



Incipit

Linguística,
Letras e Artes

Cinema, som e música

Estilos e arranjos audiovisuais

Leonardo Vidigal

Gilberto Manea

Organizadores





Cinema, som e música

Estilos e arranjos audiovisuais

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
REITORA Sandra Regina Goulart Almeida
VICE-REITOR Alessandro Fernandes Moreira

EDITORA UFMG
DIRETOR Flavio de Lemos Carsalade
VICE-DIRETORA Camila Figueiredo

CONSELHO EDITORIAL
Flavio de Lemos Carsalade (PRESIDENTE)
Ana Carina Utsch Terra
Angelo Tadeu Caetano
Camila Figueiredo
Carla Viana Coscarelli
Élder Antônio Sousa e Paiva
Emília Mendes Lopes
Ênio Roberto Pietra Pedroso
Henrique César Pereira Figueiredo
Kátia Cecília de Souza Figueiredo
Lívia Maria Fraga Vieira
Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra
Luiz Alex Silva Saraiva
Marco Antônio Sousa Alves
Raquel Conceição Ferreira
Renato Assis Fernandes
Ricardo Hiroshi Caldeira Takahashi
Rita de Cássia Lucena Velloso
Rodrigo Patto Sá Motta
Weber Soares

LEONARDO VIDIGAL
GILBERTO MANEA
Organizadores

Cinema, som e música

Estilos e arranjos audiovisuais



© 2023, Os organizadores

© 2023, Editora UFMG

Este livro, ou parte dele, não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização escrita do Editor.

C574 Cinema, som e música: estilos e arranjos audiovisuais [recurso eletrônico]/
Leonardo Vidigal, Gilberto Manea, organizadores. – Belo Horizonte:
Incipit, 2023.

1 recurso online (137 p.: il.) : pdf.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-88592-17-5

1. Cinema. 2. Som. 3. Música. 4. Artes. I. Alvares, Leonardo A., 1967-.
II. Manea, Gilberto.

CDD: 791.43

CDU: 791.43

Elaborada por Vilma Carvalho de Souza – Bibliotecária – CRB-6/1390

COMITÊ CIENTÍFICO – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UFMG
Profa. Mariana de Lima e Muniz (UFMG - Presidente); Profa. Mônica Medeiros Ribeiro (UFMG); Profa. Rachel Cecília Oliveira (UFMG); Prof. Virgílio Carlo de Menezes Vasconcelos (KU Leuven); Prof. Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi (UFOP); Prof. Vicente Concílio (UDESC); Profa. Inês Antônia Ribeiro (UFPA).

COORDENAÇÃO SELO INCIPIT Jerônimo Coelho

DIREITOS AUTORAIS Anne Caroline Silva

ASSISTÊNCIA EDITORIAL Eliane Sousa

PREPARAÇÃO DE TEXTOS Lácio Revisão e Leonardo Vidigal

REVISÃO DE TEXTOS Leonardo Vidigal

COORDENAÇÃO GRÁFICA Fernando Freitas

FORMATAÇÃO E MONTAGEM DE CAPA Giovanni Barbosa

PRODUÇÃO GRÁFICA Warren Marilac

EDITORA UFMG

Av. Antônio Carlos, 6.627 – CAD II / Bloco III

Campus Pampulha – 31270-901 – Belo Horizonte/MG

Tel: + 55 31 3409-4650 – www.editoraufmg.com.br – editora@ufmg.br

SUMÁRIO

Apresentação	6
<i>Os organizadores</i>	
Big Ben: Cinema e Jazz	10
<i>Gilberto Manea e Leonardo Vidigal</i>	
Trilhas, vozes e construção sonora em Vidas Secas	38
<i>Raphaela Benetello e Leonardo Vidigal</i>	
Canção e trilha musical em Rio, Zona Norte	58
<i>Marcos Pierry</i>	
A diversidade de utilização da camada sonora na animação não-ficcional	70
<i>Fábio Belotte</i>	
Som e música na animação Uma História de Amor e Fúria	84
<i>Eduardo dos Santos Oliveira</i>	
O som e a trilha musical de Tubarão	94
<i>Filipe Freitas Chaves</i>	
Dentro e fora do filme na trilha sonora de All about Lily Chou-Chou	108
<i>Rodrigo Leme</i>	
A intermedialidade em Os Nibelungos	127
<i>Filipe Schettini</i>	
Sobre os autores e as autoras	136

APRESENTAÇÃO

Esta reunião de artigos e ensaios de análise fílmica nos convida a uma escuta ativa do cinema. Até poucos anos atrás, era comum, nos textos de pesquisadores sobre som no cinema, que fosse destacada a pouca relevância dada a esse estudo no panorama da área e a pequena quantidade de textos sobre o assunto. Não era raro encontrar livros inteiros de análise fílmica com pouca ou nenhuma referência ao som. Felizmente, essa tendência foi revertida e, atualmente, temos produção textual de qualidade sendo realizada para analisar o elemento sonoro nos filmes de ontem e de hoje. A produção teórica sobre o som no cinema ganhou robustez e foi disseminada por diversos programas de pós-graduação no Brasil e ao redor do planeta, e o nosso não é exceção.

Esta é uma coletânea de artigos que resultam de mais de treze anos de atuação como professor no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, na linha de pesquisa Cinema, em mais de vinte anos como professor na UFMG. São oito artigos realizados por discentes do programa no âmbito das disciplinas “Música Popular no Cinema” e “Som e Música no Cinema: Ouvindo Filmes” (além da disciplina “Autores do Cinema: Fritz Lang”, ministrada pelo professor Luiz Nazário) ao longo desse tempo, mais notadamente nos últimos quatro anos. Houve uma seleção dos trabalhos realizados durante este período, uma revisão e ampliação dos artigos por parte dos autores e, também, a redação de dois artigos em coautoria com o (então) orientando de doutorado Gilberto Manea, hoje doutor (que coedita este livro), e a orientanda Raphaela Benetello, completando uma antologia multifacetada, tanto em temática quanto nas teorias trabalhadas para analisar os mais diversos filmes.

O conjunto de textos aqui apresentados conforma um outro modo de experimentar a arte do cinema: trata-se de recuperar, no sentido proustiano, uma memória sempre existente, pulsante, mas quase sempre esquecida: os filmes também se endereçam às nossas condições de escuta. Walter Benjamin, em seu seminal ensaio “A obra de arte na era da reprodutividade técnica” (1935), evocava a ideia de um inconsciente óptico que se manifestava na fotografia. De um outro modo, por desvio de proposição estética e política, também podemos nos referir às possibilidades de expressão de um inconsciente acústico sempre latente. Invertendo os cânones e estatutos, palavras, termos e verbos majoritariamente vinculados aos domínios da visão e do olhar, os textos aqui reunidos propõem uma outra experimentação estética, mais consciente dos aspectos sonoros da criação nos filmes.

Em “Big Ben: Cinema e Jazz”, Gilberto Manea e Leonardo Vidigal nos convidam a observar o retrato fílmico experimental que Johan Van der Keuken fez do grande saxofonista norte-americano Ben Webster, em suas estadias na Europa. São as bases rítmicas do *jazz* que estruturam o modo como os fotogramas expressam, na montagem, o cotidiano do músico lendário. A partir de uma descrição densa, os autores recompõem os elementos sonoros da relação entre o *jazz* e o cinema em geral e na obra de Johan Van der Keuken. Trata-se de trazer para o primeiro plano da análise fílmica as funções determinantes da trilha musical para a estruturação da narrativa cinematográfica, ao dispor um maior adensamento e compreensão do termo audiovisual com ênfase ao sonoro e ao audível.

A obra cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos é duplamente destacada pela importância que a música, os efeitos sonoros e a voz têm na condução da narrativa e no modo de abarcar a realidade. Em “Trilhas, vozes e construção sonora em Vidas Secas”, Raphaela Benetello e Leonardo Vidigal se propõem a abordar as inter-relações estéticas, criativas, afetivas e históricas que o som do carro de boi, as vozes e a música diegética apresentam na trilha de áudio de *Vidas Secas* (1963), entre outros elementos sonoros. Seguindo na trilha do grande cineasta, Marcos Pierry se ocupa, em “Canção e trilha musical em *Rio, Zona Norte*”, das posições estéticas e políticas que a canção popular brasileira explicita na obra inicial de Nelson Pereira dos Santos, principalmente em seu segundo filme.

Fábio Belotte, em “A diversidade de utilização da camada sonora na animação não-ficcional”, traz significativas contribuições para o estudo dos documentários animados, gênero híbrido, cuja presença da música, das vozes em entrevistas, da ambientação e ruídos sonoros confabulam para uma apresentação do real por meio da animação. Continuando na seara do cinema de animação, matéria central do curso de graduação de nossa escola, Eduardo dos Santos Oliveira analisa, em “Som e música na animação *Uma História de Amor e Fúria*”, aspectos históricos, sonoros e utópicos do filme premiado de Luiz Bolognesi (Prêmio de Melhor Filme no Festival Internacional de Cinema de Animação de Annecy, em 2013).

O cinema de grande produção, que popularizou tantos procedimentos na relação entre música e cinema, é contemplado no filme icônico que consolidou a carreira de Steven Spielberg, *Tubarão* (1975), abordado por Filipe Freitas Chaves, exatamente em relação às sugestões de imaginação, medo e terror criados pela música orquestral de John Williams e os efeitos sonoros trabalhados pela equipe do filme.

Essa escuta ativa dos diferentes filmes tratados é extremamente relevante, também, pela diversidade de gêneros e domínios de linguagem encontrados em obras que transitam entre o ficcional e o não ficcional, sob o risco do real, como escreveu o saudoso Jean-Louis Comolli (2001), mas também sob o risco do simulacro e da simulação, como diagnosticou outro grande autor que nos deixou neste século, Jean Baudrillard (1981).

É o caso extremo de *All about Lily Chou-Chou* (2001), filme de ficção escrito e dirigido pelo cineasta japonês Shunji Iwai, abordado por Rodrigo Leme em “Dentro e fora do filme na trilha sonora de *All about Lily Chou-Chou*”. Emulando procedimentos de expressão dos domínios do documentário, o filme compõe o retrato multifacetado de uma cantora de ficção, isto

é, não existente de fato. No interior do filme e nas articulações extrafílmicas de um blog dedicado à obra, segundo o autor do artigo, a música de uma cantora fictícia extrapola os limites e fronteiras da realidade.

Para fechar a coletânea, Felipe Schettini propõe um estudo aprofundado sobre os filmes épicos do ciclo *Os Nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1924), de Fritz Lang, dividido em duas partes: *A morte de Siegfried* (*Siegfried*) e *A vingança de Kriemhilde* (*Kriemhilds rache*), musicados pela ópera de Richard Wagner. Os filmes são analisados pelo ponto de vista (e de escuta) da intermedialidade, abordando o modo como as diversas artes são combinadas para sintetizar o projeto estético de Lang na época.

A diversidade de filmes, temáticas e teorias apresentadas para analisar um corpus múltiplo de películas nos traz a complexidade e a qualidade do estudo na Linha de Pesquisa em Cinema, do Programa de Pós-Graduação em Artes, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Os organizadores

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacres et simulation**. Paris: Galillé, 1981.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I – Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

COMOLLI, Jean Louis. Sob o Risco do Real. **Forum.doc -Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte**, 5, Catálogo. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2001.

BIG BEN: CINEMA E JAZZ

Gilberto Manea
Leonardo Vidigal

INTRODUÇÃO

Dirigido, filmado e montado por Johan Van der Keuken, *Big Ben* (*Ben Webster in Europe*),¹ lançado em 1967, é um retrato íntimo do músico de jazz Benjamin Francis Webster, célebre por ter sido o principal saxofonista de algumas das mais prestigiosas orquestras do gênero musical, principalmente a de Duke Ellington, na década de 1940. Ele também foi *sideman*² de Billie Holiday e, ao lado de Coleman Hawkins e Lester Young, era considerado o terceiro vértice da *Santíssima Trindade* da família dos saxofones, na Grande Era do Jazz. O filme-ensaio retrata o cotidiano de Ben Webster na Holanda, acomodado num apartamento em Amsterdam, entre idas e vindas de *shows* e concertos, em diversas cidades da Europa. Menos de dois anos depois, ele iria deixar a capital holandesa e fixar residência em Copenhague. Sua presença tornou-se tão decisiva na Dinamarca que uma fundação para a salvaguarda de seu patrimônio cultural tem sede na capital do país nórdico. O grande saxofonista faleceu em 1973, quando estava em Amsterdam para uma turnê.

¹ O filme pode ser assistido em: <https://youtu.be/EQrjSUdkRK4>.

² *Sideman* era o nome dado a instrumentistas contratados para tocar com um grupo do qual não eram integrantes regulares, como uma participação especial em uma turnê de shows ou em um álbum de música.

O presente artigo procura contextualizar o filme no quadro da relação entre cinema e *jazz*, apresentando-se, também, como uma análise estrutural da narrativa fílmica, com ênfase nos seus componentes expressivos, especialmente os sonoro-musicais. Talvez por se tratar de um retrato de um músico de *jazz*, gênero conhecido pela ênfase na improvisação, fundindo espontaneidade e virtuosismo, o documentário não se conforma aos aspectos explícitos de uma cinebiografia com começo, meio e fim, subvertendo poeticamente a lógica estabelecida, como se partisse de um “meio”. Serge Daney tentou, em vão, criar uma palavra-valise para definir a arte de Van der Keuken, algo entre “um documento de sonho” e a prática de “uma mentira”,³ uma fabulação intempestiva.

O filme se dá a ver e a ouvir como uma proposição de ensaio audiovisual – um recorte temporal – que tangencia os limites implícitos da expressão poética do cotidiano, do ordinário e do insólito, da ternura pelo humano, demasiadamente humano: as estações da existência de Ben Webster durante sua residência em Amsterdam.

ESTEIOS DE SUSTENTAÇÃO TEÓRICA

Adotamos a *História Social do Jazz* (HOBBSAWM, 1990) como um primeiro ponto de inflexão ao entendimento dos caminhos e descaminhos do *jazz* e ignoramos a recusa ao *jazz* feita por Theodor Adorno (sob o pseudônimo de Hektor Rottweiler, desde 1937). Roland Barthes (2011) e Julia Kristeva (1984) são alicerces para a análise estrutural da narrativa, assim, *avant la lettre*. Seguindo as metonímias de Van der Keuken, adotamos a descrição barthesiana de biografemas (BARTHES, 1984) e a noção dos vestígios lektônicos designada por Julia Kristeva (1984).⁴ Pequenas notas do biográfico e elipses do que deveria ser imagético, mas está expresso nas margens do sentido por um exercício de abstração quase geométrica. Questão de método e de estilo. O ensaio seminal *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*

³ O termo exato inventado por Serge Daney, em francês, é “*documensonge*”, que, ao ser vertido para o português, alude a estas outras possibilidades de significação. Está registrada em *Ciné Journal Vol. 1 (1981-1982)*. Foi publicada, anteriormente, em 20 de fevereiro de 1982, no *Jornal Libération*, e é quando Daney saúda Van der Keuken “como um músico de *jazz*”. Neste artigo de cinema escrito para o *Libé* sobre o filme *Ver le sud*, Daney insiste em nomear Keuken com o neologismo “*documenteur*”, uma outra palavra-valise que tenta insinuar ao perfil do documentarista, de maneira lúcida, a ideia de que se trata da prática de um ofício que é o de mentir ou fabular, ao contrário da tradição documentária de uma pretensa busca pela verdade, produzir um *artifício* sobre a realidade.

⁴ Segundo a autora, estes seriam “processos pré-verbais, semióticos, no funcionamento simbólico completo de um sujeito que fala, feitos ao mesmo tempo de linguagem e de representação: deslocamentos, condensações, tons, ritmos, cores, figuras, sempre em excesso em relação ao representado, ao significado” (1984).

– na tradução especial de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro em edição comentada por especialistas (2012) – e outras meditações políticas-filosóficas de Walter Benjamin estão alinhavadas no avesso da costura desse exercício de audiovisual, conforme nos propõe Chion (1990). Se Benjamin pode suspeitar da emergência de um inconsciente óptico do ato fotográfico, é possível suspeitarmos, com ele (com Chion e, com Kristeva), da existência de um inconsciente acústico que se fantasma em nós diante da tela com as marcas sonoras do infrasentido ou que excedem a significação – como os ruídos cinemáticos que nos colocam em estado de alerta.

Do périplo benjaminiano acerca da emergência da alegoria no Barroco Alemão, e vice-versa, a emergência do barroco alemão na Alegoria, passamos às Imagens do Pensamento (*Denkbilder*) nas vizinhanças da criação da Rua de Mão Única (*Einbahnstraße*, 1928) essa configuração de texto-e-imagem por montagens de pensamentos que desenha o exercício de crítica-e-criação-poética benjaminianas (BENJAMIN, 2013) e que irá dirigir depois suas “derivadas” a uma fisionomia da metrópole moderna, Paris como cidade-texto na poesia de Charles Baudelaire enquanto projeto estruturante da *Obra das Passagens* (2006), montagens-de-pensamento, pensamento-por-montagem, como compreende Georges Didi-Huberman (1998, 2015a, 2015b, 2016). Se Benjamin (2018) pode ser aproximado, teoricamente, à filmografia de Johan Van der Keuken, é porque este cineasta traça coordenadas ascendentes, latitudes e longitudes sobre o corpo e a pele das cidades com a sua câmera, ao modo de um aparelho sonar que investiga a densidade do ar mediante as propedêuticas da ciência da hidroacústica, que reconhece a presença de corpos, volumes e topografias nas águas profundas. Conforme é apreendido pela câmera e pelas alegorias de Van der Keuken, a música de Big Ben está (pode estar) submersa no rio Amstel da cidade de Amsterdam.⁵ Como se o fluxo cristalino das águas condensasse, no tempo da memória, os vestígios da criação musical do jazz.

É também por meio da noção de Imagens do Pensamento que adotamos a esquizoanálise de Gilles Deleuze e Félix Guattari como ponto de convergência situado no conceito de Ritornelo (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 106). O conceito de Ritornelo é aqui utilizado como algo que remete a quaisquer pontos do labiríntico edifício da esquizoanálise. E, por meio dele,

⁵ Esta imagem de pensamento pode ser conferida no modo como Johan Van der Keuken opera duas qualidades diferentes de câmeras no documentário *La jungle plate* (1978), sobre o modo de vida e a economia da população pescadora que habita a região costeira de *Waddenze*, zona úmida de avanço e recuo das marés nos limites fronteiriços da Holanda, Alemanha e Dinamarca. Também, em *Amsterdam Global Village* (1994), o fluxo das águas dos canais de Amsterdam condiciona a símile formal dos movimentos de câmera nos translados pela cidade.

retornar do artefazer deste texto à questão propriamente musical nele retratada: a *câmera-jazz* de Johan Van der Keuken.

Deleuze e Guattari circunscrevem o conceito de ritornelo como um objeto, dispositivo ou acontecimento, prioritariamente, mas não exclusivamente, sonoro, capaz de instaurar marcas e limites ou contornos de um território. Assim, um pássaro (*Scenopoietes dentirostris*) arranja galinhos e folhas de tal maneira enquanto emite seus cantos numa área da floresta, muito menos para que a fêmea de sua espécie seja atraída pela sua performance e mais para constituir uma matéria de expressão que constitui as marcas de um território (1997, p. 106).

Este território é formado provisoriamente, faz-se e desfaz-se para se reconstituir outra vez, de outro modo, segundo os meios e ritmos encontrados, diríamos, como numa improvisação livre. Os arranjos musicais do pássaro de Deleuze-Guattari compõem uma improvisação de *jazz* no interior da floresta. De um sinal gráfico na partitura de música erudita, que assinala um retorno e recorrência musical, uma circularidade a um ponto de partida, como o refrão, faz, na música popular, a etologia do comportamento biológico dos animais, Deleuze e Guattari propõe um conceito que ultrapassa a noção de paisagem sonora (*soundscape*), em direção a uma multiplicidade dos modos de ser e existir.

O *Scenopoietes* faz arte bruta. O artista é *scenopoietes*, podendo ter que rasgar seus próprios cartazes. Certamente, nesse aspecto, a arte não é privilégio do homem. Messiaen tem razão em dizer que muitos pássaros são não apenas virtuosos, mas artistas, e o são, antes de mais nada, por seus cantos territoriais [...] O ritornelo é o ritmo e a melodia territorializados, porque tornados expressivos — e tornados expressivos porque territorializantes. [...] Queremos dizer que há um automovimento das qualidades expressivas. A expressividade não se reduz aos efeitos imediatos de um impulso que desencadeia uma ação num meio: tais efeitos são impressões ou emoções subjetivas mais do que expressões (como a cor momentânea que toma um peixe de água doce sob tal impulso). As qualidades expressivas, ao contrário, como as cores dos peixes de recifes de coral, são auto-objetivas, isto é, encontram uma objetividade no território que elas traçam (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 108).

CÂMERA-JAZZ

O retrato fílmico que Van der Keuken faz de Ben Webster se endereça a um público majoritariamente europeu que conhece e admira as virtudes jazzísticas do saxofonista. Ele era uma celebridade musical admirada na

Europa também por sua elegância no bem vestir, usando ternos de cortes tão esplêndidos quanto a sua performance ao tocar seu sax tenor debaixo da luz de um holofote. Keuken contrasta o que se sabe de Ben Webster por antecipação com cenas de grande indolência, tédio e acédia sob o inverno holandês, *to laziness, cigars and yawns*, algo como o retorno do homem ordinário (SCHAFFER, 1997). Ele filma *Big Ben* com intimidade, trajando pijama, fumando cigarros pelo canto da boca, movendo-se como um urso no interior do apartamento ou ainda jogando bilhar francês de forma compenetrada com os músicos de sua banda, ao som de Marvin Gaye, ou passeando pelo zoológico de Amsterdam.

A arte do retrato é um procedimento expressivo de grande relevância para Johan Van der Keuken, que iniciou sua carreira como fotógrafo, operando ele mesmo a câmera em seus filmes. Desde a permanência no tempo, que é própria à arte do retrato, Keuken efetua linhas de movimentos verticais a partir do *plongée* e do *contre-plongée*, articulando uma espacialização do campo e do contracampo, mas instaurando uma impermanência pela sucessão e repetição das tomadas em séries contíguas e paralelas. Ao mesmo tempo em que articula as sequências de filmagem com a música (por ressonância, por associação e dissociação ou por dissonâncias breves e, contínuas), opera, na montagem, a variação rítmica do *jazz*: apresentação do tema (objeto sonoro) nas imagens, formação da base de articulação entre dois ou três e quatro subtemas adicionais e complementares, transição de um subtema a outro aparentemente sem ligação, propondo contrapontos em série ou contrastes, volteios, repetições e retornos ao ponto inicial. Os movimentos de câmera são correspondentes a um diagrama desenhado no invisível. Como se um regime de forças metafísicas traçasse no avesso das imagens e sons, uma estranha topografia quadrangular. É preciso recordar, neste sentido, que Van der Keuken também pertence às terras úmidas de Van Gogh e Mondrian.

