, Bob (eds.). **Hearing the Movies: Music and Sound in Film History**. New York/Oxford: Oxford University Press, 2010.

DAVISON, Annette. **Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice: Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s**. Aldershot, UK, and Burlington, VT: Ashgate, 2004.

DUPRAT, Régis. “A musicologia à luz da hermenêutica”. **Claves**, n.3, maio 2007, p. 7-19.

GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies: Narrative Film Music**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

FLINN, Caryl. **Strains of Utopia: Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music**. Princeton: Princeton University Press, 1992.

KALINAK, Kathryn. "The Fallen Woman and the Virtuous Wife: musicals stereotypes in *The Informer*, *Gone with the Wind*, and *Laura*". **Film Reader**, vol. 5, 1982, p. 76-82.

_____. **Settling the Score: Music and Classical Hollywood Film**. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

KASSABIAN, Anahid. **Hearing Films: tracking identification in Contemporary Hollywood Film Music**. New York/London, Routledge, 2001.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

McCLARY, Susan. **Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Northwestern University Press, 1964.

MIRANDA, Suzana Reck. "O legado de Gorbman e seus críticos para os Estudos da Música no Cinema" in: **Contracampo** (UFF), v. 23, 2011, p. 160-170.

_____. "A ressonância do modelo analítico de Philip Tagg para os Estudos da Música no Cinema". In: **REBECA**. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 6, p. 1-19, 2014.

NATTIEZ, Jean-Jacques. [Trad. Luiz Paulo Sampaio] "O desconforto da Musicologia" in: **Per Musi: Revista Acadêmica de Música**, n. 11, 2005, p. 5-18.

NEUMEYER, David & BUHLER, James. "Film Music/Film Studies" in: **Journal of the American Musicological Society** 47, n. 2, 1994, p. 364-385.

RAPPÉ, Ernő. **Motion Picture Moods for Pianists and Organists**. [1a Ed. 1924] New York: Arno, 1974.

SEEGER, Charles. **Studies in Musicology: 1935-1975**. Berkeley: University of California Press, 1977.

SMITH, Jeff. "Unheard Melodies? A Critique of Psychoanalytic Theories of film

Music" in: **POST-THEORY - Reconstructing Film Studies**. BORDWELL, D. & CARROLL, N. (eds.) Madison: University of Wisconsin Press, 1996,

TAGG, Philip. **Kojak - 50 Seconds of Television Music**. [1a Ed. 1979]. New York: Mass Media Music Scholars' Press, 2000.

_____ "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice" in: **Popular Music**, Cambridge University Press Vol. 2, Theory and Method, 1982, p. 37-67

_____ "Music analysis for 'non-musos': popular perception as a basis for understanding musical structure and signification" in: **Conference on Popular Music Analysis** (invited paper). University of Cardiff, November, 2001.

_____ & CLARIDA, Bob. **Ten Little Title Tunes**. New York/Montréal: Mass Media Music Scholars' Press, 2003.

_____ "Music, Moving Image, and the "Missing Majority": How Vernacular Media Competence Can Help Music Studies Move into the Digital Era" in: **Music and the Moving Image**. University of Illinois Press, vol. 5, No. 2 (Summer 2012), p. 9-33.

TITON, Jeff T. "Knowing Fieldwork". In: **Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology**. Ed. Gregory Barz e Timothy Cooley. New York: Oxford University Press, 1997, p. 25-42.

TOMLINSON, Gary. **Music in renaissance magic: Toward a historiography of others**.

Chicago: University of Chicago Press, 1994.

SOBRE OS AUTORES

Demian Albuquerque Garcia

Doutorando em Estudos Cinematográficos na l'UPJV, em Paris, sob orientação de Sébastien Denis. É compositor, criador sonoro e diretor de som para cinema e teatro, além de professor de som e trilha sonora no cinema na UNESPAR (PR). Fez mestrado em Cinema na Universidade Paris 3 Nouvelle Sorbonne, em 2009.

Fabiano Pereira de Souza

Doutorando e Mestre em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi (SP). Possui especialização em Cinema, Vídeo e Fotografia - Criação em Multimeios (2008), graduação em Comunicação Social - Jornalismo (2002) e graduação em Design Digital (1997), todos pela Universidade Anhembi Morumbi.

Fernando Moraes da Costa

Professor do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (RJ), onde fez doutorado (2007). Autor de *O som no cinema brasileiro* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008) e co-organizador de *Som + Imagem* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012).

Geórgia Cynara Coelho de Souza

Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP. Mestre em Comunicação pela UFG (2012), especialista em Cinema e Educação pelo Instituto de Filosofia e Teologia de Goiás (2010), e graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela UFG (2005). É docente do Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG).