Van der Keuken articula sequências de imagens, *takes*, mas ao modo de uma variação rítmica-musical, tendo o *jazz* como modelo de estrutura. Mesmo a parte da trilha de áudio, que compreendemos como os “efeitos sonoros”, é tratada por Van der Keuken como célula sonora autônoma que serve de base para “encaminhar” as imagens, a exemplo do som característico do movimento de um trem nos trilhos ou os aplausos do público durante as apresentações de Ben Webster. Ora sonega as imagens por desacoplamento dos sons, ora as apresenta de modo explícito, por meio de uma “sonoridade emocional” que faz um jogo entre a montagem tonal e harmônica eisensteinianas (AUMONT, 2004, p. 22-27). Os elementos expressivos

imagéticos e sonoros dispostos por Van der Keuken deixam de ser apenas e tão somente documentais, isto é, um registro do real, para receber um segundo e terceiro modo de significação na qualidade de signo, metáfora e alegoria. O documentário é sempre uma realidade de segunda mão.

Daí que intentamos realizar uma análise estrutural da narrativa fílmica por meio da decupagem das cenas em relação aos agenciamentos sonoros. Podemos inferir, do conjunto de enunciações fílmicas de Van der Keuken, alguns dos primeiros exemplos de uma taxionomia do cinema, segundo Gilles Deleuze, como as questões de ênfase ao rosto e ao primeiro plano (DELEUZE, 1983). Mas também nos aproximamos do reconhecimento das *imagens dialéticas*, conforme apreendemos em Walter Benjamin (2006), para daí extrair algumas *imagens de pensamento* (*Denkbilder*) do estilo de criação cinematográfica de Johan Van der Keuken baseadas nos elementos do jazz. Nosso texto é a tentativa do bordado de uma tapeçaria cujo tema é uma cidade, sua arquitetura, seus trajetos e seus transeuntes anônimos, um cineasta nativo e um músico estrangeiro. Os intertítulos que antecedem os textos são de inspiração benjaminiana, tesselas que demarcam as linhas de visibilidade do mosaico de pensamento que ressoa no audível.

BIG BEN, UMA LENDA DO JAZZ

Benjamin Francis Webster nasceu em 27 de março, de 1909, em Kansas City, cidade que foi, algumas vezes, o epicentro de formação de grandes músicos e bandas de *jazz*, como Charlie “Bird” Parker. Robert Altman recriou, no cinema, a *stimmung*⁶ desse período no filme *Kansas City* (1996), em que Ben Webster foi interpretado pelo saxofonista James Carter. Big Ben, a quem os amigos íntimos chamavam de “Frog”, por causa de seus grandes olhos saltados para fora do rosto, como um sapo, aprendeu a tocar clarinete, violino e piano muito cedo. Ele primeiro trabalhou como pianista, acompanhando sessões de filmes silenciosos, mas logo o trocou pelo saxofone, induzido pela maestria do amigo Budd Johnson. Ele admirava muito o estilo de Coleman Hawkins até desenvolver a sua própria assinatura e, depois disso, sua

⁶ A palavra *Stimmung* deriva da língua alemã e pode ser traduzida para a língua portuguesa como “atmosfera”. Relaciona-se, assim, com a ideia de “humor”, gradações e modulações da “temperatura” num determinado ambiente e que pode ser aproximada das palavras de língua inglesa *mood* e *feeling*, utilizadas para expressar “um certo clima”, uma atmosfera da experiência estética com a música. Para adaptar o clássico *On the road*, de Jack Kerouac, o cineasta Walter Salles Jr. necessitou absorver uma *stimmung* do *jazz* que podemos escutar e sentir desde os primeiros minutos do filme. Para compreender a palavra *stimmung* como categoria de interpretação estética e produção de sentido, ver Gumbrecht (2014).

inventividade melódica o levou a ser convidado para gravar e tocar com diversos músicos e bandas com distinção, de Chicago à Nova York.

Começou a tocar com a orquestra de Duke Ellington, em 1940, gravando alguns solos considerados grandes clássicos do *jazz*, como *Cotton Tail* e *In a Mellow Tone* (1940), que a *big band* de Ellington tocava em suas turnês, especialmente para homenagear suas virtudes como solista. Mas a sua relação pesada com a bebida o fez, também, receber o apelido de “O Bruto”, por causa do seu mau humor e espírito irascível quando abusava do álcool, o que acabou por fazer ele sair da banda do duque em 1943. A sua participação nas *tournées* e gravações da *Jazz At The Philharmonic*, produzida por Norman Granz, na década de 1950, o livrou por pouco de cair em desgraça. Ele adquiriu, então, estabilidade para atuar como *sideman* em gravações de estúdio, por exemplo, com grandes cantoras intérpretes, como Billie Holiday, Ella Fitzgerald e Carmen McRae, com liberdade criativa para formar e liderar seus próprios naipes de excelentes músicos.

Após completar 35 anos de uma bem-sucedida carreira artística, em 1963, Webster perdeu a mãe e a tia que o haviam criado com diligência afetiva extrema, sua única família e sustentáculo de sua estrutura emocional, fazendo com que ficasse à beira de uma forte depressão. Mas continuou fazendo turnês pelos Estados Unidos para se sustentar, gravando o álbum *Soulmates* com o pianista Joe Zawinul, com quem dividia um apartamento na época. Em 1964, lançou o álbum *See You At The Fair*, o seu último disco gravado nos Estados Unidos, a mesma época em que começou a receber convites para tocar na Europa. O final daquele ano trouxe problemas financeiros para Webster, que não estava conseguindo agendar shows nos clubes de Nova York, por isso aceitou sem hesitar uma boa proposta para tocar, por quatro semanas, em um clube de Londres. A bem-sucedida série de shows em Londres rendeu novos convites para tocar em outros clubes da Europa e o sucesso de suas turnês o fez ficar no Velho Continente. Webster passou a se sentir valorizado novamente.

Ele passou a sua primeira temporada em Copenhague, durante o ano de 1965, mas quando o seu visto de trabalho venceu, pegou o trem para Amsterdam, onde morou de 1966 a 1969, ficando hospedado na casa da senhora Hartlooper, que aparece no filme de Van der Keuken. Em março de 1967, Keuken fez o primeiro contato com Webster para a realização de um filme sobre sua residência europeia, mas, a princípio, o veterano *jazzman* ficou desconfiado, achando que ele poderia querer “roubar” suas histórias e “faturar” com a sua figura, como ele mesmo contou ao cineasta mais tarde

(BÜCHMANN-MOLLER, 2006, p. 244). Depois de deixar Keuken esperando na sala por algum tempo, em uma espécie de pausa dramática enquanto pensava em seu quarto, Webster felizmente resolveu dar a ele a chance de deixar imprimir sua efígie na película cinematográfica da velha *Paillard-Bolex* (BÜCHMANN-MOLLER, 2006, p. 245).

O JAZZ ALÉM DE SUAS FRONTEIRAS

Eric Hobsbawm, em seu singular livro de *História Social do Jazz* (1990), informa que tão logo se seguiu a *Grande Depressão* econômica, após o colapso da Bolsa de Valores em 1929, nos Estados Unidos, ao longo dos anos 1930, viveu-se a queda na venda de *LPs* (abreviatura de *Long Playing Records* ou disco fonográfico de longa duração, originalmente feito de policloreto de vinila, baquelite e goma laca, isto é, o disco de vinil), isso fez com que os instrumentistas de *jazz* procurassem um novo campo de trabalho. Outro fator que levou os músicos de *jazz* da época a terem dificuldades financeiras foi o fim dos grupos musicais que sonorizavam os filmes que chamamos de “silenciosos”. A popularização dos filmes sonoros, no final dos anos 1920, desempregou milhares de instrumentistas em todo o mundo e, nos Estados Unidos, o problema tomou uma dimensão maior devido ao grande número de salas de cinema e de músicos que dependiam dessa atividade, entre eles muitos músicos de *jazz*, como Ben Webster, que chegou a tocar durante as sessões de cinemas na juventude (BÜCHMANN-MOLLER, 2006, p. 12).

A Europa, especialmente a França e a Holanda, apresentava-se como um vasto campo de recepção para pequenos concertos realizados em cafés, teatros e clubes de *jazz* organizados pelos fãs desse gênero musical. Músicos que estariam em grandes dificuldades financeiras nos Estados Unidos (o legendário *Cotton Club* no Harlem, de Nova York, fechou em 1940) eram recebidos na Europa como grandes celebridades.

DEVIR PARIS

A margem esquerda do Rio Sena, que se configurava como o espaço mítico de artistas, poetas e escritores em Paris, também era o cenário mitopoético do *jazz*. Sabe-se que Scott Fitzgerald terminou de escrever, em Paris, *O Grande Gatsby* (1925). Boris Vian, escritor que também se exercitava no trompete e autor de *A Espuma dos Dias* (1947), era o sócio proprietário do *Le Tabou*, um bar de *jazz* situado no *Quartier Latin*. A invenção de um piano que prepara *drinks* enquanto o pianista toca é um dispositivo prodigioso do romance,

adaptado, algumas vezes, por outros gêneros artísticos e, mais recentemente, filmado, também, por Michel Gondry (2013).

Apesar de Theodor Adorno detestar o *jazz*, que ele definia como um exemplo da decadência e da degeneração das capacidades auditivas, este estilo musical era muito apreciado por Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir e Albert Camus. Em *A Náusea* (1938), romance filosófico de Sartre, o protagonista Antoine Roquentin cura seu horror existencial com o auxílio de uma gravação de *Some of These Days*, um *standard* do *jazz*. Pode-se dizer que onde terminam o aroma das cebolas e as lágrimas das canções tragicômicas de Sophie Tucker começam os bordados vocais de Edith Piaf. E, mais adiante, a sala de costura onde agulha e linha não servem apenas para costurar lan-tejoulas brilhantes aos vestidos dançantes de Josephine Baker ou aos fios de algodão dourado que vestiam a voz de Ella Fitzgerald – bordando a aurora na sua gravação de *Cotton Tail*, acompanhada por Ben Webster (sax) e Oscar Peterson (piano). A obra de Julio Cortázar, com singular destaque para o conto fantástico *El Perseguidor* (1959), uma fantasia literária inspirada na vida de Charlie Parker, e o romance *Rayuela* (1963) são como reflexos de espelhos comparativos em literatura à *stimmung* do *jazz*, que reascende e ecoa no cinema de Van der Keuken.

FILMES DE JAZZ ATÉ BIG BEN

Antes mesmo de *O Cantor de Jazz* (Alan Crosland, 1927), considerado o primeiro filme de longa-metragem falado, o gênero musical estava presente no cinema, com personagens que faziam parte de orquestras de *jazz* ou frequentavam shows de *jazz*, como nos filmes silenciosos *Jazzmania* (Robert Z. Leonard, 1923), *Miami* (Alan Crosland, 1924), *Wandering Girls* (Ralph Ince, 1927) e *Our Modern Maidens* (Jack Conway, 1929), o último filme silencioso de Joan Crawford (WLASHIN, 2009). Um dos filmes mais espetaculares dessa leva, mostrando uma banda de *jazz* identificável, é *So This is Paris* (Ernest Lubitsch, 1926), que traz uma longa cena de um baile com a Curtis Mosby Band na capital francesa.

O Cantor de Jazz, certamente, teve lugar na popularização desse estilo musical, embora o cantor Al Jolson, protagonista do filme, atuando muitas vezes em *blackface*, não fosse considerado propriamente um representante do gênero. O filme teve o real papel de iniciar o processo popularização do filme sonoro, que logo se imporia sobre os filmes silenciosos acompanhados por um grupo musical. Ele também tornou popular o modelo de musical de bastidores, que seria empregado em outros filmes que teriam o *jazz* como assunto principal.

Talvez o mais interessante dos “filmes de jazz” da primeira leva do cinema sonoro seja *Black and Tan* (1931), com Duke Ellington,⁷ um dos artistas do gênero que mais apareceram em películas. O diretor Dudley Murphy,⁸ que havia codirigido o filme poético e “sem roteiro” *Balé Mecânico*, com Fernand Léger e Man Ray sete anos antes, valeu-se, nessa produção, de um estilo mais simples e documental. O filme procura captar o instante de composição de uma canção por Ellington e depois sua apresentação, acrescentando o drama de uma dançarina com uma doença fatal, com quem ele aparentemente tinha um relacionamento. No entanto, Murphy continuou mais discretamente com algumas das experiências formais realizadas antes na película de vanguarda francesa, principalmente nas cenas caleidoscópicas dos dançarinos, ao som da orquestra do famoso *Cotton Club* de Nova York.

Os curtas de animação foram outra forma popular, muitas vezes a pior maneira de trazer o jazz para as salas de cinema, pois alguns deles retratavam os músicos de forma racista. Nesse contexto, as animações mais voltadas em divulgar a música e os artistas sem os expor a representações preconceituosas se destacam hoje em dia. Nos anos 1930, os irmãos Max e Dave Fleischer tinham um estúdio de animação a poucos quarteirões do Harlem, em Nova York, no coração da produção de jazz na cidade, e, frequentando o *Cotton Club* e fazendo amizade com os músicos, conseguiam com que eles colaborassem com suas produções. As animações de *Betty Boop* e outros personagens traziam números de nomes como Cab Calloway e Louis Armstrong, levando o jazz a um novo público e fazendo com que a música se tornasse parte da infância e da vida de milhares de pessoas pelo mundo.

Outros filmes de ficção de grande importância, nessa primeira fase, tiveram o jazz como tema e trilha musical principal, *Symphony in Black* (Frederic Waller, 1934),⁹ também com Duke Ellington, marcando ainda a estreia de Billie Holiday no cinema; *Broken Strings* (Bernard B. Ray, 1940), em que um pequeno violinista negro ganha um concurso no rádio tocando jazz, trouxe o canto e o sapateado das Stevens Sisters, além do clássico musical *Tempetade de Ritmo* (Andrew L. Stone, 1943), com Lena Horne, Bill Robinson, Fatts

⁷ Pode ser visto em <https://youtu.be/ynsf9sYl8Ag>. Uma curiosidade é que foi realizado no sistema Photophone, da RCA, um formato sonoro que não “vingou”, sendo descontinuada a produção desse tipo de filme no final da década de 1930. Depois, o som das novas cópias foi feito no sistema Movietone, que se tornou padrão por algum tempo.

⁸ Outro filme de jazz notável de Murphy foi realizado dois anos antes, com a grande dama do blues Bessie Smith, em *Saint Louis Blues* (1929). Quase trinta anos depois, Nat King Cole faria o papel do autor dessa famosa canção, W.C. Handy, na *biopic* também chamada *St. Louis Blues* (Allen Reisner, 1958).

⁹ Pode ser assistido em <https://youtu.be/LPD-8-l68L4>.

Waller e a dança impressionante dos Nicholas Brothers e do grupo liderado por Katherine Dunham.¹⁰ Filmes *noir*, como *Phantom Lady* (Robert Siodmak, 1944) e *Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1947), ajudaram a firmar um imaginário em que os sons de um saxofone ou trompete tornaram-se associados à chuva noturna, à melancolia e à solidão do detetive, construindo, para muitos, uma devoção quase religiosa ao jazz.

A década de 1940 assistiu também à emergência dos *soundies*, curtas-metragens norte-americanos que duravam o tempo de uma canção e foram os pais dos atuais videoclipes (os “avós” foram as canções ilustradas projetadas na primeira década do século XX, nos *nickelodeons*, as primeiras salas de cinema). Os *soundies* eram assistidos, originalmente, em cabines individuais, mas hoje muitos exemplares podem ser apreciados na rede e o jazz seria um dos gêneros musicais mais representados nesse formato (BEEBE; MIDDLETON, 2007, p. 33). Foi em dois *soundies*, um deles chamado *Hot Chocolate (Cotton Tail)* (Josef Berne, 1942),¹¹ uma apresentação do famoso tema, que provavelmente tivemos a primeira participação de Webster em um filme, tocando com Duke Ellington e outros músicos de sua orquestra. Ele reapareceria em seguida também no *soundie Jam Session* (Josef Berne, 1942), com Ellington e o violinista Ray Nance.¹² Um ano depois, teríamos outra aparição de Webster na tela grande, no musical *Reveille with Beverly* (Charles Barton, 1943), em uma versão do famoso *standard* - *Take the A Train*, também com a orquestra de Ellington.¹³ Ele é o primeiro saxofonista que pode ser visto ao lado do baterista no primeiro plano desse trecho do musical, em um cenário que imita o interior de um trem.

A década seguinte seria o período áureo das *biopics* de estrelas das *big bands*, como *The Glenn Miller Story* (Anthony Mann, 1954) e *The Benny Goodman Story* (Valentine Davies, 1955), filmes bastante influentes nesse gênero. Outros filmes se encarregaram de manter a mística dos *jazzistas*, como *Young Man with a Horn* (Michael Curtiz, 1950), *Blue Gardenia* (Fritz Lang, 1953), entre outros. As trilhas musicais jazzísticas extradiegéticas¹⁴ também se consagraram nessa década, com destaque para a trilha de Miles Davis para *Ascenseur pour l'échafaud* (Louis Malle, 1958), a música de Duke Ellington para *Anatomy of*

¹⁰ Este filme, que tem o nome original de *Stormy Weather*, pode ser assistido em <https://youtu.be/XPAPHVAmP1U>.

¹¹ Pode ser assistido em <https://youtu.be/PvU48WBP3hc>. Logo aos 30 segundos, Webster é anunciado por Duke Ellington e se levanta para fazer o solo.

¹² Este *soundie* pode ser assistido em <https://youtu.be/velcoBXbJgs>.

¹³ Este trecho pode ser assistido em <https://youtu.be/cb2w2m1JmCY>.

¹⁴ Música extradiegética é aquela sobreposta à imagem na montagem, que não pode ser ouvida pelas personagens.

a *Murder* (Otto Preminger, 1959), as composições de John Lewis, do Modern Jazz Quartet, para *Odds Against Tomorrow* (Robert Wise, 1959) e a versatilidade de Henry Mancini em *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958).

Os anos 1950 terminariam com *Shadows* (1959) e os transgressores anos 1960 começariam com o ousado *The Connection* (1961), trazendo, respectivamente, a direção dos pioneiros do cinema independente, John Cassavetes e Shirley Clarke, valendo-se do *jazz* para realizar um complexo mosaico audiovisual da vida cultural *underground* nova-iorquina. *Shadows* trazia o gênio contrabaixista Charles Mingus para musicar, de forma extradiegética, a vida cotidiana de um grupo de amigos brancos e negros. Em *The Connection*, a banda de Freddie Redd tocava em cena quase toda a trilha musical de um filme baseado em uma peça teatral *off-Broadway* de Jack Gelber, em que o texto dava um monólogo a cada um dos oito atores principais, interpretando músicos e amigos viciados em heroína, em alusão à estrutura das peças de *jazz* em que cada instrumentista tem um solo (WHITEHEAD, 2020). Em ambos os filmes, o elenco inter-racial e a densidade existencial das personagens desafiavam as práticas de segregação que foram a regra no cinema e na sociedade do país até então, dentro do *Zeitgeist* dos anos 1960, que trariam transformações socioculturais importantes nos Estados Unidos, como a contracultura e o movimento antirracista dos direitos civis.

Os documentários começaram a marcar presença nos anos 1940 com *Jammin' the blues* (Gjon Mili, 1944), trazendo outra lenda do saxofone jazzístico, Lester Young, em que a fotografia do premiado Robert Burks esculpe corpos e instrumentos. Nos anos 1950, tivemos a produção, pela gravadora Columbia, de *Jazz on a Summer's Day* (Bert Stern, 1959), a quintessência do *concert film* de *jazz*, documentando o Festival de Newport, de 1958, com a presença de nomes como Thelonius Monk, Louis Armstrong e Mahalia Jackson. Infelizmente, não está presente no filme a participação de Ben Webster neste festival, tocando *Chelsea Bridge* e outros *standards* na banda Rex Stewart and the Ellington Alumni All Stars, como um tributo a Duke Ellington, como pode ser lido no programa original do evento (Rhode Island Rocks site s/d).

Por fim, temos o instigante e influente *The Cry of Jazz* (Ed Bland, 1959),¹⁵ um dos grandes exemplares da produção de cinema negro independente, em que os participantes discutem, de forma contundente, o *jazz* como manifestação primeiramente concebida para expressar o potencial artístico da população negra norte-americana, mostrando que ele se dava a ouvir como uma música e cultura fascinantes e de grande interesse audiovisual para os cineastas.

¹⁵ Este filme pode ser assistido em <https://youtu.be/fE00fzXpI04>.

Dessa forma, quando Van der Keuken se propôs a filmar o grande saxofonista, já havia sido construída uma longa tradição de filmes em que o *jazz* anunciava e cumpria o seu potencial audiovisual, inclusive com a participação do próprio instrumentista, o que amplificou ainda mais o desafio de retratar um gênio musical como Ben Webster, mas também inspirou o documentarista holandês a novos voos conceituais e artísticos.

ABERTURA

Quando o filme tem início, ressoam as badaladas de um sino, emblema sonoro de uma posição de dignidade na História. Em Keuken, os sons desempenham, muitas vezes, a função de marcadores temporais. Assinalam um ritmo contínuo por alguns breves instantes, mas o suficiente para apresentar uma pulsação inaugural das cenas – que é também uma apresentação da vida. As unidades rítmicas materializam a pulsação do tempo, ecoando imagens mentais sedimentadas na Cultura (CARDINAL, 2013, p. 110-133). Os sons são paradigmas indiciários. Quantas vezes badalam os sinos? Tantas vezes quantas capas de LPs são lançadas dentro do enquadramento fluvial do rio Amstel, saudando os sucessos da carreira de Ben Webster. Van der Keuken trata os objetos gráficos como coisas existentes de modo onisciente no mundo. Uma imagem técnica entre tantas outras, sem majorar valor de hierarquia estética. Um objeto a mais entre tantos outros. E, se comunicam algo, os signos gráficos mostram primeiro suas funções significantes imediatas – o estado da coisa em si – e, ao mesmo tempo, suas derivações estéticas endereçadas à subjetividade do espectador-ouvinte. Como faziam Eisenstein ou Brecht, um convite à coinvenção do sentido.

Os filmes de Keuken confabulam uma obra aberta, uma estética da indeterminação (ECO, 1962). Webster é mostrado tocando o seu saxofone a acompanhar um disco de Fats Waller, dobrando a música do toca-discos e a carga afetiva captada pelos espectadores. A indeterminação dos sentidos possíveis de comunicação é uma das chaves de expressão estética. Os circuitos de comunicação nunca são fechados. Há sempre um sentido a mais além do mais imediato e da sua condição mais explícita. Daí que a composição imagem-som feita por Keuken abre uma diagnose de sentidos que vai do inconsciente óptico *benjaminiano* ao inconsciente acústico próprio do *devir-musical* (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 86).

Benjamin utiliza diversas vezes, em seus escritos, a imagem de pensamento de “um clarão”, o relâmpago da cognoscibilidade:

A imagem dialética é um relâmpago em forma de cone que atravessa todo o horizonte do passado, ele escreve, nas suas notas de Reflexões Preparatórias das suas *Teses sobre o conceito de História* [...] Articular historicamente fatos passados significa: reconhecer no passado aquilo que converge na constelação de um único momento (BENJAMIN, 2012, p. 114).

O documentário articula passado e presente de forma direta, ao registrar o instrumentista vendo a sua própria imagem na tela do pequeno aparelho de TV, onde ele aparece em uma entrevista que concedeu dias antes para uma emissora holandesa junto com a senhora Hartlooper. Ele continua a evocar o passado, contando um pouco de sua infância e evocando seus dias com a orquestra de Fletcher Henderson e com Duke Ellington. Presente da enunciação imagética-sonora; evocação de um devir-criança pela voz e pelos meandros da memória afetiva do músico em estado de melancolia.

A ARTE DA FABRICAÇÃO DE SAXOFONES

Big Ben é um perfeito exemplo da câmera-jazz, como comentado por Serge Daney (1982)¹⁶ a propósito do trabalho físico corporal do cineasta holandês com a câmera, no sentido estrito, como quando Keuken baila, acaria ou ainda boxeia, como ele mesmo diz numa entrevista concedida à Serge Toubiana (1997),¹⁷ havendo ainda outros tipos de movimento em torno de Webster que mimetizam objetivamente a performance do músico. Essa camera-jazz é ritmada e energizada pela montagem, também realizada por Keuken. Assim, trata-se, de um ótimo exemplo da montagem como troca de energia, como teorizada por Térésa Faucon (2013), quando Keuken remonta o registro de diversas apresentações do saxofonista, mostrando as variadas formas dele encerrar uma determinada composição, remixando e, muitas vezes, recompondo alguns dos *standards* de jazz que ele reinterpreta como *Perdido* e *My Romance*.

Logo no início do filme, Van Der Keuken diz que desenvolveu uma peça de arte sonora experimental, a partir de uma ideia de Ben Webster para que ele incluísse no filme o registro de uma fábrica de saxofones holandesa. Filmando na fábrica de saxofone, Van der Keuken compõe, com os repetitivos ruídos metálicos da produção industrial em série, um arranjo

¹⁶ Conforme informado na nota 3.

¹⁷ “Para mim, a câmera tem três características: o aspecto de instrumento musical, em que você faz a sua parte, improvisa, quando você está diretamente implicado; o segundo é o boxe, com o poder de ataque da câmera; e a carícia, por causa dos movimentos leves que roçam a pele dos seres e das coisas e que me interessam muito”. (TOUBIANA, 1997/2001; tradução nossa).

musical engenhoso. Keuken consegue extrair algumas imagens e sons do esforço repetitivo das trabalhadoras a fabricar “1100 saxofones por semana” e, ao mesmo tempo, compõe uma nova música em parceria com Webster, ao mixar o som dos saxofones sendo fabricados com as sonoridades que o músico produz com o seu instrumento. Quando uma jovem operária perfura pequenas peças metálicas, o *noise* industrial evoca em nós, o canto de uma ave marinha, o grou, também conhecido como “guindaste”, exatamente pela semelhanças com os sons metálicos que produz. A indústria humana se transporta pela modulação do som à Natureza e a Natureza se transporta à modulação do engenho humano.

Há outros segmentos ricamente sonorizados, como quando ele mixa um som de sapos em um brejo¹⁸ com ruídos agudos de avião e os sons do zoológico, sobrepondo a imagens de peças publicitárias misturadas com closes de Webster gargalhando em uma similitude com os procedimentos estéticos de Sergei Eisenstein. Estes são apenas alguns dos exemplos em que Keuken usa efeitos sonoros extradiegéticos e os mixa com a música, que serão abordados adiante. O modo como ele faz o quadro dançar, como a já citada imagem da pequena TV se movendo pelo quadro, mostrando o saxofonista a tocar, evoca fluxo e movimento. Todos esses não são, de maneira nenhuma, movimentos e articulações imagético-sonoras banais, são únicas no cinema documental, entrelaçando-se com o cinema experimental, formando uma segunda realidade. Outro gesto pouco usual na época foi, em um breve segmento do documentário, conceder a feitura de imagens à câmera amadora de Ben Webster, que filma algumas tomadas sensuais de mulheres passeando na calçada, atravessando a rua e outros transeuntes de Amsterdam, por trás da sua janela; depois editadas com agilidade, mostrando uma cidade diferente da capital gentrificada de hoje. O ato de capturar imagens não era estranho ao músico, pois, há muitos anos, ele vinha registrando suas turnês e shows com uma máquina fotográfica, mas parecia ser a sua primeira vez com uma filmadora.

O filme continua a trabalhar o retrato de Webster quando um segmento do documentário o mostra ensaiando com um trio holandês composto pelo pianista Cees Slinger, o baixista Jacques Schols e o baterista John Engels, além de seu velho e grande amigo Don Byas no sax tenor. Carlos Wesley “Don” Byas era outro veterano músico norte-americano das orquestras de

¹⁸ Uma clara evocação imagética-sonora de um dos apelidos de Ben Webster, o Sapo. Toda a sequência possui atributos correspondentes à montagem intelectual eisensteiniana. No filme *Hermeto Campeão* (1981), de Thomas Farkas, há um procedimento criativo notavelmente semelhante, mas provocado pelo músico em um brejo.

Count Basie e Duke Ellington. Ele estava morando na Europa desde 1946 e foi quem recebeu Webster na estação de trem de Amsterdam e o apresentou à capital neerlandesa (BÜCHMANN-MOLLER, 2006, p. 245). O filme mostra o quinteto a executar versões fragmentadas das faixas *My Romance*, *Perdido* e *You'd Be So Nice to Come Home To*.

O saxofonista explode em risadas com o grupo, demonstra o andamento da canção estalando os dedos e toca, de forma arrebatada, com os olhos fechados. Webster também é mostrado em uma apresentação londrina tocando *Chelsea Bridge* e *Perdido*, provavelmente no mesmo local onde fez sua estreia na Europa, o *Ronnie Scott's Club* (BÜCHMANN-MOLLER, 2006, p. 245). O filme termina com outra colagem sonoro-visual, começando por mostrar a janela florida do quarto de Webster ao som de pássaros urbanos, fazendo uma ponte sonora e visual para o seu rosto em close a tocar, mas dando a ouvir apenas a sonoridade das aves. Keuken faz, então, uma transição gradual de áudio para o que estava realmente sendo tocado, o *standard My Romance*, até o acorde final do piano de Slinger. Quando Webster tira a velha boquilha de seu sax dos lábios, Keuken corta totalmente o som e vemos um *big close* em seu rosto a fazer humildes e sutis gestos de agradecimento, para logo depois se retirar da imagem pela esquerda. Fim.

SIGNOS DE ROSTIDADE

A cena final de *Big Ben* evoca um conceito emblemático de Deleuze e Guattari (1996), o conceito de rostidade. Deleuze e Guattari extraíram esse conceito de uma composição de Luciano Berio, *Visage* (1961), como antes haviam colhido a noção de rizoma do pensamento musical de Pierre Boulez (1975) via Proust. O conceito de rostidade está em relação de contraface ao conceito de ritornelo. Já em *Kafka, por uma literatura menor* (1975), as relações de conteúdo e de expressão entre rosto e paisagem – fotografia e som – estão colocadas sem que a assunção da palavra ritornelo tenha sido ainda levantada. É na obra *O inconsciente maquínico* (1979-1988) que Guattari propõe a noção de ritornelo como um conversor intersemiótico entre os afetos existenciais e as experiências estéticas vividas na obra e nos personagens de Proust. O ciúme coagula com a música tocada ao piano, assim como a recordação de um rosto se mistura com uma pequena pintura de paisagem pintada por Vermeer.

Um rosto, afirmam Deleuze e Guattari (1996), é uma superfície identitária, um acontecimento político, conforma uma identidade social, política, econômica, cultural. Um rosto é um *quantum* de significâncias que pretendem circunscrever e neutralizar o expressivo, o desejo. Fora do contorno do

rosto, avizinha-se o caos, a desordem, o anormal. Daí que, para Deleuze e Guattari, possuir um rosto é estar em estado de rostificação. É conformar-se à lei e à ordem. É ajustar-se a um circuito fechado de significação e interromper o fluxo de derivações possíveis do caos dos modos de ser e existir, tal como Deleuze reconhece também nas expressões do cinema:

Em pintura, as técnicas do retrato habituaram-nos a esses dois pólos do rosto. Ora o pintor apreende o rosto como um contorno, numa linha envolvente que traça o nariz, a boca, a borda das pálpebras e até a barba e a touca — é uma superfície de rostificação. Ora, ao contrário, ele opera por traços dispersos tomados na massa, linhas fragmentárias e quebradas que indicam aqui o estremecimento dos lábios, ali o brilho de um olhar, e que comportam uma matéria mais ou menos rebelde ao contorno — são traços de rosticidade (DELEUZE, 1983, p. 104).

Deleuze e Guattari (1996) utilizam-se de dois termos qualificativos e conjugados para definir um sistema de estratificação das potências do rosto: o sistema Muro Branco - Buraco Negro. O muro branco é a superfície homogênea em que se inscrevem e se acumulam significâncias em circuito fechado. O buraco negro é a submersão, o afundamento dos sujeitos na definição do Eu (Ego) e na toxicologia das identidades.

Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes. Do mesmo modo, a forma da subjetividade, consciência ou paixão permaneceria absolutamente vazia se os rostos não formassem lugares de ressonância que selecionam o real mental ou sentido, tornando-o antecipadamente conforme uma realidade dominante. O rosto é, ele mesmo, redundância (DELEUZE, GUATTARI, 1996, p. 36).

Mas não há criação num rosto? O rosto é uma planificação condenada somente à negatividade ou, como afirmam Deleuze e Guattari, à redundância? Na esquizoanálise de Deleuze e Guattari, toda formulação de um conceito é, primeiramente, crítica, em seguida, emancipatória, e por desalienação e continuidade, revela-se em um estado possível de potência criadora. O conceito de rostidade, em sua condição verbal negativa – rostificar, rostificação –, também alcança outras possibilidades de expressão ou platôs. No livro Imagem-Movimento - Cinema 1 (1983), Deleuze reapresenta o conceito de rostidade em relação ao primeiro plano e ao *close* no cinema. Permanece a consideração negativa do sistema Muro-Branco-Buraco-Negro, em que a rostificação encerra as potências virtuais do rosto. Mas também afirma-se a potência do cinema em nos apresentar traços de rostidade, que se insurgem

contra a neutralização das forças desejantes da existência: o rosto da atriz Falconetti (o rosto de Joana D'Arc), no filme de Carl Dreyer, é apresentado por Deleuze como um exemplo de força criadora. Ainda em conversação com Guattari, eles escrevem:

Não é exatamente o rosto que constitui o muro do significante, nem o buraco da subjetividade. O rosto, pelo menos o rosto concreto, começaria a se esboçar vagamente sobre o muro branco. Começaria a aparecer vagamente no buraco negro. O close do rosto no cinema tem como que dois pólos: fazer com que o rosto reflita a luz ou, ao contrário, acentuar suas sombras até mergulhá-lo “em uma impiedosa obscuridade (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 29).

Assim, o rosto de Big Ben é o rosto político de todos os músicos de *jazz* sob o exílio econômico. Mas o gesto criativo biografemático de Keuken é um ultrapassamento dos processos de rostificação para compor, com o rosto de Big Ben, um ritornelo, as múltiplas travessias de um território, as linhas de fuga pelas quais Ben Webster torna-se um personagem rítmico.

Há personagem rítmico quando não nos encontramos mais na situação simples de um ritmo que estaria associado a um personagem, a um sujeito ou a um impulso: agora, é o próprio ritmo que é todo o personagem, e que, enquanto tal, pode permanecer constante, mas também aumentar ou diminuir, por acréscimo ou subtração de sons, de durações sempre crescentes e decrescentes, por amplificação ou eliminação que fazem morrer e ressuscitar, aparecer e desaparecer. Da mesma forma, a paisagem melódica não é mais uma melodia associada a uma paisagem, é a própria melodia que faz a paisagem sonora, tomando em contraponto todas as relações com uma paisagem virtual (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 109-110).

IMAGEM-PERCEÇÃO, IMAGEM-AÇÃO, IMAGEM-AFECÇÃO

Ao fazer o acoplamento da filosofia de Bergson com a semiótica de Peirce, nos seus livros de filosofia *para* o cinema, Gilles Deleuze propõe a emergência de três classes ou avatares da imagem: a imagem-percepção, imagem-afecção e a imagem-ação. Esses avatares da imagem são simultâneos à imagem-movimento e uns aos outros ou carregam, em si mesmos, suas revoluções moleculares, suas transformações radicais. Essa breve classificação peirce-bergsoniana de Deleuze não encerra-se aí, mas se constitui como um primeiro momento de apresentação de uma taxonomia das imagens fílmicas, isto é, do cinema, de modo que outras poderão surgir e ser nomeadas conforme as funções e desempenhos possíveis de espectralidade. Nesta primeira taxonomia, está em questão o modo como as imagens-movimento

concedem, ao espectador-ouvinte, os modos de perceber, de agir e de ser afetado pelo vir-à-ser das imagens ópticas-sonoras.

Por imagem-percepção, Deleuze define a qualidade da imagem que está dada nos atributos perceptivos no coágulo da imagem-movimento. Por imagem-ação, Deleuze define a qualidade da imagem relacionada aos aspectos de motricidade, de traslado, de deslocamentos, de movimento propriamente dito. Trata-se de uma mecânica dos afetos.

A imagem-ação está relacionada ao corpo e a sua expressão, às condições sensório-motoras, mesmo se, em cinema, o que se move seja um trem ou um automóvel e mesmo uma bicicleta ou um barco. O vento sobre as roupas e lençóis no varal ou o voo dos pássaros no horizonte: trata-se da representação do orgânico enquanto criação na imagem-movimento do cinema ou dos personagens, das coisas e dos seres e da recepção enquanto experiência sensível do espectador-ouvinte.

Entre a imagem-percepção e a imagem-ação ocorre essa qualidade de redistribuição dos afetos, essa possibilidade de afetar-se e de ser afetado, primeiro enquanto personagem ou elemento apresentado pelo cinema (as mãos como traços de rostidade em Bresson, a espiral, no filme de Hitchcock, o acorde que anuncia a chegada do tubarão no filme de Spielberg, etc.) e depois pelo espectador-ouvinte, que se relaciona com aquele acontecimento intensivo das imagens-e-sons que são dadas a ver e ouvir.¹⁹ Em *Keuken*, no filme-ensaio sobre Big Ben, a colaboração mútua sob o tema da fabricação de saxofones em série apresenta os ruídos metálicos a uma linha de distância para o desconforto absoluto – para a exaltação do que é musical, por contraste e por contraponto, ou pela experiência estética moderna de choque. Uma experiência estética que, no dizer de Chion (2001), se dá pela pele, que se apalpa (só se dá ao conhecer) com a ponta dos dedos, sem distanciamento, o corpo no mais extremo presente do indicativo, mas causa direta dos efeitos sonoros.

IMAGEM-AFECÇÃO

Por imagem-afecção, Deleuze define a circunscrição do rosto em relação ao primeiro plano. A imagem-afecção é igual ao rosto, que é igual ao primeiro plano. É o rosto que coagula as qualidades expressivas-intensivas da imagem-movimento.

¹⁹ Por sua vez, Michel Chion (1987/2001:146) escreve sobre o som com efeito de gosma, o som de coisa alienígena úmida e pegajosa no filme *Invasores de corpos*, no remake dirigido por Philip Kaufman (1978). Kristeva dizia, desses vestígios, que ainda não se fez plenamente imagem, visto ou percebido, no infra-sentido, o fragor (o susto) que nos interpela ao nível do instinto e do inconsciente.

Quanto ao rosto propriamente, não se afirmará que o primeiro plano o trate, faça-o sofrer um tratamento qualquer — não há primeiro plano de rosto, o rosto é em si mesmo primeiro plano, o primeiro plano é por si mesmo rosto, e ambos são o afeto, a imagem-afecção (DELEUZE, 1983, p. 104).

Desde que nos coloquemos em franca recepção, em estado de disponibilidade afetiva, isto é, em relação de solidariedade ao cinema de Van der Keuken, somos atravessados por essas potências da imagem-movimento. E, neste *deixar-se afetar*, talvez possamos ter encontros intensivos com essa outra condição da arte do cinema um tanto mais rara, a *imagem-tempo*, e sua duração intensiva-qualitativa, segundo Deleuze (2005). Quando deixamos a sessão de cinema ou quando recordamos os filmes que assistimos com algum fervor, experimentamos essa dádiva da arte do cinema que Gilles Deleuze (2005) traduz pela expressão *cristal de tempo*, um *quantum* de energia afetiva, uma duração extraída da experiência estética (sensível) com o cinema. Mas que também nos ocorre durante a visita ao museu, durante a leitura de um poema, durante a escuta amorosa de *Days of Wine and Roses*, álbum que reúne baladas gravadas por Ben Webster na Europa, entre 1965 e 1967.

No livro *A Imagem-Tempo*, Deleuze (2005) baseando-se nas concepções de Henri Bergson sobre o tempo, discorre sobre o cristal de tempo como sendo a cisão entre passado e presente sensivelmente experimentado. Para Bergson, conforme Deleuze (2005), o passado se constitui ao mesmo tempo que o presente, não depois. O tempo se dividiria a cada instante em presente e passado, com o presente se desdobrando “em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção ao futuro e a outra caindo no passado”, desenrolando-se (2005, p. 102).²⁰ O tempo consistiria “nessa cisão e é ela, é ele que se vê no cristal”.

Para Deleuze, interpretando Bergson, o cristal “não para de trocar as duas imagens distintas que o constituem, a imagem atual do presente que passa e a imagem virtual do passado que se conserva” (2005, p. 102). O “presente que passa e vai para a morte, o passado que se conserva e retém o germe da vida, não param de interferir, de coincidir”. Deleuze, então, escreve que “Felix Guattari tinha razão em definir o cristal de tempo como

²⁰ Tal explicação de Deleuze sobre o conceito de tempo em Bergson teve um eco inesperado em 2023 no meme-video-dança de Tik-Tok “desenrola, bate, joga de ladinho”. Nessa dança concebida para as redes sociais, geralmente performada em dupla, o passado “se desenrola” nas mãos (e se conserva), o tempo “bate” (palma) e o presente do quadril “joga de ladinho”, ao passar. Essa associação envolvendo a cultura de massa não está em desintonia com o pensamento de Deleuze e Guattari, que algumas vezes usaram exemplos de filmes “B” como *Willard*, de Daniel Mann (Deleuze e Guattari, 1997).

sendo por excelência um ‘ritornelo’.²¹ Talvez o ritornelo melódico, “seja um componente musical que se opõe e se mistura a outro componente, este rítmico: o galope”. Galope e o ritornelo “é o que se escuta no cristal, como as duas dimensões do tempo musical, sendo uma a precipitação dos tempos que passam, a outra a elevação ou recaída dos passados que se conservam” (2005, p. 115). Quando “a imagem cinematográfica se faz imagem-cristal”, “estas tendências chegam a uma perfeita expressão”. Para ele, “afeto é o que sentimos no tempo” (2005, p. 104). O tempo em si seria “pura virtualidade que se desdobra em afetante” (o presente que passa para o futuro) e “afetado” (o passado que se conserva), “‘a afecção de si por si’ como definição do tempo” (2005, p. 104).

AFETOS PUROS

O retrato de Ben Webster, composto por uma sucessão de planos muito próximos, contém estas qualidades expressivas da arte do cinema definidas por Gilles Deleuze. Quase a totalidade do filme-retrato de Ben Webster feito por Van der Keuken é composto por imagens-afecção. Somos confrontados por Keuken a experimentar, em nós mesmos, enquanto espectadores-ouvintes, os estados afetivos de Ben Webster, a experimentar as qualidades intensivas de seu rosto multiplicado por uma profusão de afetos puros. Satisfação, alegria, êxtase, riso, aborrecimento, raiva, saudade, nostalgia, solidão. O ranger de dentes inaudível. O tremor de alegria nos lábios. Os olhos que se erguem lânguidos, agradecendo ou solicitando o auxílio divino. Mas esse recenseamento de abstrações, de sentimentos e emoções não alcança mensurar e nomear o acontecimento intensivo que ocorre abaixo da superfície das imagens, inclusive porque elas são transportadas pela trilha sonora, nem sempre coincidente com a imagem-ação (ou o tempo exato e histórico) do músico tocando seu saxofone. Estranho procedimento de Keuken dissociando as imagens do músico de seus gestos de criação sonoros – para então reconduzi-las novamente com o sabor de uma novidade, de uma surpresa. Da imagem-percepção à imagem-ação e aos afetos puros.

As unidades sonoras são manipuladas por Keuken, na montagem, como unidades de tempo extraídas de diferentes momentos da História do jazz e que se confundem, não por acaso, com o tempo e a história de vida de Ben

²¹ Estas reflexões e as imagens de pensamento que Deleuze evoca tem a forma incompleta de um esboço, como testemunha Pascale Criton, em *À propósito de um curso do dia 20 de março de 1984 – O ritornelo e o galope* (ALLIEZ, 2000). Traduzido na edição brasileira de *A Imagem-Tempo* como “estribilho”, a ideia de ritornelo é uma categoria plurissêmica. Continuaremos a citar o texto de Deleuze substituindo a palavra “estribilho” por “ritornelo” (*ritournelle* na versão original em francês do *L’Image-Temp*).