Ivan Capeller

Doutor em comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ) e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação do convênio IBICT/ECO. Tem experiência na área de comunicação, com ênfase em técnicas de registro e processamento de som para cinema e vídeo.

Kira Pereira

Docente da Unila (Universidade Federal da Integração LatinoAmericana) e doutoranda em Multimeios (Unicamp), com pesquisa sobre a criação sonora na etapa da montagem fílmica. Atua no audiovisual desde 2000, como editora de som e técnica de som direto.

Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim

Doutora em Comunicação pela UFRJ com sanduíche na Universidade Paris 3, sob orientação de Michel Chion, e também doutora em Música pela UNIRIO. Atualmente, faz pós-doutorado em Música na UFRJ com pesquisa sobre a música preexistente no Cinema Moderno. É organizadora da Jornada Interdisciplinar de Som e Música no Audiovisual (JISMA).

Márcia Carvalho

Possui pós-doutorado em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo. Professora e coordenadora do Núcleo de Pesquisa e Programa de Iniciação Científica da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação - FAPCOM. É autora dos livros *A canção no cinema brasileiro* (Alameda/FAPESP, 2015) e *Documentário e modos de produção* (Novas edições acadêmicas, 2015).

Márcio Câmara

Graduado em Cinema pela San Francisco State University e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense, é professor de prática e teoria sonora há 20 anos. Como técnico de som direto foi indicado cinco vezes ao prêmio de melhor som direto pela Associação Brasileira de Cinematografia, e quatro vezes ao da Academia Brasileira de Cinema.

Roberta Ambrozio de Azeredo Coutinho

Graduada em Jornalismo e especialista em estudos cinematográficos pela Unicap (PE). Mestre pelo programa de pós-graduação em Comunicação da UFPE, onde produziu uma dissertação sobre a representação dos sons do mundo no cinema de Lucrecia Martel. Atualmente é doutoranda no mesmo programa.

Suzana Reck Miranda

Professora do Departamento de Artes e Comunicação (DAC) e do Programa de Pós-Graduação de Imagem e Som (PPGIS), ambos da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). É autora de vários artigos e capítulos de livros sobre a relação da música com o cinema.

Vanderlei Baeza Lucentini

Mestre em Estética e História da Arte pelo PGHEA-USP, com dissertação baseada no misto de pesquisa e produção artística *Electropera*: trajetórias sonoras na performance digital, que examina as relações conceituais e históricas entre *performance art*, música contemporânea e tecnologia audiovisual.

SOBRE OS ORGANIZADORES

Débora Opolski

Doutora em Comunicação e Linguagens (Cinema e Audiovisual) pela Universidade Tuiuti do Paraná (2017), com estágio na University of Southern California (USC). Mestre em Música (Teoria e Criação) pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Graduação em Música (Produção Sonora) também pela UFPR. Atua como professora adjunta da UFPR, e trabalha como editora de som e mixadora, tendo no currículo filmes como *Tropa de elite 1 e 2* (2007 e 2010) e *Ensaio sobre a cegueira* (2008).

Filipe Barros Beltrão

Professor na Universidade Federal da Pernambuco (UFPE), onde fez doutorado e mestrado em Comunicação, e dá aulas de *sound design* nos cursos de Rádio, TV e Internet e Cinema. Graduado em Jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco. Atua como músico/compositor/produtor em projetos musicais e realiza trilhas para cinema.

Rodrigo Carreiro

Professor da pós-graduação em Comunicação e do curso de Cinema e Audiovisual da UFPE, onde cursou mestrado e doutorado. Fez pós-doutorado na Universidade Federal Fluminense (RJ). É autor dos livros *Era uma vez no spaghetti western* (2014, Editora Estronho) e *A pós-produção de som no audiovisual brasileiro* (2018, Marca de Fantasia), e organizador do livro-texto *O som do filme: uma introdução* (EdUFPR/EdUFPE, 2018).



O livro *Estilo e Som no Audiovisual*, organizado pelos professores e pesquisadores Débora Opolski, Filipe Beltrão e Rodrigo Carreiro, comemora os dez anos de existência do seminário de estudos do som da Sociedade Brasileira de Estudos do Cinema e Audiovisual (SOCINE), que financia a obra.

Os doze artigos que integram a coletânea surgiram de apresentações e debates ocorridos dentro do seminário, que ao longo dos 10 anos se consolidou como o principal espaço de discussão acadêmica sobre o som nos meios audiovisuais.

A ampliação e o aprofundamento das pesquisas acadêmicas sobre *sound design*, música, produção e escuta sonora relacionados aos meios audiovisuais deve bastante à expansão contínua da rede informal de pesquisa nascida no seminário. Este livro vem coroar os primeiros 10 anos desta trajetória.