Webster. Ou seria o contrário? Que ninguém se engane com “*o aspecto mal-acabado*” do cinema artesanal de Van der Keuken. Isto também é uma decisão estética e política consciente presente nas propostas do Grupo CoBrA, com os quais Van der Keuken tinha proximidades. O seu uso dos elementos gráficos, das imagens fixas, a reprodução de fotografias ou materiais impressos, como as capas dos LPs lançadas para dentro do quadro no início do filme, saindo do cinema para ingressar num outro registro de mídia, outros códigos de comunicação e expressão, como no momento citado anteriormente, em que ele reproduz a fama momentânea da senhora Hartlooper, aparecendo na TV holandesa por causa da notoriedade de Ben Webster, toda essa sequência que situa o músico no seu devir-criança, nas suas “saudades de casa”, essa passagem dos meios e das imagens técnicas – recordemos o segmento das capas dos discos submersas no fluxo das águas que imaginamos ser dos canais de Amsterdam –, compõem uma deriva surrealista, um clima de irrealidade ou de subversão do documental. Toda essa passagem dos meios tem uma função dialética, no sentido benjaminiano: instaurar um invisível das imagens e dos sons, um extracampo virtual ou metafísico; sair do real para a flutuação da alegoria; convocar o espectador-ouvinte para o pensamento das imagens e dos sons; abrir uma fissura no espaço fílmico para fazer eclodir daí uma lasca de temporalidade extraordinária.

RITORNELOS

Ao seu modo e estilo, o cineasta holandês é um mestre na manipulação precisa, cirúrgica, de unidades de espaço e de tempo, comparável aos gênios do Renascimento em Florença ou à Andrei Tarkóvski, com consequências estéticas formais diferentes. Van der Keuken atua como um compositor na moviola, ele próprio, por derivação de competência, é um “músico-cineasta” ao mixar distintas gravações de Ben Webster, formando outros e novos fraseados sonoros-musicais em uma textura sonora única emulsionada no seu filme-ensaio.

Essa textura sonora composta por Keuken a partir de extratos musicais do saxofone de Ben Webster nos dá ensejo para vislumbrar essa outra figura conceitual da esquizoanálise de Deleuze e Guattari: embocaduras, buchichos, grunhidos, esgares, caretas, gestos com as mãos, o cigarro no canto da boca, o giro dos olhos na languidez luminosa da alegria, o modo como segura e balança o saxofone forma uma exaustiva cartografia dos afetos de Big Ben retratado por Keuken sob a constante presença (retorno e recorrência) destes *ritornelos*. É o ritornelo que se constitui o vir-à-ser da música na partitura fílmica de Van der Keuken.

Primeiro porque é um dispositivo estético que faz essa circunvolução constante, esse retorno e essa recorrência, por princípio de sua exata função. Segundo porque é correspondente com a própria forma de organização e com a experiência de improvisação do *jazz*. E, em terceiro, porque o ritornelo faz a ligadura entre as partes, costura as relações entre as imagens e os sons, entre a memória e a identidade, entre o cotidiano e o lugar, entre o Tempo e a História. Para Deleuze, a “salvação vem de um ritornelo que pousa ou se enrola em torno de um rosto, e o extrai da fileira”, “acalmado a angústia” (2005, p. 114).

MAPA DOS AFETOS

As sucessivas formas do rosto de Big Ben, os sucessivos instantes de apresentação do rosto de Big Ben por Van der Keuken é um mapa. Um mapa que indica uma longa e duradora viagem. Mas para onde?

O rosto de Ben Webster não é mais e tão somente um rosto, mas é, também, a evocação de um vasto território. A sucessão de primeiros planos, a série composta de closes do músico exilado de seu território afetivo natural evoca os rostos de tantos outros músicos que, desde a cidade portuária de New Orleans, se dirigiram ao Centro-Oeste dos Estados Unidos, à Saint Louis ou à Chicago e depois à Nova York, muitas vezes, seguindo as estradas de ferro para então atravessar o Atlântico em direção a outros continentes. Assim, o retrato audiovisual de Big Ben é uma multiplicidade. Usemos advertidamente essa palavra tão mal-compreendida, rizoma (DELEUZE e GUATTARI, 1995).

O rosto de *Big Ben* é um rizoma. Nisso, consiste a criatividade de Van der Keuken em, a partir do clichê, interferir no circuito de significação da tradição do cinema documentário – recordemos o rosto de *Nanook, o Esquimó* – e, de dentro do código, propor outras nuances de significação das imagens-e-dos-sons. Um mesmo rosto e suas muitas variações anímicas, rítmicas. Um mesmo rosto em primeiríssimo plano da câmera e nunca, jamais, o mesmo rosto em suas microexplosões vulcânicas de humor, com seus olhos lânguidos flutuando no marulho cósmico.

CINEMA POLÍTICO

O filme excessivamente íntimo de Van der Keuken tem o sabor levemente amargo dos pequenos escândalos. O cineasta aposta na desmitificação da “lenda do *jazz*” Big Ben, que está situado provisoriamente num lugar de sobrevivência estratégica e em posição periférica na Europa. Ao mesmo tempo

em que inverte essas polaridades próprias do exílio, Keuken posiciona o seu personagem Ben Webster numa dimensão política de resistência e invenção do cotidiano. Essa aposta dialética, ao modo benjaminiano, consiste em inverter a relação do extraordinário em cotidiano e fazer emergir, das imagens-clichês, emanações do insólito. O procedimento, segundo Benjamin, era comum aos surrealistas. Mas Keuken é pertencente à geração que presenciou o surgimento em Copenhague, Bruxelas e Amsterdam (após o fim da Segunda Guerra Mundial) do movimento artístico e político denominado *CoBrA*, que detinha afinidades eletivas com as vanguardas artísticas do início do século XX. Daí que a aposta dialética de sobrepor por contraste dois elementos aparentemente não conciliáveis ou, ao contrário, conciliáveis, mas apresentados de modo separado, revela afinidades estéticas de Keuken com o distanciamento brechtiano e a montagem intelectual de Eisenstein (AUMONT, 2004, p. 24) reconhecidas também no duo Straub-Huillet, em Chris Marker, em Glauber Rocha, em Jean-Luc Godard.

Pelo acúmulo de instantes quaisquer, por cenas aparentemente banais, sem nenhuma importância, fazer surgir, do ordinário, a manifestação do *páthos*. Deleuze, nas primeiras páginas de *Imagem-Movimento*, recorda Eisenstein: “Ora, esta produção de singularidades (o salto qualitativo) se dá por acumulação de ordinários (processo quantitativo), de modo tal que o singular é extraído do qualquer, é ele próprio um qualquer simplesmente não ordinário ou não regular” (DELEUZE, 1983, p. 11).

Ora, essas afinidades têm lugar nas estéticas do cinema documentário, em filmes e ensaios audiovisuais de propósito declaradamente políticos, como em, novamente, Chris Marker, Jean Luc-Godard, Glauber Rocha, mas também em Agnès Varda. E mesmo em sua sinfonia formalista pró-natureza contra os homens, em Peleshian, ou na radical intimidade de Chantal Akerman e seu devir histórico.

O primeiro patrono desse procedimento em cinema é, sem dúvida, Sergei Eisenstein e a sua formulação de teorias estéticas da montagem. Estamos na circunvizinhança conflituosa do cinema soviético (Kulechov, Dziga Vertov, Pudovkin, Paradjanov), mas já distantes no tempo, essencialmente. As imagens deixam de ser posicionadas como emblemas do real para ocupar uma dimensão figural, metafórica, signo alusivo a um outro campo de correspondências de pensamento, percepção e afetividade. Mas são posicionadas de modo a produzir maior racionalidade crítica e menos encantamento emocional, sem recusar de modo algum o fluir poético dos afetos e o sentido ético que as imagens e os sons podem comportar e transportar além de

suas funções mais imediatas. Serge Daney escreve sobre esta posição política de Keuken: “Fim da ordem militante e aparição do *cinéaste sans frontières* (DANEY, 1998, p. 132).

TEMPOS MODERNOS

Estes procedimentos se enquadram dentro dos meios e recursos expressivos da Estética Moderna. Benjamin, no seu clássico ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, diz sobre o surgimento do sujeito político, que, saindo da condenação ao anonimato prescrito por sua condição de classe, passa à condição de autor e protagonista das dimensões expressivas do seu cotidiano, senão de seu próprio destino político (BENJAMIN, 2012). Van der Keuken retrata Ben Webster no pleno esforço para garantir o seu lugar político no mundo. Inclusive como “cineasta amador”.

Ao rebaixar os níveis de idealização e manutenção da “lenda”, Keuken faz um elogio à plena humanidade do músico, filmando com ternura as suas indisposições, o seu mau humor ou gênio, as suas gargalhadas, suas idiosincrasias, suas pequenas indecências perversas-infantis. Um trapo de seu calção de baixo escapando por um rasgo na calça próximo à braguilha. O *zoom in* da câmera para as nádegas das mulheres que passam numa calçada de rua em Amsterdam.

Em determinado momento, Keuken procede, na montagem por contraste, campo e contracampo, à associação livre entre os estados de humor de Big Ben e os animais do Zoológico que estava previsto visitar com os amigos e com a senhora Hartlooper. Esses procedimentos de alusiva figuralidade entre o homem e os animais são correspondentes aos de montagem alegórica eisenteiniana em *A Greve* (1929), por exemplo, e que se encontra, também, em Robert Bresson e seu Balthazar e ainda em Van der Keuken, Chris Marker ou Agnès Varda, quando se interessam de modo político e afetivo pelos gatos domésticos.

Há uma força expressiva geracional nos gestos criativos de Keuken, próprios do Espírito de época, do pós-guerra ao final dos anos 1960 e de um cinema reconhecido como engajado, na transição dos meios, também, em Jean-Luc Godard (recordemos o *Grupo Dziga Vertov* de experimentações políticas com a técnica nascente do vídeo), em Agnès Varda (em Cuba, após a revolução de Fidel Castro), com Nicolas Guillen e Santiago Alvarez. E, certamente, também, em Glauber Rocha, cineasta autointitulado do “Terceiro Mundo”, tentando inventar “um cinema *frantz-fanon-che-guevarista*” e, logo

depois, documentando os dias seguintes da Revolução dos Cravos no filme coletivo *As Armas e o Povo* (1974), que seria a gênese de sua épica eletrônica no Programa Abertura (1979), apresentado aos domingos à noite na TV Tupi. Conexo, sem nexos, convexo. Destilaria Glauber (Mota, 2001).

Mas, ao mesmo tempo, todos estes cineastas filmando a partir de sua própria condição íntima, com extratos de seus cotidianos ou “lembranças”, assinalam o seu lugar afetivo no mundo – sempre, sempre político – nunca, nunca inocente, participativo, engajado, convocador ao espectador-ouvinte: porque sempre e sempre empreendendo aquele gesto absolutamente moderno de se projetar ao futuro. O filme-retrato de Van der Keuken é um convite a que, para além do cinema, se possa abstrair quaisquer imagens de Big Ben, que, por saturação e excesso, possam ter existido na História Social do Jazz e simplesmente se render à procura e à delicada escuta de seus álbuns. Que se possa ouvir e escutar com o coração. Sístole e diástole. E, depois, recolher-se à caverna do silêncio sem imagens.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Über Jazz* [pseud. Hektor Rottweiler]. In: **Zeitschrift für Sozialforschung**, nº 5. Reimpresso em ADORNO, Theodor. **Gesammelte Schriften**, XII, 1982. p. 70-100.

AUMONT, Jacques. **Teoria dos cineastas**. Tradução Mariana Appenzeller. Campinas: Papi-rus, 2004.

BIG BEN (Ben Webster in Europe). Direção de Johan Van der Keuken. Amsterdam: Verenigde Arbeiders Radio Amateurs (VARA): 1967. Disponível em <https://youtu.be/EQrjSUdkRK4>. Acesso em: 11 fev. 2019.

BARTHES, Roland. **A câmera clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland [et al.]. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 19-62.

BEEBE, Roger; MIDDLETON, Jason (orgs.). **Medium Cool** – music videos from soundies to cellphones. Durham: Duke University Press, 2007.

BENJAMIN, Walter, Obras Escolhidas Volume III. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter (et al). **Benjamin e a obra de arte** – técnica, imagem, percepção. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão Única/Infância Berlimense**: 1900. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BRITISH FILM INSTITUTE. **Ben Webster**. Disponível em: <https://www2.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2ba9226ad9>. Acesso em: 06 maio 2022.

BÜCHMANN-MOLLER, Frank. **Someone to Watch over Me**: The Life and Music of Ben Webster. Ann Harbour: University of Michigan, 2006.

CARDINAL, Serge. Ouvir o lugar, compreender o espaço, escutar a cena. **Devires** – cinema e humanidades, v. 10, n. 2, p. 110-129, 2013.

CHION, Michel. **L'audio-vision** – son et image au cinéma. Paris: Nathan, 1990.

CHION, Michel. Revolución suave... y duro estancamiento. In: DE BAECQUE, Antoine (org.). **Teoría y crítica del cine** – avatares de una cinefilia. Barcelona: Epublibre, 2001. p. 146-163.

DANEY, Serge. **Ciné journal**. Volume 1/1981-1982. Paris: Cahies du cinéma, 1998, p. 131-134.

DANEY, Serge; FARGIER, Jean-Paul. Entretien avec Johan Van der Keuken. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 289, 1978, n. p. Disponível em: <https://www.sabzian.be/article/entretien-avec-johan-van-der-keuken-dans-cahiers-du-cinema> Acesso em: 20 maio 2022.

DELEUZE, Gilles. **Imagem-Movimento – Cinema 1**. Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles. **L'Image-Temp – Cinéma 2**. Paris: Les Editions du Minuit, 1985.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo – Cinema 2**. Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma In.: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 1, p. 10-36.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Ano Zero – Rostidade. In.: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 3, p. 28-57.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Acerca do Ritorno. In.: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Sueli Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 4, p. 109-110.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. São Paulo, SP: Editora 34, 2015a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo – História da Arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015b.

DIDI-HUBERMAN, George. Remontar, remontagem (do tempo). **Chão da Feira**, [s.l.] CADERNOS de Leituras, n. 47, 2016.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FAUCON, Térésa. **Théorie du Montage**. Malakoff: Armand Colin, 2013.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre o potencial oculto da literatura**. Tradução Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC Rio, 2014.

HOBBSBAWM, Eric. **História Social do Jazz**. Tradução Angela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

KRISTEVA, Julia. Elipse sobre o pavor e a sedução especular. In: BARTHES, Roland; KRISTEVA, Julia; GUATTARI, Félix. **Psicanálise e cinema**. Lisboa: Relógio d'Água, 1984, p.28-29.

MOTA, Regina. A Épica Eletrônica de Glauber. Um estudo sobre cinema e televisão. Belo Horizonte, UFMG, 2001.

RHODE ISLAND ROCKS SITE. Newport Jazz Festival 1958. Disponível em <https://www.rirocks.net/Band Articles/Newport Jazz Festival 1958.htm>. Acesso em 27 jul. 2023.

SCHAFER, Jean Louis. **L'homme ordinaire du cinéma**. Paris: Cahiers du cinéma, Gallimard, 1997.

TOUBIANA, Serge. **Interview with Johan Van Der Keuken**. MOMA, [s.l.], 2001. Disponível em: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2001/jvdk/critical/2.pdf> . Acesso em: 4 maio 2022.

WLASHIN, Ken. **The Silent Cinema in Song, 1896–1929**: an illustrated history. Jefferson: McFarland & Company, 2009.

WHITEHEAD, Kevin. **Play The Way You Feel**: The Essential Guide to Jazz Stories on Film. Oxford: Oxford University Press, 2020.

TRILHAS, VOZES E CONSTRUÇÃO SONORA EM VIDAS SECAS

Raphaela Benetello
Leonardo Vidigal

Quando estou trabalhando, eu trabalho com os ouvidos também, não apenas com os olhos. Eu trabalho escutando o que está acontecendo, quais ruídos podem ser incluídos como fundo para os diálogos, nesse momento e nessa cena. Trabalhando com locações, no campo, existem os pássaros que cantam distantes e há sempre uma combinação, uma relação entre o ruído de fundo e o texto. Para mim, o som direto é fundamental. Assim como a imagem, eu tenho o som.

Nelson Pereira dos Santos, entrevista a Gerald O'Grady
(SADLIER, 2012, p. 137).

INTRODUÇÃO

Com direção de Nelson Pereira dos Santos, *Vidas Secas* (1963) é baseado no romance homônimo de Graciliano Ramos, publicado em 1938, e conta a história de uma família de retirantes, em alguma parte da região Nordeste, que tenta fugir da seca e buscar trabalho e dignidade em meio à aridez do sertão. A história do filme se passa na década de 1940, especificamente no período entre 1940 e 1942, em que aconteceram duas grandes secas no nordeste brasileiro,¹ e foi filmada em locação nas imediações das cidades de Minador do Negrão e Palmeira dos Índios, este último o município onde o grande escritor da obra-prima que é base do filme foi prefeito entre 1928 e 1930.²

¹ INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Vidas Secas*. Instituto Moreira Salles, [s.l.], [2018]. Como o livro foi publicado antes desse ano de 1942, com certeza tratava de outro período de seca.

² GRACILIANO RAMOS. Biografia. Site Oficial do Escritor Graciliano Ramos, [s.l.], [20--]. O escritor é natural de Quebrângulo, também no estado de Alagoas.

O filme começa com a família – Sinhá Vitória (Maria Ribeiro), Fabiano (Átila Iório), duas crianças (Gilvam Lima e Genivaldo Lima) e a cadela Baileia – viajando a pé por paisagens secas e arrasadas pela ausência de chuva. Logo encontram uma casa abandonada na fazenda de Miguel (Jofre Soares). O fazendeiro tenta mandá-los embora, mas o pai da família, Fabiano, consegue convencê-lo a deixá-lo trabalhar na propriedade. Mesmo explorada pelo empregador e pela polícia, principalmente na figura do Soldado Amarelo (Orlando Macedo), a família consegue se estabilizar por um tempo naquela vida, até que, dois anos depois, a seca novamente devasta as terras onde estavam e eles são obrigados a se retirar, buscando um outro local em que possam sobreviver com o mínimo de altivez.

Para analisar a construção sonora desse filme, crucial para a constituição dessa nova forma de se realizar cinema que era concretizada naquela época no Brasil, vamos partir da divisão do que chamamos de trilha de áudio, uma forma de evitar a expressão “trilha sonora”, que pode ser confundida com a seleção de faixas musicais que compõem a trilha musical de um filme, para ser lançada como um produto cultural independente, sob a forma do ascendente disco de vinil, do decadente CD, ou do álbum em plataforma de *streaming*, mais comum atualmente para filmes novos, entre outros formatos.³ Vamos, também, elaborar uma análise da trilha de voz, pensando principalmente no silêncio autoimposto das personagens depois de sofrerem violências de agentes do Estado e opressões sociais.

A história em *Vidas Secas*, após a abertura que será abordada abaixo, é marcada pela trilha de ruídos e efeitos sonoros, sem presença de música externa à narrativa (extradiegética) e com poucas falas. “Chape-chape. As alpercatas batiam no chão rachado” (RAMOS, 2013, p. 9) é uma das indicações sonoras de Graciliano Ramos no livro, que parecem perfeitas para orientar o trabalho de construção de som do sonoplasta. Os diálogos do filme são compostos por vozes dubladas, algumas vezes em atraso com relação à imagem ou com os personagens de costas para a câmera para driblar

³ Buhler, Deemer e Neumeyer tentam solucionar esse problema adotando a expressão “sound track”, com as duas palavras que a compõem separadas, para se diferenciar de “soundtrack”, o álbum de peças musicais de determinado filme (2010, p. 357), mas como esse expediente é impossível em português, a tradução “trilha de áudio” foi adotada nas aulas baseadas no livro da dupla de professores norte-americana. Também foi adotado no texto o termo “extradiegético”, que é referenciado como “não-diegético” no mesmo livro, e a razão disso é que entendemos que a mera negação do som diegético não parece dar conta da complexidade desse elemento sonoro, algo a ser abordado em outro texto.

o problema de sincronia, mas também por falas gravadas em som direto, principalmente nas cenas na sede da fazenda, uma novidade para a época.⁴

Neste trabalho, vamos discorrer sobre a trilha de ruídos e a trilha musical, nos concentrando na análise das cenas em que é possível ouvir o som do carro de boi, seja de forma diegética seja extradiegética, dentro ou fora de quadro. Para essa caracterização, serão utilizados os conceitos contidos no livro *Hearing the Movies* (2010), de James Buhler, Rob Deemer e David Neumeyer, no qual os sons são categorizados como diegéticos e extradiegéticos, mas também combinados com as indicações descritivas “dentro de quadro” (*onscreen*) ou “fora de quadro” (*offscreen*). “No seu nível mais básico, o som diegético se refere a tudo o que pode ser ouvido por personagens do filme. O som extradiegético, por outro lado, não pode ser ouvido pelos personagens.” (BUHLER; NEUMEYER; DEEMER, 2016, p. 66).⁵ Ainda segundo os autores, dentro de quadro, refere-se a tudo que é contido no enquadramento e fora de quadro, tudo aquilo que não está enquadrado, mas se mostrando como uma extensão do espaço-tempo da cena (2010, p. 72), um som acusmático (cuja fonte não é revelada, ao menos a princípio), que pode ser “desmascarado” a qualquer momento. A combinação entre essas características cria algumas relações entre som, imagem e espaço narrativo: diegético dentro de quadro, diegético fora de quadro, extradiegético dentro de quadro e extradiegético fora de quadro.

O primeiro deles, diegético-em quadro, é certamente o caso padrão: vemos dentro do quadro o que esperamos ver no mundo do filme (...) Diegético-fora de quadro também é comum: uma sala é exibida na tela, mas ouvimos alguém falando ou tocando música com o volume correto e outras qualidades de som que correspondem a outro quarto conectado ao que vemos. Extradiegético-em quadro, por outro lado, é muito menos comum, mas provavelmente será usado quando estiver claro que um personagem em quadro que imagina ou lembra de uma fala ou música e a performance dessa música é visualizada. Extradiegético-fora de quadro é o caso padrão para narração de voz [*voice-over*] e música incidental ou canção não ouvida pelas personagens.⁶

⁴ Em entrevista a O’Grady, Ramos salienta que *Vidas Secas* só possuía “alguma dublagem” (SADLER, 2012, p. 137).

⁵ Tradução livre dos autores. Texto original: “At its most basic level, diegetic sound refers to everything that can be heard by characters in the film. Nondiegetic sound, by contrast, cannot be heard by the characters.” (BUHLER; NEUMEYER; DEEMER, 2010, p. 66).

⁶ Tradução livre dos autores. Texto original: “The first of these, diegetic-onscreen, is certainly the default case: we see within the frame what we expect to see in the film world (...) Diegetic-offscreen is also common: a room is shown onscreen but we hear someone speaking or music playing with the correct volume and other sound qualities that would match another room connected to the one we see. Nondiegetic-onscreen, on the other

Não há trilha musical extradiegética convencional em *Vidas Secas*. Nas cenas de abertura e encerramento da obra, ouvimos um ruído extradiegético e fora de quadro, pois não é possível localizá-lo nas imagens e os personagens parecem não o ouvir, que somente mais tarde no filme confirmamos ser de um carro de boi se deslocando. Em outros cinco momentos, também ouvimos o som do carro de boi, dois desses de forma diegética dentro de quadro, um diegético fora de quadro e dois extradiegéticos fora de quadro. Há também outros ruídos diegéticos em quadro, como passos, ranger de portas, choro da cachorra Baleia, diálogos entre os personagens e monólogos que se sobrepõem, além de outros sons que ajudam a inserir os personagens dentro da cena, dando concretude à narrativa.

A partir da descrição das cenas, pretende-se elaborar uma análise sobre o uso do ruído do carro de boi na trilha de áudio do filme e teorizar sobre como este som pode ser utilizado para amplificar os momentos de tensão, a dramaticidade da narrativa e representar o movimento constante da vida nômade que vivem as populações submetidas à seca. A trilha de voz e a trilha musical diegética também serão abordadas.

CENAS DE ABERTURA E ENCERRAMENTO

A versão do filme que pode ser vista em uma plataforma de *streaming* se inicia com um texto na tela com a seguinte mensagem, que permanece por 32 segundos:

Este filme não é apenas a transposição fiel, para o cinema, de uma obra imortal da literatura brasileira. É antes de tudo, um depoimento sobre uma dramática realidade social de nossos dias e extrema miséria que escraviza 27 milhões de nordestinos e que nenhum brasileiro digno pode mais ignorar.⁷

Em seguida, vemos a primeira imagem de *Vidas Secas*, aos 33 segundos, um plano geral com câmera estática, mostrando a vegetação árida e desgastada pela seca e apresentando os créditos iniciais. Não há sons vocálicos, mas é possível ouvir, pela primeira vez, o som do carro de boi, fora de quadro, em *crescendo*, ou seja, começa baixo e segue aumentando com o passar dos segundos, como se estivesse longe e lentamente se aproximasse. Através do ponto de escuta (CHION, 2011) do espectador, ainda não é possível

hand, is much less common but is likely to be invoked when it is clear that an onscreen character imagines or remembers speech or music and the performance of that music is visualized. Nondiegetic-offscreen is the default case for voiceover narration and underscoring" (BUHLER; NEUMEYER; DEEMER, 2010, p. 72).

⁷ Tele Cine, *Vidas Secas*, 1963.

identificar se o som é nativo da história ou será complementar, fora da narrativa, uma vez que o ruído pode ser integrado àquela paisagem, há a expectativa de que o carro de bois apareça em algum momento da cena. Entretanto, nenhum veículo é avistado no plano bastante aberto que mostra uma ampla faixa de terra, tratando-se, então, de um som fora de quadro, portanto, até o momento, extradiegético.

Após pouco mais de um minuto da câmera parada na imagem da vegetação, começa um movimento panorâmico que cessa em uma estrada de terra. Os créditos continuam a ser mostrados e o ruído do carro de bois também segue em volume mais alto e crescente, ainda sem uma validação imagética que comprove sua presença naquele cenário. Seguindo o ponto de escuta (CHION, 2011) do espectador, o volume do som está atingindo o mais alto nível, como se estivesse próximo. Mesmo apresentado dessa maneira, o som do carro de bois nos parece familiar à imagem, como se a qualquer momento pudesse entrar em quadro e tornar-se diegético. Ao longe, é possível perceber que algumas pessoas começam a vir pela estrada, em direção à câmera, mas elas não estão sobre um carro de bois, estão a pé.

Aos dois minutos e cinquenta segundos de filme, com os créditos ainda em tela, é possível ver ao longe uma família caminhando pela estrada vindo em direção à tela. Correndo na frente, uma cachorra (Baleia) e, atrás, a família composta por uma mulher (Sinhá Vitória), um homem (Fabiano) e duas crianças. O volume do som do carro de boi começa a abaixar gradualmente, em *diminuendo*, e permanece até o final da apresentação dos créditos iniciais, aos três minutos e trinta e dois segundos de filme, em que o espectador é informado, pelo letreiro, que a história se passa em 1940. O ruído do carro de boi cessa após ouvirmos o berrar de um boi e começamos, a partir dali, a escutar os passos sobre o chão de terra e os ruídos da caminhada dos retirantes, que andam pela estrada de terra carregando peso sobre suas cabeças e costas.

Como o carro de boi foi ouvido durante os minutos iniciais do filme e em nenhum momento foi possível avistá-lo dentro do enquadramento, há, então, a confirmação de que o som em tela na cena inicial do filme é extradiegético e fora de quadro, podendo funcionar como trilha musical da apresentação dos créditos e como uma representação do movimento dos retirantes nordestinos por ser um som característico do lugar e da época, sendo integrado à narrativa.

A cena de encerramento do filme acontece de forma semelhante à de abertura, tendo início com a saída da família da propriedade em que viveram e trabalharam por quase dois anos para, novamente, fugir da seca

e tentar melhorar suas condições de vida. Os adultos conversam sobre as expectativas do próximo local que se instalarão e da perspectiva de vida de seus filhos – Fabiano querendo que os meninos trabalhem de vaqueiro como ele e Sinhá Vitória planejando que eles caminhem até a “cidade grande”, onde as crianças possam frequentar a escola e ter a expectativa de uma vida melhor.

O som do carro de bois começa a ser ouvido em *crescendo* quando os quatro familiares estão próximos ao portão da propriedade. As crianças saem primeiro e olham para a paisagem árida que os esperam, os pais param rapidamente para fazer o mesmo, mas logo seguem a caminhada com peso dos poucos bens que possuem sobre os ombros e cabeça. O menino mais novo fica parado mais algum tempo em frente ao portão, como se não quisesse encarar a nova realidade, mas logo sai correndo para ficar próximo ao irmão. Nesse momento, o ruído está no maior volume, mas à medida que a família se afasta, o som passa a *diminuendo*, como se acompanhasse os personagens, mesmo que de forma não visível ao espectador. Assim como na cena de abertura, o ruído do carro de boi se apresenta como uma trilha musical, de forma extradiegética e fora de quadro e, assim como na cena de abertura, embora em sentido inverso de gradação, marcando, mais uma vez, esse constante estado de mudança que a população local precisava se submeter para fugir da seca do sertão.

A família segue em retirada e na tela aparece a data de 1942, evidenciando que havia apenas dois anos que eles tinham chegado àquela localidade, também fugindo da seca, e já precisaram se deslocar novamente para tentar sobreviver com mínimo necessário – água, alimento, trabalho, escola – e fugir das secas e da fome. Logo após a data, os créditos finais são mostrados em tela e o som do carro de boi fica em *diminuendo* até o final do filme, com a família se distanciando e desaparecendo em meio a paisagem árida. A presença do som do carro de boi nas duas cenas ressalta o caráter cíclico da vida no sertão, fazendo a família protagonista voltar à situação inicial mostrada no filme.

Além dos efeitos sonoros e trilhas musicais, a trilha de voz também tem características peculiares em *Vidas Secas* e será abordada a seguir.

TRILHAS E VOZES

As vozes das personagens em *Vidas Secas* parecem não ter a mesma importância de um filme convencional, pois os atos das personagens ou mesmo a omissão da voz se mostram, muitas vezes, mais relevantes para o enredo do

que as palavras ditas. Isso fica evidente na cena, no início, em que tentam conversar, logo após se instalarem na casa precária, sem que nenhum dos dois realmente escute a fala do outro, embora falassem do mesmo assunto, uma desconexão que fica mais explícita no diálogo final entre eles. A trajetória da família de Sinhá Vitória e Fabiano contada em *Vidas Secas* vai sempre no sentido de marcar a falta de perspectiva da vida que levam e começa sob o signo da fome, que os faz agir no sentido de matar um animal conhecido por saber imitar a voz humana que os acompanhava, o papagaio, ao que Vitória comenta de que ele “não servia pra nada, nem sabia falar”.⁸ A falta da capacidade de imitar a voz deles foi uma causa fatal para o pássaro, enquanto que a capacidade e a incapacidade de se expressar seria um fator de conflito e opressão para as personagens.

A ideia exposta por Shoma Chatterji (1999), no artigo “The culture specific use of sound in Indian cinema”, de que os silêncios se associam mais às personagens do que à narrativa em si, pode ser relacionada a alguns momentos de quietude sonora em *Vidas Secas*. Segundo Chatterji (1999), muitos desses momentos silenciosos nos filmes se dão como resposta à opressão vivida por determinada personagem, como uma autoimposição de silêncio devido a um evento traumático ou abusivo (1999).

Em *Vidas Secas*, o personagem Fabiano sofre uma prisão arbitrária por parte do Soldado Amarelo, que, além de mantê-lo preso, ainda faz com que ele seja agredido, em retaliação a um jogo de cartas mal resolvido na primeira vez em que se dirigem ao povoado, vestidos com roupas novas, para uma festa religiosa. O que seria para eles um dia de celebração se torna um pesadelo, pois Fabiano passa a noite na prisão e apenas consegue ser libertado por uma coincidência, uma vez que o Fazendeiro, seu patrão, vai à cadeia exigir a libertação de outro homem, afilhado de alguns cangaceiros, e acaba encontrando Fabiano e ordenando sua soltura. A esposa do vaqueiro, Sinhá Vitória, e seus dois filhos passam a noite nas ruas da cidade à espera do marido.

Após sua libertação, a família segue em silêncio para a propriedade onde viviam e encontram os cangaceiros no caminho, que convidam Fabiano

⁸ No curta de Luelane Loiola *Como se morre no cinema* (2002), tal questão seria levada para o lado cômico para se fazer um documentário sobre a realização do filme, em que fotos pouco conhecidas do set de *Vidas Secas*, uma breve reconstituição da filmagem, além de depoimentos de Nelson Pereira dos Santos e Maria Ribeiro, emolduram e contextualizam a fala do papagaio, agora loquaz. Ele se acha esquecido em relação à cachorra Baleia (cuja presença no festival de Cannes, de 1964, é contada neste filme), fazendo lembrar o falante corvo marxista de *Gaviões e Passarinhos* (1966), de Pier Paolo Pasolini, que também acaba comido, talvez por influência da película brasileira (celebrada e problematizada na Europa).

para se juntar ao grupo. Sinhá Vitória mantém o silêncio, mas demonstra insatisfação com a dúvida do marido em relação à proposta de abandonar a família e seguir para o cangaço. Fabiano fica com sua família, tornando-se mais quieto do que antes, segue trabalhando e cumprindo seus afazeres, mas adquirindo uma expressão reprimida, como se a experiência traumática da prisão e agressão tivessem modificado, ao menos temporariamente, sua maneira de se relacionar e encarar a vida. Sinhá Vitória, mesmo que em menor intensidade, evidencia, através do silêncio, seu medo quando o grupo cangaceiro se aproxima e sua insatisfação em relação às atitudes do marido e sobre a vida que é imposta à sua família, devido à miséria, à seca e à fome.

Como foi pontuado anteriormente, a narrativa em *Vidas Secas* acontece entre duas grandes estiagens no nordeste brasileiro, uma em 1940 e outra em 1942. Analisando a construção sonora relativa à trilha de voz, podemos perceber que, quando a família chega à nova propriedade e Fabiano consegue o emprego com o Fazendeiro, há uma maior presença de diálogos e monólogos, na esperança de conseguirem se instalar definitivamente naquela localidade, prosperar financeiramente e comprar bens, como a cama de couro almejada por Sinhá Vitória.

Com o passar do tempo e a partir dos episódios opressores vividos por Fabiano – o pagamento incorreto do salário por parte do Fazendeiro e o abuso de autoridade do Soldado Amarelo – é possível perceber uma restrição das falas dos personagens, que começam a se desiludir daqueles sonhos inicialmente ambicionados. Com a iminência de uma nova seca atingindo a localidade, faltando água e comida para os animais e habitantes, os personagens que compõem a família começam a ampliar seus momentos silenciosos. Fabiano, Sinhá Vitória e as duas crianças não se silenciam completamente, mas se tornam mais contemplativos e reflexivos sobre o que irão fazer para escapar mais uma vez das secas, suas interações se tornam mais conflituosas. Assim, Sinhá Vitória reclama justamente do modo como Fabiano perdeu o dinheiro ganho com muito trabalho no jogo e na bebida, ao que Fabiano retruca que não deveria ter comprado sapatos caros para a companheira, evidenciando tensões represadas que podem destruir a relação do casal.

As retiradas em busca de melhores condições de vida acontecem no início e ao final do filme. No entanto, no encerramento de *Vidas Secas*, as experiências acumuladas pelas personagens, que haviam secado as palavras, forçam os diques da fala e irrompem no diálogo final, antecipando novos conflitos entre os dois protagonistas, entre continuar na vida de vaqueiro ou se aventurar em um possível êxodo para a cidade grande. Assim como

Guerrini Jr. (2009) expressa no artigo “Anos 1960: uma revolução na música do Cinema brasileiro”, a paisagem árida se reflete na composição da trilha de áudio da obra audiovisual, seja incluindo ruídos típicos, passos sobre folhas secas, sons de carro de bois, seja ampliando o silêncio autoimposto pelos personagens devido a sucessivas experiências traumáticas e abusos de poder.

O livro de Graciliano Ramos que inspirou o filme de Nelson Pereira dos Santos também aborda esse silenciamento dos personagens nos momentos de mudança, retirada e opressão, seja por agentes do Estado, seja pela própria condição de vida. Dentre esses trechos, evidenciam-se os momentos reflexivos e ausentes de diálogo na narrativa, tanto literária quanto audiovisual. No início do livro, quando a família caminha em retirada, buscando um novo lugar para habitar, destaca-se em um parágrafo o trecho: “E a viagem prosseguiu, mais lenta, mais arrastada, em um silêncio grande.” (RAMOS, [1938] 2013, p. 6). Em outro momento, após a prisão de Fabiano, o texto ressalta:

Fabiano estava silencioso, olhando as imagens e as velas acesas, constrangido na roupa nova, o pescoço esticado, pisando, em brasas. A multidão apertava-o mais que a roupa, embaraçava-o. (...) Lembrou-se da surra que levara e da noite passada na cadeia. A sensação que experimentava não diferia muito da que tinha tido ao ser preso (RAMOS, [1938] 2013, p. 27).

Quando a família precisa sair em busca de melhores condições de vida em outra localidade, o livro destaca um trecho sobre a angústia de Sinhá Vitória diante do desconhecido e que, apesar de querer falar e expor seu medo e insegurança, não conseguia encontrar palavras que a consolassem. “Apesar de ter boa ponta de língua, sentia um aperto na garganta e não poderia explicar-se. (...) Indispensável ouvir qualquer som. A manhã, sem pássaros, sem folhas e sem vento, progredia num silêncio de morte.” (RAMOS, [1938] 2013, p. 38). O filme, assim como a obra literária, evidencia os momentos de silêncio verbal como um marcador de opressão imposto pelos personagens com mais poder sobre os protagonistas, que, após abusos sucessivos, calam-se diante das injustiças vividas. A partir das referências citadas, bem como da seleção do conteúdo do livro e da observação da evolução dos personagens no filme, é possível constatar esse silenciamento autoimposto das personagens oprimidas nos diálogos entrecortados que mais se assemelham a monólogos observados no início do filme.

O SOM DO CARRO DE BOI: APRECIACÕES PRÁTICAS

Durante o filme, é possível perceber a presença do som do carro de boi em algumas cenas específicas, sempre em momentos que antecedem conflitos,

ou seja, o ruído em questão é também incluído como um marcador de tensão, amplificando a dramaticidade das cenas. A diferença desses momentos para a cena de abertura e encerramento é que o som do carro de boi não está no protagonismo sonoro e pode ser encontrado de forma diegética e extradiegética, dentro e fora de quadro. Essa ambiguidade é interessante e inquietante, traduzindo um pouco da tensão narrativa do livro de Graciliano Ramos, gerando diversas interpretações, como veremos.

O carro de boi aparece em cena pela primeira vez aos 33 minutos do filme – o som em sincronia com a imagem –, quando Fabiano vai à cidade buscar seu salário na casa do Fazendeiro e antecede o conflito entre os dois, pois o vaqueiro questiona o valor pago e o empregador o ameaça de demissão. A cena acontece com um plano geral da pequena cidade próxima de onde os personagens vivem. O carro de bois entra ao fundo e vai se aproximando da posição da câmera. Fabiano está sentado na parte posterior do veículo. A câmera segue o movimento em panorâmica até a parada do carro de bois para a personagem descer.

O som emitido pelo carro de bois é ouvido em sincronia com a imagem, ou seja, começa baixo – quando a carroça está mais longe – e vai aumentando à medida que se aproxima da câmera. Quando o veículo se detém brevemente para Fabiano descer, o som também cessa. Não ouvimos outros ruídos durante a cena. Como está contido na narrativa e aparece em cena, neste momento, o som do carro de boi pode ser entendido como diegético e dentro de quadro. Nesta cena, o ruído do carro de boi pode exercer uma função de trilha musical diegética, pois é um momento de passagem no filme, com o personagem se deslocando e antecedendo o início de um conflito. O som também pode ser caracterizado como um efeito sonoro para composição da cena, uma vez que o carro de boi está dentro de quadro e carregando um dos personagens da história.

Assim que deixa o veículo e se aproxima da casa do Fazendeiro, começamos a ouvir o som de um violino, fora de quadro. O ruído do carro de boi segue contido na narrativa, mas fora de quadro e em *diminuendo*, pois seguiu seu caminho após a descida de Fabiano. O som do instrumento fica mais alto dentro da casa e, após o conflito sobre o valor do pagamento, Fabiano vê uma mulher – provavelmente filha do fazendeiro – assistindo a um recital de violino, tornando o som diegético e dentro de quadro. No artigo “Silêncios, paisagens e objetos sonoros do filme Vidas Secas”, a desenhista de som e pesquisadora Tatyana de Alencar Jacques cita Guerrini Jr., que identificou a música tocada pelo violinista como *Souvenir* (1904), do compositor tcheco

Frantisek Drdla (1869-1944) e sua execução ajuda a explicitar as diferenças sociais e de poder entre Fabiano e o fazendeiro Miguel (JACQUES, 2018, p. 12).

No vídeo “Nelson Fala Sobre *Vidas Secas*”, Santos relata que o som do carro de bois “parece uma orquestra de violinos desafinados” (CINEBRASIL, s.d.), sendo possível, desta forma, correlacionar estes sons presentes de maneira concomitante neste momento da narrativa, na sede da fazenda. Este era um ruído comum na vida daquela região na época, em que um dos principais meios de transporte utilizados para deslocamento de pessoas e materiais era a carroça puxada pelos bois. Agregado ao som produzido pelo violinista, cujo instrumento elitista destaca-se sobre os ruídos normais da cidade, executando uma faixa corrente em salões das classes abastadas, tal combinação reforça a ideia de que “no plano sonoro o estilo de vida do Fazendeiro é contraposto à vida de Fabiano” (JACQUES, 2018, p. 12). Isso é ressaltado, também, porque Fabiano se distrai ao observar o pequeno recital até perceber que a mulher, antes atenta à apresentação musical, passa a olhar para ele com incômodo, como se aquele ambiente não pudesse ser frequentado pelo vaqueiro. O mesmo não acontece com o Fazendeiro, habituado àquela sonoridade e, possivelmente, patrocinador daquela apresentação, sendo, então, “autorizado” socialmente a apreciar a apresentação do violinista.

Outro momento de conflito em *Vidas Secas* com a presença do ruído do carro de boi é quando Fabiano encontra pela primeira vez o Soldado Amarelo e o Fiscal da Prefeitura. O vaqueiro tenta vender um pedaço de porco a uma moradora e chama a atenção dos funcionários públicos, que chegam de forma ríspida perguntando sobre o pagamento de impostos em relação a aquela venda. Nessa cena, o protagonismo sonoro está no diálogo, mas enquanto o Fiscal e o Soldado Amarelo abordam Fabiano, o ruído do carro de boi começa a ser ouvido em segundo plano, marcando o conflito. O som do carro de boi pode ser entendido como trilha musical da sequência, em volume baixo, de forma extradiegética e fora de quadro, como um marcador de tensão da cena, amplificando a ideia de fuga do protagonista, que logo desiste de vender o pedaço de carne, falando aos fiscais que a usará para consumo próprio.

O carro de boi aparece novamente de forma diegética e dentro de quadro aos 42 minutos de filme, quando há uma festividade religiosa na cidade. Uma banda de pífanos entoa músicas folclóricas à frente e os moradores vão caminhando atrás, em direção à igreja. O carro de boi aparece em cena com várias pessoas, a maioria crianças, sendo carregadas pelo veículo em momento de diversão e brincadeira. O som do carro de boi adicionado à

banda se assemelha à sonoridade de uma gaita de foles, na qual uma nota contínua (neste caso, o ruído do carro de boi) é sempre ouvida “por baixo” da melodia principal do gaiteiro, em uma composição nova realizada por Geraldo José e os montadores Rafael Valverde e Nello Melli. O som, nesse momento, é protagonizado pela música diegética, mas o ruído do carro de boi é predominante apenas quando o veículo se aproxima da câmera.

As cenas seguintes são da celebração religiosa e da inquietude de Fabiano, que acaba abandonando a missa em que está Sinhá Vitória para jogar e beber com alguns moradores, inclusive o Soldado Amarelo. A partir dessas ações, surge o conflito do abuso policial, das agressões e da prisão de Fabiano. Mesmo que de forma diegética, é possível apontar, mais uma vez, que o som do carro de boi foi utilizado para marcar a chegada de outro conflito na narrativa.

Mais tarde, um último confronto mudo entre Fabiano e o Soldado Amarelo no meio da caatinga é sonorizado por um som agudo, que poderia ser de um inseto ou de um pássaro, que faz aumentar a angústia, tanto de Fabiano, que vive ali um gatilho pelos abusos que sofreu e a oportunidade de uma represália, quanto para o soldado, que está sozinho e vulnerável, sem comparsas para intimidar o vaqueiro. A tensão é rompida pelo som de mugido, que faz Fabiano se lembrar de que estava ali para tentar levar um boi desgarrado, o que o faz se afastar do soldado, para embainhar seu facão e indicar o caminho de volta para o agente do Estado.

Antes da cena final do filme, há a sequência capital da morte da cachorra Baleia, que estava magra e “lesada” devido à seca e é sacrificada com um tiro por Fabiano, que mira nela em um dos poucos *closes* do filme. A cena em si já tem alta carga dramática, visto que as crianças ouvem o tiro e choram por Baleia enquanto Sinhá Vitória faz um discreto sinal da cruz. Após o tiro, Baleia tenta fugir, mas está agonizante, podemos ouvir os seus ganidos, acabando por se abrigar do sol justamente debaixo do carro de boi. A câmera subjetiva canina mostra do chão a casa de seu dono emoldurada pelo eixo e pela roda do carro, ainda ao som agudo da agonia de Baleia, e também os preás que antes eram seu alimento.

Quando Baleia começa a fechar os olhos, o som do carro de boi se anuncia, atuando como trilha musical e amplificando a dramaticidade cênica, começando mais baixo e aumentando à medida que sua morte se concretiza. O ruído cresce, vemos o sol sem nuvens por entre o eixo do carro de boi, o mesmo que Fabiano e Sinhá Vitória entenderam logo antes como sinal de seca e morte. O sol do fenecimento desencadeia o acréscimo de um outro som

grave e contínuo, como um berrante, simultaneamente ao som do carro de boi, anunciando o sacrifício da cachorra. Este som pode ser entendido como extradiegético e fora de quadro, pois a imagem passa do sol inclemente para três vaqueiros e uma cachorra os acompanhando, como Baleia fazia, sem que nenhum deles portasse um berrante. No livro, Graciliano Ramos descreveu a cena dessa maneira:

Defronte do carro de bois faltou-lhe a perna traseira. E, perdendo muito sangue, andou como gente, em dois pés, arrastando com dificuldade a parte posterior do corpo. Quis recuar e esconder-se debaixo do carro, mas teve medo da roda. (...). Afinal esmoreceu e aquietou-se junto às pedras onde os meninos jogavam cobras mortas (RAMOS, [1938] 2013, p. 31).

O fato de o diretor ter preferido fazer com que Baleia expirasse debaixo da roda do carro de bois, evitada pela cachorra no livro, ressalta ainda mais a importância do som do carro na construção narrativa de seu falecimento. Podemos pensar, nessa sequência sonorizada de apenas um minuto, como a chegada da morte do ponto de escuta de Baleia, pois antes da imagem do sol que, segundo Sinhá Vitória, em uma cena anterior, “chupa a água”, a cachorra ainda é mostrada ofegante, de olhos fechados, para depois ter um *close*, sem movimentos, com a trilha musical combinada do carro e do berrante ainda soando. Essa imagem é seguida da tomada de uma ave batendo asas para as poças, “essas excomungadas que vêm buscar o que sobra” para “matar o gado” (VIDAS SECAS, 1963), segundo Sinhá Vitória, enquanto os sons se esvaem em um rápido *fade out*. Dessa forma, a montagem faz interagir as imagens do sol e dos pássaros que sugerem morte com a interrupção abrupta do som, correspondendo ao cessamento da vida do animal.

A CONSTRUÇÃO SONORA DE VIDAS SECAS

A construção sonora do filme é assinada por Geraldo José de Paula, sonoplasta, técnico de som e *foley* para rádio, TV e cinema, responsável por idealizar e executar os ruídos que integram este filme e dezenas de outros ao longo de sua carreira. No documentário *O Som sem Barreiras* (2003), Geraldo José fala que, naquela época, não existia o profissional para fazer ruídos no cinema, portanto sua experiência no Rádio e na TV trouxe para a tela grande essa habilidade, e que mais do que acompanhar imagens, o som também poderia ressignificar e intensificar o que estava exposto, ou superexposto, no caso da fotografia do filme. Em *Vidas Secas*, Geraldo José constrói o ruído do carro do boi que aparece diversas vezes durante o filme, dentro e fora do quadro, de forma diegética e extradiegética, e representa mais do que

apenas um som agudo e alto, mas intensifica o lamento do retirante nordestino que precisa abandonar suas terras em meio à seca para não sucumbir à fome. Segundo Santos, no vídeo “Nelson Fala Sobre *Vidas Secas*”, Geraldo José “fez mil gravações em vários pontos de captação” (CINEBRASIL, s.d.), deixando claro que o som que ouvimos foi gravado diretamente de um carro de boi, embora não saibamos se é aquele que vemos no filme. O sonoplasta conta, no documentário dedicado a ele, que Santos o avisou de que o filme não teria música incidental e que iria “depende muito de seu trabalho”, desafio aceito por Geraldo José e que foi um marco para ele, segundo seu depoimento (2003).

Por conta desse cuidado de Geraldo José, é interessante ressaltar que o ruído do carro de boi transmite veracidade em todos os trechos – sejam eles diegéticos ou extradiegéticos –, uma vez que não é um som contínuo ou em repetição, mas apresenta pausas, grandes amplitudes e alterações de timbre, altura e ritmo compatíveis com a realidade do som produzido pela roda de madeira com ferro e cantadeira sendo puxada pelo animal. Devido a essas características, muitas vezes o espectador é levado a acreditar que se trata de um som diegético fora de quadro e não um extradiegético, operando ali como trilha de efeitos sonoros, pois há, também, intensa relação entre o ruído e o modo de vida ali apresentado, o meio de transporte e a necessidade constante das mudanças e retiradas para fugir das estiagens.

Em entrevista concedida em 2010 ao Professor José Allan Nogueira Cavalcante, na ocasião da exibição de uma cópia restaurada de *Vidas Secas* em Maceió – AL, Nelson Pereira dos Santos narra brevemente como se deram as escolhas em torno da fotografia e do som no filme. Na questão sonora, o cineasta expõe que, na época, era recorrente a utilização de sons de baião ou xaxado nos filmes com temática do sertão e que isso não cabia neste filme.

Quando eu fui fazer *Vidas Secas* pela primeira vez e choveu, resolvi ficar um pouco mais no sertão e comecei a perceber que os sons no sertão são minimalistas, de vez em quando você tem algum som (...). Até então, o convencional em filmes era se utilizar o som de orquestra para trabalhar o sentimento do espectador e eu vi que para *Vidas Secas* aquilo não tinha nada a ver, por isso que o som de carro de boi abre e fecha o filme (CAVALCANTE, 2010 *apud* SANTOS, 2010).

Hipóteses com que trabalhamos antes da elaboração deste trabalho davam conta de que a presença do som do carro de boi no filme seria uma homenagem do diretor ao cineasta Humberto Mauro, pioneiro do cinema em Minas Gerais e no Brasil, figura central na constituição do Cinema Novo

(RÁDIO BATUTA-VIDAS SECAS, 2013). Foi ele que emprestou, por exemplo, os equipamentos do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) para Linduarte Noronha realizar, na Paraíba, o curta-metragem documental *Aruanda* (1960), considerado um dos marcos iniciais desse movimento, filme que, com certeza, influenciou a concepção de *Vidas Secas*.⁹ José Carlos Avellar aborda essa interpretação no *podcast* Rádio Batuta para o Instituto Moreira Salles, analisando o roteiro do filme e a obra original de Graciliano Ramos. No livro, o carro de boi não é citado na cena inicial e sua inclusão se dá no roteiro do filme, com anotações a lápis que, segundo Avellar, Nelson escreve na margem do papel: “som do carro de boi” (RÁDIO BATUTA-VIDAS SECAS, 2013).

Muito possivelmente essa opção de utilizar o ruído do carro do boi como acompanhamento musical de *Vidas Secas* veio da experiência viva de ter visto algum carro de boi no momento em que preparava a filmagem, no momento em que escrevia o roteiro. Mas é possível também que na memória do realizador, na memória de quem viu o cinema, na memória de quem sabe alguma coisa da produção cinematográfica no Brasil, estivesse pelo menos um dos trechos em que Humberto Mauro, anos antes, apresentou um carro de boi especialmente com a atenção voltada para o ruído do carro de boi, para este canto meio chorado, uma voz meio esganiçada, de tensão muito forte na garganta, que nem consegue falar, nem consegue cantar mais nada (RÁDIO BATUTA-VIDAS SECAS, 2013).

Os indícios da homenagem a Humberto Mauro ficam evidenciados ao revisitar o filme *O Canto da Saudade (Lenda do carreiro)*, de 1952, que utiliza do humor em provocação política e social, tendo o ruído do carro de boi como um problema desencadeador de conflitos da narrativa, uma vez que uma das subtramas do filme discorre sobre o coronel Januário (Humberto Mauro), que recebe algumas multas pelo som produzido por seu carro de boi na cidade. O fazendeiro tem um embate com o prefeito e o carro de boi entra e sai da cidade emitindo seu ruído, podendo se fazer aqui uma correlação direta com as cenas de abertura e encerramento de *Vidas Secas*. Além disso, os documentários *Manhã da roça* (1956), em que Mauro descreve como é feito um carro de boi e como seu som é obtido, e *Carro de bois* (1974), sobre como este meio de transporte estava caindo em desuso, também são exemplos de como o cineasta mineiro tinha apreço por este tema e utilizava o seu som característico em diversas obras.

⁹ Este episódio pitoresco foi contado pelo próprio Linduarte Noronha no curta-metragem “Aruanda visto por Linduarte Noronha” (Geraldo Sarno, 2000), da série “A Linguagem do Cinema”, que pode ser assistido em <https://archive.org/details/aruandavistoporlinduarte-noronhageraldosarno2000> (Linduarte conta tudo entre o minuto 2:30 e 5:20 do filme).

O carro de boi, construído através de rodas de madeira, o rodeio, mesa (superfície que recebe a carga) e eixos, não produz seu som apenas pelo atrito normal dos materiais. *Manhã da roça* mostra a cantadeira ou chiadeira, peça localizada “bem no coração da mesa”, debaixo dela entre o eixo e os calços, que produz sua “voz e a alma” (MANHÃ NA ROÇA, 1956), constante e estridente, como um grito ou um profundo lamento. Fundamentado nisso, é possível constatar que o som emitido pelo carro de boi está ali propositalmente, ou seja, a cantadeira foi concebida para antecipar sonoramente sua chegada e anunciar sua presença, assim como observamos nos filmes de Humberto Mauro e em *Vidas Secas*.

Jacques também chama a atenção para o som do sino atado à cabeça dos bois e vacas de que o vaqueiro deve cuidar (2018), chamado no livro de Ramos de “chocalho”. A autora se refere ao som como “figura sônica do boiadeiro” (JACQUES, 2018), ressaltando duas cenas importantes em que este som se manifesta, a primeira quando Fabiano é convidado pelo cangaceiro a se juntar a seu bando. Ele hesita, olha para Sinhá Vitória e as crianças andando em direção à casa, e resolve continuar com a família e com seu modo de vida ao ouvir o som de um chocalho, sem que seja possível identificar a origem do som, nem ouvir mugidos ou passos dos bovinos.

Enquanto Jacques conclui que o som viria do espaço fílmico, “pois Fabiano o escuta” (2018, p. 13), a cena abre a possibilidade de que esse som poderia ser algo proveniente da memória de Fabiano, como a lembrar de que ele era vaqueiro, não cangaceiro, uma questão de identidade ligada à profissão que também emergiria na conversa final com Sinhá Vitória. A autora identifica a segunda cena em que o sino do chocalho se faz ouvir no final do filme, quando Fabiano encontra o Soldado Amarelo de forma inesperada, fazendo surgir o desejo irado de vingança. Mas, na verdade, é o som de um mugido que o faz desistir dessa ação impensada, fazendo com que o vaqueiro coloque o facão de novo na bainha, ainda mais porque a novilha desgarrada, que se revelou sonoramente e só depois em forma de imagem, iria garantir um pouco de carne seca na viagem para longe da fazenda e do soldado. Nesse sentido, sino e mugido não são equiparados, uma vez que o sino é ouvido como acusmático na cena com os cangaceiros, podendo até ser interpretado como o raro som extradiegético em quadro, como uma forma de lembrança sonora das obrigações de vaqueiro, enquanto que o mugido tem sua fonte sonora revelada, algo mais concreto e crucial para a fuga da família.

Em se tratando de trilha musical diegética, Santos (1963) se valeu do canto do aboio, feito pelos vaqueiros que acompanhavam a chegada do Fazendeiro no começo do filme. Além disso, ela também é produzida pelos instrumentistas locais na cena em que aparece a banda de pífanos e também no auto de reisado, que inclui a farra do boi, fazendo com que a música diegética também se apresentasse no trabalho de caracterização da vida no sertão, sem recorrer a representações musicais estereotipadas. Como analisou Guerrini Jr. (2009), apesar da falta de música extradiegética convencional, há bastante música em *Vidas Secas*, a que acontece na época das festas populares, o que, no caso do reisado, situa aquela parte do enredo no período entre o Natal e o Dia de Reis, quando acontecem tais festividades (2009).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das análises e referências apresentadas, podemos validar a hipótese de que o ruído do carro de boi nas cenas de abertura e encerramento do filme funcionam como trilha musical do filme e auxiliam narrativamente a representação do nomadismo da população que vive sob a aridez do sertão e a necessidade de estar em constante movimento de mudança para sobreviver à seca.

Na cena de abertura, o som extradiegético do carro de boi é escutado antes do aparecimento dos personagens, desde os créditos iniciais, seguindo por pouco mais de três minutos como uma trilha musical de abertura para o filme e como indício de movimento, anunciando a chegada da família naquela localidade.

Durante o filme, o som do carro de boi aparece por quatro momentos, de forma diegética ou extradiegética, mas todos com uma característica em comum: antecipam momentos conflitantes no filme. Quando Fabiano chega à cidade para receber sua remuneração, o carro de boi está dentro do quadro – e aparecerá apenas mais uma vez –, logo presenciaremos a tensão entre Fabiano e o Fazendeiro, que paga menos do que o combinado. Na sequência em que Fabiano tenta vender um pedaço de carne na cidade e é parado pelo Fiscal da Prefeitura e pelo Soldado Amarelo, o som do carro de boi é ouvido em segundo plano sonoro, marcando a tensão presente e a iminência do conflito, caso Fabiano não recuasse.

O conflito de Fabiano com o Soldado Amarelo se amplifica a partir das cenas em que a banda de pífanos desfila rumo à igreja e o carro de boi aparece dentro de quadro carregando as crianças e cercado pela população da cidade que logo chegará na festividade religiosa. Nessa sequência, ouvimos

o som da cantadeira de forma diegética e, durante a missa, Fabiano resolve sair da igreja e acaba em um jogo de cartas com o Soldado, que não gosta da atitude de Fabiano ao final da partida e abusa de sua autoridade para agredi-lo e prendê-lo na delegacia.

Nas cenas que culminam na morte da cachorra Baleia, ouvimos o som do carro de boi de forma extradiegética, sob o ponto de escuta do animal, amplificando a dramaticidade da cena pois o som aumenta de volume à medida que Baleia agoniza. Com um plano que evoca a potência do Sol naquelas terras, a cachorra fecha os olhos pela última vez e ouvimos o toque de um berrante, assistimos ao bater de asas de um pássaro e um corte sonoro abrupto, marcando o falecimento da cachorra.

A sequência final da narrativa acontece logo após a morte de Baleia e se inicia com um diálogo entre Sinhá Vitória e Fabiano sobre o que eles encontrarão no futuro e quais seus desejos para a próxima localidade que se estabelecerão. O represamento das vozes durante a estadia na fazenda faz com que elas jorrem, de forma inédita, no filme, tornando explícita a divergência em relação ao projeto de vida de cada um, Fabiano não vislumbra outra vida senão aquela de vaqueiro, em um nomadismo forçado que exaspera Sinhá Vitória, pois não quer que os filhos sigam o pai nesse modo de vida. Quando ele tentou timidamente e isoladamente se rebelar contra a exploração que sofria, foi ameaçado, açoitado e calado. Sinhá Vitória mencionou, nessa última conversa, a possibilidade de irem para a cidade grande, ao que Fabiano acaba por concordar que não poderiam continuar naquela vida.

O carro de boi começa a ser ouvido assim que a família passa pelo portão da propriedade pela última vez. Essa marcação para o início do som em questão é fundamental no entendimento que o carro de boi se faz presente, também, na intenção de apontar as mudanças que os personagens são obrigados a fazer devido à seca e como esses movimentos constantes em busca de sobrevivência são marcantes no início e ao final do filme, assim como o ruído do carro de boi em protagonismo sonoro. Nas cenas de abertura e encerramento de *Vidas Secas*, é possível constatar, também, que o som produzido pela cantadeira e ouvido de forma extradiegética pelo espectador marca a transitoriedade dos personagens, que precisam estar em constante mudança para fugir da seca, da fome e em busca do mínimo de dignidade para viver.

A construção da trilha de áudio no filme pode ser entendida como uma fusão entre o que comumente se diferencia como trilha musical e trilha de ruídos. Em *Vidas Secas*, o som do carro de boi age como trilha musical

extradiegética nas cenas de abertura e encerramento, mas também compõe a trilha de ruídos em cenas diegéticas, ou seja, aquelas as quais o meio de transporte integra a narrativa. A não utilização de trilha musical extradiegética típica, como orquestras ou músicas originais, demonstra uma busca por parte do diretor e sonoplasta pelos sons que se adequam ao filme, no caso, a construção de paisagens sonoras e arranjos audiovisuais que conversam com a obra literária e complementam a realidade explicitada pela história.

As cenas descritas reforçam e solidificam as teorias acerca do som do carro de boi como trilha musical da narrativa, antecipando conflitos, marcando os pontos de tensão e de transitoriedade no filme. Além disso, ao perceber uma redução dos diálogos e dos sons vocálicos dos personagens no decorrer da história – principalmente Fabiano após os abusos por parte do patrão e do Soldado Amarelo –, pretendeu-se abordar brevemente a ideia de silêncio autoimposto na narrativa, o qual é percebido quando os personagens da história alteraram suas formas de comunicação, geralmente percebida pela diminuição da fala, após situações opressoras. O som do carro de boi sonoriza o nomadismo forçado da família e também demarca o falecimento de Baleia, deixando a impressão de que a caminhada final dos quatro em meio a mais uma seca na caatinga pode ser fatal. A história posterior da rápida migração e urbanização brasileira após os anos 1950 mostra que, muitas vezes, as famílias retirantes se colocaram nessa escolha forçada entre a morte e o êxodo rural.

Por tudo isso, podemos concluir que a construção sonora de *Vidas Secas*, idealizada pelo diretor e realizada por Geraldo José e os músicos locais, foi crucial para a caracterização das personagens e de um ambiente opressivo e possivelmente letal, tanto quanto a fotografia superexposta de Luiz Carlos Barreto e José Rosa, o enredo cíclico e explícito que segue bem de perto o livro de Graciliano Ramos, além das atuações do par central e a direção minimalista de Nelson Pereira dos Santos.

REFERÊNCIAS

BUHLER, James; NEUMEYER, David; DEEMER, Rob. **Hearing the movies**: music and sound in film history. Oxford: Oxford University Press, 2010.

CAVALCANTE, José Allan Nogueira. Um tipógrafo de imagens: Entrevista com Nelson Pereira dos Santos. **Revista Leitura**, [s.l.], v. 2, n. 54, p. 230-234, 2014. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/2224/1748>. Acesso em: 31 ago. 2021.

CINEBRASIL Nelson Pereira dos Santos fala sobre *Vidas Secas*. Vimeo, [s.d.]. Disponível em: <https://vimeo.com/687465294>. Acesso em: 12 mar. 2022.

CHATTERJI, Shoma A. The Culturespecific use of sound in India cinema. In: **International Symposium on Sound in Cinema**. London, 1999. Disponível em: <http://www.filmsound.org/india/>. Acesso em: 09 mar. 2022.

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

COMO SE MORRE NO CINEMA. Direção de Luelane Loiola Corrêa. Brasil: [s.n.], 2002. (20 min). Disponível em: <https://vimeo.com/529395001>. Acesso em: 12 mar. 2022.

COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

GAVIÕES E PASSARINHOS. Direção de Pier Paolo Pasolini. Roma: Arco Film, 1966.

GERALDO JOSÉ, O SOM SEM BARREIRA. André Sampaio (Dir.). 53 min, sonoro, colorido. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 2003. Disponível em: <https://vimeo.com/553755342>. Acesso em: 25 ago. 2021.

GRACILIANO RAMOS. **Biografia**. Site Oficial do Escritor Graciliano Ramos, [s.l.], 2022. Disponível em: <https://graciliano.com.br/vida/biografia/>. Acesso em: 08 mar. 2022.

GUERRINI JR, Irineu. Anos 1960: uma revolução na música do cinema brasileiro. In: LUNA, Rafael de. **Nas trilhas do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Tela Brasilis, 2009. p. 49-64.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Vidas Secas**. Instituto Moreira Salles, [s.l.], 2018. Disponível em: <https://ims.com.br/filme/vidas-secas/>. Acesso em: 07 mar. 2022.

JACQUES, Tatyana de Alencar. Silêncios, paisagens e objetos sonoros do filme Vidas Secas. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 6, n. 1, p. 1-19, 2018.

MANHÃ NA ROÇA - o carro de bois. Direção de Humberto Mauro. Rio de Janeiro: INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo - Ministério da Educação e Cultura. 1956.

CARRO DE BOIS. Direção de Humberto Mauro. Rio de Janeiro: INC - Instituto Nacional de Cinema, Departamento do Filme Educativo, Ministério da Educação e Cultura, 1974.

O CANTO DA SAUDADE (Lenda do carreiro). Direção de Humberto Mauro. Volta Grande: Estúdio Rancho Alegre, 1952.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 120. ed. Rio de Janeiro: Record, [1938] 2013.

SADLER, Darlene. **Nelson Pereira dos Santos**. Campinas: Papirus, 2012.

SANTOS, Nelson Pereira dos. Entrevista a Gerald O'Grady (1995). In: SADLER, Darlene J. **Nelson Pereira dos Santos**. Campinas: Papirus, 2012. p. 131-149.

VIDAS SECAS. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Herbert Richards, 1963. Disponível em: https://www.telecine.com.br/filme/Vidas_Secas_24532. Acesso em: 23 ago. 2021.

RÁDIO BATUTA - VIDAS SECAS. [Locução de]: José Carlos Avellar. Instituto Moreira Salles - Rádio Batuta, 2013. [Podcast]. Disponível em: <https://radiobatuta.ims.com.br/programas/equipe-ims-jose-carlos-avellar/vidas-secas>. Acesso em: 01 ago. 2021.

CANÇÃO E TRILHA MUSICAL EM *RIO, ZONA NORTE*

Marcos Pierry

O filme *Rio, Zona Norte* (1957), segundo longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos, aprofunda o envolvimento do diretor com a canção popular brasileira, elemento a constar já em *Rio, 40 Graus* (1954), sua produção anterior. No primeiro longa, Nelson começa uma parceria com o compositor Zé Kéti (1921-1999), autor do samba *A Voz do Morro*, que integra o filme na interpretação de Jorge Goulart, com arranjos de Radamés Gnattali, alcançando grande popularidade no rádio e no disco.

No segundo longa-metragem, a presença da canção popular se intensifica, fazendo o samba intervir no nível dos protocolos de linguagem extradiegéticos a partir de sua erupção desde a superfície dramática. A ambivalência de operações e o intercâmbio de sentidos sintático-metafóricos que as canções de samba, mais uma vez da autoria de Zé Kéti, emprestam ao quadro narrativo deflagrado em *Rio, Zona Norte* motivam este trabalho.¹

Verifica-se, em *Rio, Zona Norte*, uma ação poética de complexidade, cuja dimensão não pode ignorar as premissas estético-ideológicas de Nelson Pereira dos Santos (sobretudo o neorrealismo), de seus principais colaboradores (especialmente Zé Kéti, Radamés Gnattali e, neste caso, o ator Grande Otelo), bem como os respectivos repertórios, interage com o padrão audiovisual vigente no cinema brasileiro da segunda metade dos anos 50. Se, na época, em termos mundiais, a música popular, assumindo um papel formativo nos filmes, ainda guardava um sabor de novidade, a experiência brasileira com as chanchadas oferecia a práxis – em escala, tanto quanto possível, industrial – e, em última instância, um modelo de conduta do cinema para com os gêneros musicais nacionais e a apropriação de ritmos estrangeiros.

Vamos nos deter, adiante, especificamente na canção *Mexi com Ela*, primeiro número musical apresentado na íntegra, no contexto da ação interna de *Rio Zona Norte*, retomada de diferentes maneiras ao longo da narrativa, de 85 minutos de duração, até o enredo proporcionar desdobramentos que permitam a entrada em cena de uma nova canção. Trata-se de *Fechou o Paletó*,² que, do mesmo modo, comenta e impacta algumas sequências do filme, agregando novos sentidos e agindo sobre o significado do conjunto geral.

Das 16 sequências em que *Rio, Zona Norte* recorre à canção popular, *Mexi com Ela* registra seis aparições na banda sonora, três das quais, como veremos a seguir, tendo a presença em cena dilatada pela sua incorporação

¹ Jeff Smith, em *The Sounds of Commerce – Marketing Popular Music* (1998), resenha amplamente o quadro da música fílmica a partir dos anos 1950, quando compositores, como Henry Mancini e John Barry, diversificam as partituras com o uso do jazz e outros gêneros populares. Smith nota que, mesmo autores de postura mais conservadora, como Irwin Bazelon, não conseguem ignorar o uso de canções populares, uma realidade incontornável na década de 1960, destacando os exemplos de *Bonequinha de Luxo* (1998, p. 61) e *Um Homem, Uma Mulher* (1998, p. 66).

² Conhecida posteriormente sob o título de *Malvadeza Durão*, a canção, reapresentada ao público por Zé Kéti, na temporada histórica do show Opinião, em 1964, tornou-se um sucesso, ganhando, no ano seguinte, gravações de êxito do próprio sambista e de Elizeth Cardoso. Eis a letra: “Mais um malandro / Fechou o paletó / Eu Tive dó / Eu tive dó / Quatro velas acesas / Em cima de uma mesa / E uma subscrição para ser enterrado / Morreu / Malvadeza Durão / Valente / Mas muito considerado / Céu estrelado, lua prateada / Muitos sambas, grande batucada / O morro estava em festa quando alguém caiu / Com a mão no coração / Sorriu / Morreu / Malvadeza Durão / E o criminoso ninguém viu”.

recorrente como tema dos diálogos. *Rio Zona Norte* apresenta, no total, nove sambas, que aparecem de forma variada ao longo da narrativa, ora de modo diegético, ora de modo extradiegético,³ ou ainda combinando os dois padrões de inserção na trama. Das nove composições, cinco são de autoria de Zé Kéti: *Mexi com Ela*, *Dama de ouro*, *Mágoa de um sambista*, *Fechou o paletó* e, em parceria com Urgel de Castro, a bela *O samba não morreu*, cantada na cena final. As outras quatro são: *Vida mansa e Grito de uma raça*, de Vargas Junior; *Bateram minha carteira*, de Elias Ramos; e *Pretexto*, de Herondino Silva e Augusto de Mesquita, como se pode atestar nos créditos iniciais.

José Flores de Jesus, o Zé Kéti (1921-1999), nasceu e morreu no Rio de Janeiro. Teve seu primeiro samba gravado em disco – *Vivo Bem*, por Ciro Monteiro – em 1946, um ano após se integrar ao grupo de compositores da Portela. A escola de samba, na qual entrara desde 1937, ganharia o carnaval carioca com um samba-enredo de sua autoria – *Viagem Pitoresca Através do Brasil (Rugendas)* –, em 1962, quando Zé Kéti já estava trabalhando em seu terceiro filme com Nelson Pereira, *Boca de Ouro*, dessa vez exclusivamente como ator.

O cineasta não contaria somente com o sambista na trilha musical de *Rio, Zona Norte*. Muito pelo contrário. A trilha, a rigor, ao menos em seu sentido mais tradicional, esteve a cargo de Radamés Gnatalli (1906-1988), que, juntamente com seu irmão, Alexandre, aparece nos créditos como autor da “partitura musical”.

Radamés, nascido em Porto Alegre e, a partir de 1929, radicado no Rio de Janeiro, teve formação erudita, mas, desde o início da carreira profissional, aproximou-se da canção popular. Foi compositor, arranjador, regente, instrumentista, diretor de gravação. Com esse portfólio, que até 1957 incluía a trilha musical de 31 filmes (das 54 que faria em toda a carreira), a partir de *Ganga Bruta* (Humberto Mauro, 1933), o músico volta a trabalhar com Nelson Pereira no seu segundo longa-metragem. Alexandre Gnatalli (1918-) também tem um extenso currículo e na época do filme já trabalhava como músico e regente na Rádio Nacional, na orquestra da gravadora Odeon, entre outras companhias. Foi Alexandre quem fez o arranjo da primeira gravação do samba *Mexi com ela*, para a gravadora Polydor, em versão instrumental, lançada no começo de 1958 (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN, 2021) – como lado B da versão orquestrada de Alexandre para o sucesso de Tom Jobim e Vinícius de Moraes *Se todos fossem iguais a você* (DISCOGRAFIA BRASILEIRA, 2021).

³ Sobre o conceito de som diegético e extradiegético, ler o artigo anterior desta coletânea.

Para viver o protagonista de *Rio, Zona Norte*, foi escalado o ator Grande Otelo,⁴ que vive o personagem Espírito da Luz Soares. Inspirado na biografia de Zé Kêti, Espírito é um compositor de reconhecido talento, dentro e fora de sua comunidade, na periferia do Rio de Janeiro, que sonha em ter um de seus sambas gravados por Angela Maria, na época, uma diva do rádio. A cantora faz uma participação especial no filme e funciona como metáfora da presença ainda maciça do samba-canção na audiência, algo prestes a mudar na época do filme com o prenúncio da bossa nova, recuperando, no enredo e não no regime narrativo, esse casamento do cinema com o rádio patrocinado pela chanchada no cinema.

A narrativa se dá em *flashback*, com Espírito ao chão, nos trilhos da estrada de ferro, relembrando passagens da própria vida após cair do trem em movimento. Cenas do resgate, ainda nos trilhos, da remoção na ambulância e do atendimento no hospital, pontuam as sequências em que a labuta de Espírito – como operário da música, pai, cônjuge e bom vizinho – é repassada.

A ênfase do personagem é no perfil do bom malandro, por vezes beirando a ingenuidade, que confia nas promessas de olheiros atravessadores e, em troca de pouco dinheiro, acaba perdendo a autoria das composições. O universo das emissoras de rádio, sinônimo do *showbiz* da época, é materializado, principalmente, na movimentação de dois personagens: Maurício e Moacir.

Maurício Silva (Jece Valadão) encarna a figura do atravessador, uma espécie de agente. Ele é o preposto do cantor de sucesso Alaor da Costa, interpretado por Zé Kêti, que, em dado momento, sob as tramoias de Maurício, substitui levianamente Espírito no crédito de *Mexi com Ela*. Depois disso, Espírito consegue, em um lance de sorte, apresentar outra canção, *Fechou o Paletó*, para a cantora Angela Maria, sendo por ela acompanhado juntamente com um violonista que aparece, por acaso, no café da Rádio Mayrink Veiga.

Trata-se de um improviso encenado, em que assistimos Grande Otelo começar a cantar e vemos seu rosto se deslumbrar ao ouvir a voz de Angela Maria fora de quadro cantando o seu samba. Ela promete gravar a canção, mas pede um arranjo para orquestra. Moacir (Paulo Goulart) é o violinista da orquestra da emissora, que reconhece o talento de Espírito e planeja ajudá-lo. Mas quando tem finalmente a oportunidade de fazer isso, para compor o arranjo pedido pela cantora, a sua boa vontade termina sempre enredada nos influxos do equívoco pequeno-burguês que Nelson Pereira destaca nas passagens do enredo em que o violinista e seu mundo ensaiam acolhimento

⁴ De extensa filmografia já na época de *Rio, Zona Norte*, incluindo uma série de produções de chanchada e o antológico *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943), Otelo provava, ainda no início, ser um ator preciso, de afiada sensibilidade.

ao compositor popular – projeto que é adiado e, ao cabo, esvaziado com a morte de Espírito, no desfecho da trama.

A apropriação local e autoral do paradigma neorrealista – convertido, em termos práticos, na opção por planos abertos, locações externas e no uso de atores não profissionais – traz sua marca desde o argumento, cuja visada social atinge a metrópole ao vê-la como espaço de polarizações e desigualdades; e, nos desajustes da circulação claudicante do personagem, o sintoma da tensão coletiva.⁵

Os níveis narrativos e propostas estéticas, entretanto, se justapõem. Todo o arcabouço musical que os irmãos Gnatalli acionam para reger os planos, marcar encaminhamentos dramáticos ou a subjetivação de personagens em *Rio, Zona Norte* têm como fundamento os padrões de orquestração herdados do Romantismo do século XIX, ainda uma regra geral no momento de produção do filme (SMITH, 1998), algumas vezes adaptando a melodia do samba.⁶ Nesse modelo, a canção – presente ao mesmo tempo *in natura* e na versão erudita – torna-se algoz de sua própria identidade pelas vias da domesticação empreendida na roupagem clássica, em que também se suprime o conteúdo de letra e voz. É a posição colocada por Robert Stam:

O filme [*Rio Zona Norte*] exhibe uma tensão entre os sambas diegéticos – aqueles em que vemos e ouvimos os sambistas – e os sambas extradiegéticos, que funcionam como comentário (por exemplo, aqueles que acompanham os créditos), não baseados nas imagens. Os sambas extradiegéticos tendem a ser mais orquestrados, mais europeizados; refletindo a influência dos códigos de Hollywood e de estilos musicais na linha das *big bands* norte-americanas. A música como comentário alimenta uma identificação com Espírito [personagem de Grande Otelo], comunicando seus estados de humor ao espectador por meio de um análogo de sentimento musical. A trilha sonora exhibe, ironicamente, o próprio processo descrito pelo filme, isto é, o processo pelo qual o samba se origina nas batucadas dos morros e depois desce para as rádios e as casas noturnas, adquirindo [a] cada passo mais uma pátina de elaboração sofisticada (STAM, 2008, p. 246).

⁵ Conforme aponta Ismail Xavier, no prefácio a *Nelson Pereira dos Santos – Um Olhar Neo-Realista?*, de Mariarosario Fabris: “O cinema brasileiro, através de Nelson Pereira, supera uma ordem visual cultivada em estufas e afirma um novo olhar que se compõe enquanto interage com o mundo, aceitando o acidente, a surpresa, as contaminações de um processo social a que procura dar expressão” (1994, p.16).

⁶ O que também aconteceu no primeiro longa-metragem de Nelson Pereira, *Rio 40 Graus* (1954), cuja abertura traz uma versão orquestrada de *A voz do morro*, samba de Zé Keti (hoje mais conhecido na voz de Luiz Melodia). No final desse filme, a catarse final da narrativa se dá ao som da versão cantada de *A voz do morro*, sob a interpretação vocal em cena da personagem Alice (Cláudia Morena), rainha da escola de samba, em meio a outros protagonistas, no ensaio da agremiação, substituindo, assim, a versão orquestrada da canção.

O que nos interessa aqui, ante a vigência da escola romântica na porção extradiegética da banda sonora, é sublinhar como a canção popular emerge do interior da diegese para significar algo além da ilustração e da confirmação do que apontam os elementos narrativos, tornando-se ela própria – letra, melodia, interpretação – elemento estruturante da cena.

A sequência de abertura começa com vinte segundos de tela preta, ressaltando a orquestração a recobrar a trilha do musical *Sinfonia de Paris* (Vincent Minelli, 1951), apresenta como que um breve filme de atualidades da Cidade Maravilhosa. As ruas movimentadas do centro, a monumentalidade da avenida Presidente Vargas, o corre-corre na Central do Brasil para o embarque nos trens. O *travelling* vertical ascendente, percorrendo a torre do relógio da estação, descreve o anseio de pujança da capital federal, diga-se, que contava os dias para perder o posto para Brasília, no contexto do projeto desenvolvimentista de JK.

As imagens com o emblema do progresso são dispostas em uma montagem transparente, na fusão e no corte, que paulatinamente abre espaço para a visão do morro e de uma pequena mobilização de funcionários da estação de trem Central do Brasil às margens dos trilhos. Mas a partitura à *la* George Gershwin continua a transcorrer, em outro *travelling* pelos morros do Rio de Janeiro, adocicada, em ritmo acelerado, embora com devidos *intermezzos*, quase ufanista e um tanto indiferente para, ainda não se sabe, emoldurar os instantes logo após a queda de Espírito do trem. Os créditos vão, em simultâneo, cobrindo as imagens; e, quando registram as canções a serem apresentadas no filme, a imagem de fundo mostra justamente a resma maltrapilha do compositor, no chão, os papéis que contém, saberemos a seguir, as letras de seus sambas.

A seguir, a câmera em *plongée* localiza Espírito caído. E, rapidamente, um barulho de locomotiva em movimento suprime a partitura dos Gnatalli para, então, logo ser substituída gradativamente pelos batuques da escola de samba Unidos da Laguna, em andamento e ritmo semelhantes aos do trem. As imagens acompanham a transição sonoro-musical para o samba *Grito de uma Raça*, de Vargas Junior (que faz o papel do Compadre Honório no filme). A batucada acontece em um bar que parece funcionar, também, como barração da escola. Espírito está rindo descontraído, mas é chamado a reocupar seu posto de maestro dos bambas assim que Maurício (Jece Valadão) saúda a todos, representando o cantor Alaor da Costa, que não pôde comparecer.

Temos, a partir daí, as ocorrências da canção *Mexi com Ela*. Cada uma das seis aparições da canção remete a funções e desdobramentos específicos,

que serão identificados e qualificados conforme os efeitos e sentidos produzidos na cena em questão ou em aspectos mais gerais da decupagem de *Rio, Zona Norte*.

MEXI COM ELA

Letra da canção

(autor: Zé Kéti)

“Mexi com ela, mas ela

Nem me deu bola

E me mandou pra escola pra mim

Aprender o be-a-bá

Eu respondi para ela

Morena / chega pra cá

Morena / vem me ensinar

Morena / morena, chega pra cá

Morena / morena, vem me ensinar

O verbo amar

Aqui estou / morena vem

Me dar o seu amor”

1. Para seduzir Adelaide: logo após Maurício deixar o palco, no bar de Seu Figueiredo, Espírito posiciona-se em frente aos integrantes da escola – por um breve instante, sua imagem aparece de costas – e faz soar o apito de mestre. Nesse meio-tempo, em montagem plano e contraplano, ele avista a chegada de uma cabrocha de seu interesse, Adelaide. Espírito, em vez de cantar um samba-enredo, entoia os versos de *Mexi com Ela*, um autêntico partido-alto, como os próprios diálogos tratarão de esclarecer em sequências posteriores. De início, Adelaide resiste. Mas, conforme a reação de todos no salão, termina por se entregar a fleuma afinada do compositor, com quem estabelece um jogo de olhares na medida em que vai soltando o corpo e começa a dançar. Sua expressão, subitamente, passa a ser de desgosto e Espírito mostra, em primeiro plano, seu estranhamento. Um homem tenta acertá-la com uma navalha, mas Espírito evita o crime.

A execução de *Mexi com Ela* cessa automaticamente, conduzindo o *raccord* a um novo momento da sequência, que passa a tematizar exclusivamente a repercussão, no ambiente, do talento do compositor.

A letra do próximo samba que Espírito canta evoca uma mulher que deixou o amante: “Dama de Ouro / Fugiste do meu baralho”. O diálogo sobre a canção acontece no início do filme, quando o violinista Moacir (Paulo Goulart), presente no recinto, chama Espírito e indaga: “Esse samba é seu também? Também sou compositor, somos colegas. Já gravou?...” Do diálogo, travado em meio aos olhares de Maurício, que chega a interromper a conversa, fica a promessa de apoio, parceria entre os dois – “Pode contar comigo (...), tens uma riqueza”, diz Moacir (RIO, ZONA NORTE, 1957). Espírito ainda canta mais um samba (*Mágoa de Sambista*, também de Zé Kéti), cujo teor se relaciona com o entrevero de Adelaide e, ao mesmo tempo, antecipa a precariedade da residência de Espírito.⁷ Na caminhada para casa, pelos caminhos escuros do morro, sem iluminação elétrica, a partitura dos Gnatalli, obedecendo o regime clássico, pontuará o diálogo do sambista com sua afilhada Gracinda, que cita, pela primeira vez, a cantora Angela Maria, e depois, com Honório, pai da garota (vivido pelo sambista Vargas Junior) trata das dificuldades e dos projetos de futuro de Espírito e da comunidade, sempre apontado a expectativa do samba gravado.

2. Cantando para o astro: na emissora de rádio, após embasbacar-se vendo Angela Maria cantar *Fechou o Paletó*, Espírito procura Moacir para este fazer o arranjo pedido pela cantora. Moacir, embora gentil, adia um encontro com o sambista para outro momento. Surge Maurício, que anuncia a inclusão do nome de Alaor Costa como um dos autores de *Mexi com Ela*. Espírito tenta resistir, mas, em seguida, ouvindo um elogio do famoso intérprete (“gostei da melodia”), canta a canção no camarim. O barulho do trem volta, como atuará em alguns entrechos seguintes, para marcar a passagem das lembranças em *flashback* para o tempo presente diegético, com uma sequência que

⁷ Letra da canção, posteriormente mais conhecida sob o título de *Foi Ela*: “Foi ela / Quem quis partir / Foi ela / Quem quis descer / Deixou-me aqui no morro / Deixou-me sem dó a sofrer / O meu tamborim eu furei / O meu violão já quebrei / Não posso contar as lágrimas / Que tanto derramei / O meu barraco coitado / Está quase caindo / O poço já secou / E a criação está sumindo / Os móveis estão bem empoeirados / Na mesa de cabeceira / Vejo o retrato dela desbotado / Foi, foi, foi / Não voltou / Sem ela não há mais samba no morro / Tudo para mim se acabou”.

mostra a evolução do socorro médico na área dos trilhos, agora com a presença de uma ambulância e uma equipe médica.

3. **Perda da autoria:** na casa de Honório, Espírito celebra com vários vizinhos a proximidade da inauguração de sua tendinha, um pequeno armazém que irá montar no cômodo antecipadamente oferecido pelo compadre após ampliação de sua propriedade. É quando a voz do locutor anuncia, no rádio: “Alaor da Costa cantando, de sua autoria e de Maurício Silva, *Mexi com Ela*”. Espírito desmonta a expressão de entusiasmo. Ao final da execução, com o incentivo de Honório para que reclame a sua autoria devida, ele se queixa: “tirou toda a graça do samba”. E a afilhada emenda: “cantou que nem bolero”. Espírito fundamenta sua reprovação, confirmando, exclamativamente, tratar-se de um samba de partido alto. “A gente tem que ter bossa” (RIO, ZONA NORTE, 1957), diz ele, antes de cantar e ser seguido por todos os presentes, com coro, acompanhamento percussivo improvisado com copos e talheres, danças e sorrisos. A cena reforça o ambiente de confraternização e de legitimação de Espírito, diluindo, em parte, a desagradável surpresa. Somente Adelaide está inquieta e faz deslizar o botão do dial em busca de outra estação. O chiado radiofônico se sobrepõe à festiva interpretação doméstica de *Mexi com Ela*; sobrepõe-se, também, logo depois, aos versos cantados pela afilhada (“Quem dá sopa a malandro é prato fundo...”), que dá pistas sobre o futuro e trágico destino de Norival, filho adolescente de Espírito, de vida errática, órfão de mãe desde o nascimento. Um barulho repentino interrompe a festa. A canção popular dá lugar aos arranjos orquestrados nas sequências que seguem⁸ até a próxima entrada dos versos de *Mexi com Ela* (ver item 4), excetuando-se a cena da chegada no hospital e outra com um novo desentendimento de Espírito com Adelaide, que não contam com trilha musical.
4. **Com Moacir na porta da rádio:** em mais um encontro, fortuito, com Espírito, o violinista cantarola *Mexi com Ela* no *timing* de bolero, mas o sambista o corrige. Marcam encontro para, finalmente, Moacir fazer o arranjo da música.
5. **Interpelando Maurício:** nesta passagem, a canção não é interpretada de nenhuma maneira; porém, todo o diálogo entre Espírito e Maurício repõe e sintetiza a negociação desleal, seguida do embate, que

⁸ Perseguição a Norival, que assaltara Seu Figueiredo; acolhimento do rapaz por Espírito em casa; a rejeição de Adelaide à presença de Norival em casa; a fuga repentina de Norival; encontro de Espírito, em busca do filho, com os jovens delinquentes.

envolve a autoria e gravação de *Mexi com Ela*, bem como o destino de Espírito como possível compositor consagrado, assim, emulando a presença da composição em cena com bastante materialidade. Após se despedir de Moacir (cena anterior), Espírito vê Maurício, pede-lhe dinheiro e cobra o contrato pela gravação de *Mexi com Ela*. Maurício informa que acrescentou mais um parceiro na composição – Valdemar, um discotecário, que garantiria a execução da música no rádio – e que o sambista “tem que sair da música”. Espírito: “só sei que esse samba é meu e o meu nome tem que tá aí” (RIO, ZONA NORTE, 1957). Mas é tarde demais. Maurício o faz assinar uma declaração abrindo mão dos direitos e repassa a ele uma pequena quantia em dinheiro. A sequência transcorre sem trilha musical.

6. **Presença extradiegética:** a execução de um pequeno trecho de *Mexi com Ela* arremata o encontro definidor da relação entre Espírito e Maurício, cobrindo o plano que mostra o compositor seguindo para a Central do Brasil. Por mais breve que seja, esta aparição quase elíptica da canção é fundamental na acomodação das arestas que o enredo apresentou até o momento em torno do protagonista e seu projeto com a canção, ensejando, inclusive, o prolongamento dos desacertos da agenda enviesada de Espírito, que chegará em casa para constatar o abandono definitivo de Adelaide e, após contenda com a gangue de jovens delinquentes, ver o filho morrer a facadas. Neste desdobramento, os irmãos Gnatalli retomam a banda sonora.

CONCLUSÃO

Os seis exemplos trabalhados mostram, de diferentes maneiras, como a canção popular, ainda que integrada à ação interna do quadro, remexe, altera e deflagra encaminhamentos na narrativa fílmica, muitas vezes, quebrando a barreira entre as dimensões diegéticas e extradiegéticas de um filme (KALINAK, 2010). O papel da canção permanece ativo e renovador e uma série de produções posteriores se tornaram emblemáticas no uso dos gêneros populares, caso de *The Harder They Come* (1972), de Perry Henzel, com a mesma temática de um compositor de origem pobre, interpretado por Jimmy Cliff, que busca o sucesso por meio de uma gravação, na Jamaica; ou dos filmes de Quentin Tarantino, a exemplo de *Cães de Aluguel* (1995).

Nelson Pereira dos Santos reconheceu o “excesso” de música em *Rio, Zona Norte* “e também na própria qualidade da música. Não o samba,

mas o comentário. Isso porque há uma disparidade cultural imensa – uma orquestra.”⁹

Entretanto, ainda hoje, o uso de gêneros populares como música fílmica causa celeumas. O crítico musical João Máximo não reconhece o caráter estruturante da canção popular em seu vasto levantamento sobre o assunto e cita expressamente Zé Kéti ao manifestar sua restrição aos cancionistas.¹⁰

O posicionamento de Máximo coincide com visão conservadora de Irwin Bazelon, Mark Evans, Leonard Meyer e outros, indo contra o pensamento de estudiosos como Kathryn Kalinak, Rick Altman e, ao menos em parte, Jeff Smith. Trata-se, portanto, de uma plataforma de análise a ser aprofundada, com a potência de sentidos múltiplos intrínseca à obra cinematográfica. No caso de *Rio, Zona Norte*, a exploração das outras canções populares presentes, bem como uma decupagem pormenorizada dos arranjos dos Irmãos Gnattali poderá revelar bem mais sobre um filme de importância singular na trajetória do cinema brasileiro.

REFERÊNCIAS

BOCA DE OURO. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1963.

CORAÇÃO, Claudio Rodrigues. O Espírito Pingente de Rio, Zona Norte: o Samba Roubado e as Representações Dicotômicas entre o Real e o Idílico. *Comunicação & Sociedade*, ano 33, n. 57, p. 271-290, jan./jun. 2012.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Verbete Alexandre Gnattali**. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/alexandre-gnattali/>. Acesso em: 30 jan. 2021.

DISCOGRAFIA BRASILEIRA. Disco Polydor 247 – 1958. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2021. Disponível em: <https://www.discografiabrasileira.art.br/disco/120361/polydor-247>. Acesso em: 20 mar. 2021.

FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos** – Um Olhar Neo-Realista? São Paulo: Edusp, 1994.

GANGA BRUTA. Direção: Humberto Mauro. Rio de Janeiro: Cinédia, 1933.

GUERRINI JR. Irineu. **A Música no Cinema Brasileiro** – Os Inovadores Anos Sessenta. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

KALINAK, Kathryn. **Film Music** – a Very Short Introduction. Nova York: Oxford, 2010.

MÁXIMO, João. **A Música do Cinema** – Os 100 Primeiros Anos. Rio de Janeiro: Rocco/Artemídia, 2003. v. 2.

MOLEQUE TIÃO. Direção: José Carlos Burle. Rio de Janeiro: Atlântida, 1943.

⁹ Entrevista publicada em *A Música no Cinema Brasileiro* – Os Inovadores Anos Sessenta, de Irineu Guerrini Jr. (2009).

¹⁰ Talvez seja um pouco forçado falar na ‘contribuição dos cancionistas’ (...) Raramente contribuem com a funcionalidade ou têm a eficácia da música de fundo (...) entregam seus temas para que o diretor musical os transforme.”. (2003. v. 2, p. 135.)

RIO, 40 GRAUS. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Equipe Moacyr Fenelon, 1954.

RIO, ZONA NORTE. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas, 1957.

SINFONIA DE PARIS. Direção: Vincent Minelli. Los Angeles: Metro Goldwyn Mayer, 1951.

SMITH, Jeff. **The Sounds of Commerce** – Marketing Popular Music. Nova York: Columbia, 1998.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical** – uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo: Edusp, 2008.

THE HARDER THEY COME. Direção: Perry Henzel. Kingston: International Films, 1972.

XAVIER, Ismail. Prefácio. In: FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos** – Um Olhar Neo-Realista? São Paulo, Edusp, 1994, p. 15-18.

A DIVERSIDADE DE UTILIZAÇÃO DA CAMADA SONORA NA ANIMAÇÃO NÃO-FICCIONAL

Fábio Belotte

INTRODUÇÃO

Uma tendência no audiovisual tem se destacado no atual contexto: a realização de um volume considerável de animações não ficcionais. Uma animação não ficcional que se origina em memórias, e se utilize de uma técnica manual para recontá-la, pode carregar significados complexos em seus códigos audiovisuais. A definição de Sheila Sofian é abrangente, contudo, pondera a subjetividade sem pontuar questões quantitativas. Ela considera como documentário animado “qualquer filme de animação que lida com material não ficcional”, pontuando ainda que “ele pode utilizar entrevistas em áudio, ou pode ser uma interpretação ou recriação de eventos factuais. Isso abrange uma ampla gama de estilos”.¹ Considerando, ainda que, independente do estilo, o processo é subjetivo (SOFIAN, 2005, p. 7).

¹ Salvo indicação, as traduções são do autor.

A *United Productions of America* (UPA), conhecida, na história da animação, por romper os padrões de forma e conteúdo que os Estúdios Disney praticavam, também tem participação relevante no processo do documentário animado. Na formação da UPA, estão dissidentes da Disney: Zachary Schwartz, David Hilberman e Steve Bosustow, que aproveitaram a grande demanda de filmes instrucionais/educativos durante a Segunda Guerra Mundial para formarem um novo estúdio, que apresentasse alternativas ao estilo de sua companhia de origem, conhecido por seu realismo, como em *Branca de Neve* (1937), e pelas histórias fantasiosas.

O estilo da UPA se baseava em simplificar a animação por meio de cenários minimalistas, abstratos e surrealistas, com cores chapadas e personagens estilizados, focados na interpretação. Já as temáticas são mais calcadas na realidade, com críticas políticas e sociais, principalmente. A técnica de animação 2D não continha a mesma quantidade de frames utilizados na Disney, com o objetivo de quebrar a fluidez dos 24 frames por segundo e, por consequência, o realismo. Baseado no folheto *Races of Mankind*, de Ruth Benedict e Gene Weltfish, *The Brotherhood of Man* (1945), dirigido por Robert Cannon, é uma animação controversa da UPA, que explora a igualdade inerente de todos os povos e promove a tolerância entre outras culturas. Ela foi patrocinada pela *United Auto Workers* (UAW)² e produzida pela UPA.

John Hubley foi uma figura importante no estúdio, responsável pela convergência mais incisiva entre animação e documentário. Ele e sua esposa, Faith, dirigiram *Moonbird* (1959), que ganhou o Oscar de melhor curta de animação, no qual a ação acontece em cima do áudio captado dos seus próprios filhos. Inclusive, o garoto da animação lembra muito o *Gerald McBoing Boing* (1950), um clássico da UPA. Em seguida, lançaram mais dois filmes, *Windy Day* (1967) e *Cockaboody* (1973), similares ao primeiro, com a captação de áudio dos seus filhos com posterior planejamento em animação dos fatos narrados, uma categoria dentro do documentário animado muito difundida no cenário contemporâneo. Anabelle Roe explica a importância dos Hubleys.

Com o trabalho dos Hubleys, começamos a ver a animação em um contexto documentário caminhando para um papel muito mais interpretativo, em vez de procurar esclarecer, explicar ou substituir o material *live action* por motivo de ausência de conteúdo. Além disso, enquanto a animação nos experimentos patrocinados por instituições estatais, de [Norman] McLaren e [Len] Lye, foram muitas vezes apenas nominalmente vinculadas ao assunto dos filmes, os Hubleys integraram o áudio (documental) e

² Sindicato de trabalhadores da indústria automobilística dos EUA e Canadá.

visual (fabricado) em uma união coesa que refletia a articulação entre os assuntos e temas de seus filmes (ROE, 2009, p. 86).

A experiência dos Hubleys foi extremamente significativa e culminaria em um filme autobiográfico de Faith, *My Universe Inside Out* (1997). O formato de animação não ficcional que eles desenvolveram criou ecos para o que viria a ser uma das alternativas mais utilizadas no documentário animado: filmes sobre memórias. Nos anos 1980, Paul Fierlinger, um dos animadores que propagou o formato tornado conhecido pelos Hubleys, realizou animações com temas controversos, utilizando áudio de depoimentos. Em *Drawn from Memory* (1995), Fierlinger cria uma autobiografia, contando detalhes de sua infância em longa-metragem. Anos antes, o Estúdio Aardman, que também tem seus créditos reconhecidos na história da animação, também registrou experiências nesse formato, ajudando a consolidar a Inglaterra como um dos polos de animação não ficcional.

Em parceria com o Channel 4, da rede BBC, realizaram uma série de curtas intitulados *Conversation Pieces* (1983), na qual seus cofundadores Peter Lord e David Sproxton gravaram o áudio de pessoas reais como base e utilizaram o *stop motion* para recriar as situações, não necessariamente verossimilhantes aos eventos originais, uma vez que eles produziam até duas animações diferentes para cada áudio, com técnicas distintas, gerando significados distintos. *Creature Comforts* (1989) tornou a Aardman mundialmente conhecida após levar o Oscar de melhor curta em 1990. A animação, seguindo a linha dos *mockumentaries*, falsos documentários, segue o estilo de *stop motion*, com bonecos de plastilina do estúdio e apresenta entrevistas de animais, relatando suas vidas no zoológico. *Creature Comforts* utiliza as características do documentário para transgredir o formato.

Ainda nos anos 1990, na Inglaterra, significativos documentários animados são lançados em parceria com o Channel 4: *A is for Autism* (1992), de Tim Webb, que, por meio de desenhos de crianças diagnosticadas com autismo, consegue transmitir poeticamente como veem o mundo; *Silence* (1997), de Orly Yadin e Sylvie Bringas, que narra as memórias da infância de Tana Ross no Holocausto, quando vivia nos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial e *Walking with Dinosaurs* (1999), uma reconstituição em 3D digital da BBC de como viviam os dinossauros, apoiado em pesquisas científicas. Enquanto isso, nos Estados Unidos, a produção dos documentários não ficcionais que narram memórias conseguia alcançar alguma regularidade. Sheila Sofian é uma animadora que se especializou nesse formato. Realizou,

por exemplo, o curta *Survivors* (1997), que retrata a violência doméstica. E, recentemente, lançou o longa *Truth has fallen* (2013), no qual analisa a obra de James McCloskey, que fundou a organização “Centurion Ministries”, cuja a missão é libertar prisioneiros que tenham sido injustamente condenados por assassinato. Já em *Fast, Cheap* e *Out of Control* (1997) e *Fog of War* (2003) o americano Errol Morris utiliza o formato híbrido, combinando *live-action*, *time-lapse*³ e animação.

Grande parte dessa abordagem da animação não ficcional toma como base as ideias-chave de estudos documentais, como já vimos anteriormente. Em particular, o desejo de se ajustar o documentário animado sobre uma estrutura organizacional preconcebida do documentário, tendo os “modos”,⁴ primeiro sugeridos por Bill Nichols em *Representing reality* (1991), como a primeira camada. O teórico Paul Ward argumenta que certos tipos de documentários animados, ou seja, os que incluem narração documental (voz-off) e entrevistas com os participantes, encaixam-se no modo ‘interativo’. Ele atribui a esses documentários animados o modo interativo não apenas por causa da natureza e origem de suas faixas de áudio, mas também porque sua produção implica na colaboração do(s) sujeito(s) do documentário. A professora e realizadora Sybil DelGaudio prefere classificar documentários animados dentro do modo ‘reflexivo’, porque ela afirma que a “animação em si funciona como uma forma de metacomentário dentro de um documentário” (1997). Sugere, ainda, que, através da adoção de animação como um meio de representação, os documentários animados são, necessariamente, um comentário sobre a capacidade do registro, ou a falta dele, para representar a realidade. Neste caso em especial, o argumento é válido para documentários animados que documentam os eventos e assuntos que não eram, ou não poderiam ser, capturados pela câmera.

Esta funcionalidade evocativa da animação tem sido usada, principalmente, para evocar a experiência de realidade ou a expectativa que temos sobre a verdade, que, muitas vezes, são diferentes daquelas experimentadas pela maioria da sociedade. Nesses casos, a animação funciona como uma autoimaginação, que pode facilitar a consciência, compreensão e compaixão do público para a circunstância mostrada no filme, potencialmente muito

³ Fotografia *time-lapse* é um processo cinematográfico em que a frequência de cada fotograma por segundo de filme é muito menor do que aquela em que o filme será reproduzido. Quando visto, a uma velocidade normal, o tempo parece correr mais depressa e, assim, parece saltar, gerando a noção de *lapsing*.

⁴ Os “modos” do documentário citados por Nicholls que podem ser encontrados na edição brasileira *Introdução ao documentário* (2005), são: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático. Nicholls renomeou o modo ‘interativo’ para ‘participativo’ (WARD, 2006).

distante da sua. O filme de Samantha Moore, *An Eyeeful of Sound* (2009), é sobre a sinestesia, condição neurológica de experimentar sensações normalmente separadas, porém simultâneas. No filme, Moore se concentra em pessoas que têm sinestesia audiovisual, ou que veem sons. Seguindo uma tendência de muitos documentários animados, ela combina animação com uma faixa de áudio de entrevistas com os participantes, revelando a experiência sinestésica. O filme trabalha para evocar, em vez de representar, as experiências que ouvimos sendo descritas. As imagens de Moore respondem à partitura musical do filme, de forma que o cérebro desencadeie imagens em resposta a sons. Com isso, a realizadora tenta evocar a experiência sinestésica para seus espectadores por meio da interação de animação, documentário, trilha sonora e partitura musical.

No *found footage*, podemos destacar algumas possibilidades de indexação do material de origem, na utilização de uma matéria fílmica preexistente com objetivo de convertê-la em animação, que podem se desdobrar neste processo. Uma delas é o uso da rotoscopia, que se apropria do registro imagético como referência para outra construção criativa que não se desprende (arruína) por completo do material original da obra, podendo resultar em vários níveis de afastamento deste, mas não na dissociação por completo. Kota Ezawa, artista americano-nipo-alemão, que faz uso da técnica de rotoscopia para recontextualizar eventos históricos, em seu filme “Simpson verdict” de 2002, propõe um recorte das imagens do veredicto no julgamento de OJ Simpson. Usando o som da filmagem real da TV – apenas uma câmera foi permitida no tribunal – e reduzindo o movimento a um mínimo de alterações nas expressões faciais, o filme amplia o espectro das implicações raciais do julgamento.

Neste caso específico de uso do material de arquivo em áudio, o artista corrompe o original televisivo, reeditando-o com o propósito de extrair as expressões faciais que lhe interessavam. No entanto, se afasta da verossimilhança e da realidade, investindo na potencialização de sua perspectiva ao agrupar as imagens de modo a intensificar sua análise na questão racial presente durante todo o julgamento e veredito do caso de OJ Simpson, sintetizados em poucos minutos. O afastamento do material de origem imagético se dá apenas no campo estético, onde os personagens são chapados, suas expressões destacadas e os cenários simplificados de forma que a atenção não se perca em informações difusas. Assim, as expressões faciais passam a ser o foco principal da nova narrativa que Ezawa imprime sobre o material mundialmente conhecido. Com isso, a animação, fundamentalmente, contribui

para que Ezawa potencialize seus argumentos, simplificando a linha narrativa também direcionada pelo áudio, que tem fonte de origem diferente do vídeo.

Ao escolher trabalhar com fatos históricos utilizando a imagem de arquivo como referência e, muitas vezes, associando o áudio de outras fontes do mesmo contexto histórico, mas não necessariamente da mesma fonte de registro, Ezawa desconstrói a narrativa veiculada. Isso acontece de forma que ele possa revelar detalhes que corrompem a ideia de “tempo crônico”, presente em Benveniste,⁵ com a “possibilidade de percorrer os intervalos de tempo segundo as direções opostas da anterioridade e posteridade com relação a data zero” (2006, p. 71), e nos oferece um ponto de vista diferente da leitura hegemônica do fato “oficial”.

A EXPERIÊNCIA SONORA DE VALSA COM BASHIR

O longa-metragem israelense de 2008 foi, sem dúvida, o rompimento mais significativo com o modo de se produzir documentários. Audacioso em sua forma, o filme apresenta a animação como técnica definitiva ao longo dos seus 90 minutos de projeção. Pesquisadores na contemporaneidade trouxeram à tona filmes esquecidos até então, que já utilizavam a animação para documentar, mas que, contudo, não cunhavam ainda tal definição e não provinham de discussões objetivas que pensassem criticamente sobre essa produção que há pouco tempo ainda estava à margem, com algumas ressalvas pontuais. Nota-se que a técnica sempre circundou o gênero, aparecendo como inserções gráficas para demonstrar dados estatísticos, acentuar momentos da imaginação, cobrir lacunas etc. Uma espécie de ensaio para o que Ari Folman consegue aperfeiçoar em *Valsa com Bashir* e consolidar como tema central para a linguagem.

O filme retrata a guerra civil do Líbano, de 1982, sob a perspectiva do diretor, que, gozando de sua imaturidade juvenil, serviu o exército israelense na época. Despido de qualquer nacionalismo exacerbado, Folman nos aproxima brutalmente dos acontecimentos marcantes dos conflitos que ficaram mundialmente conhecidos como os massacres dos palestinos nos campos de Sabra e Chatila.

O longa tem início com um relato de um sonho perturbador de um amigo do diretor. Ele é perseguido por 26 cães ferozes que sempre vão em direção à sua casa. Toda noite o mesmo sonho e o mesmo número de feras.

⁵ Émile Benveniste foi um linguista francês, conhecido por seus estudos sobre as línguas indo-europeias e pela expansão do paradigma linguístico estabelecido por Ferdinand de Saussure.

Num encontro em um bar, os dois homens concluem que existe uma ligação entre o sonho e sua missão no exército de Israel na primeira Guerra no Líbano, no início dos anos oitenta. Ari Folman se surpreende por não conseguir lembrar de mais nada sobre aquele período de sua vida. Intrigado por esse mistério, ele decide encontrar e entrevistar velhos amigos e companheiros espalhados pelo mundo.

A primeira cena do filme, baseada em um sonho, revela o objetivo da busca de Folman por respostas que esclareçam a perda da memória daquela época, reforça a escolha pela animação. Isso porque se optasse pelo recurso tradicional do registro direto, ele não conseguiria traduzir em imagens as consequências provocadas pelo contato que ele e os amigos obtiveram participando diretamente da guerra, que, com o passar dos anos, tornam-se subjetivas.

Quando se trata de documentários em animação, tais respostas ao espectador não são triviais. Isto porque ele é bloqueado em uma relação quase imperceptível com o mundo que ele representa uma relação expressa na mistura de temas “realistas” com formas fantásticas. Em outras palavras, parece bastante absurdo atribuir um filme que implementa uma série de recursos estilísticos não-realistas com a capacidade de fazer poderosas reivindicações da verdade sobre a realidade - a essência do documentário de acordo com Bill Nichols. No entanto, *Valsa com Bashir* evoca na verdade o método do filme de interrogar a realidade: os efeitos cognitivos e o produto de suas estratégias estéticas únicas, que são essenciais para a representação da realidade em toda sua complexidade e ambiguidade. Neste sentido, o filme exemplifica a maneira pela qual o documentário animado excede e justifica sua utilidade para mostrar o que é difícil ou impossível para representar em documentários não-animados (fluxo de consciência, elementos inconscientes, sonhos, imaginação, afetos, etc.), para servir também como um veículo para estabelecer uma nova relação entre o espectador e o “real” (LANDESMAN; BENDOR, 2011, p. 353).

Valsa com Bashir vai ainda mais longe e, em sua complexa estrutura narrativa, associa discussões pertinentes ao seu universo dentro e fora da tela. Há uma conversa chave que ocorre, também, no início do filme. Um amigo e colaborador de Folman, o psicólogo Ori Sivan, ajuda-o a compreender o entrelaçamento de realidade e fantasia que pulsa em nossa memória. Sivan diz: “A memória é fascinante”. Ele toma um experimento psicológico famoso como exemplo pertinente, complementando o argumento: a um grupo de pessoas foram mostradas 10 fotografias de sua infância. Porém, nove foram realmente tomadas a partir de sua infância, retratando experiências reais,

mas uma imagem é falsa: o seu retrato foi digitalmente inserido em uma imagem de um parque de diversões que nunca visitou. Oitenta por cento reconheceram-se na imagem, identificando a foto falsa como real. E os outros 20 por cento que não conseguiram se lembrar de si mesmos na imagem falsa, foram para casa e depois voltaram aos pesquisadores relatando que haviam se lembrado. No entanto, lembraram-se de uma experiência fabricada.

Ori Sivan ainda afirma que a memória é dinâmica. Mesmo que alguns detalhes estejam faltando, essas lacunas são preenchidas nela até que haja uma lembrança mais completa de algo que nunca aconteceu. Nossa memória inclui eventos e experiências que ocorreram factualmente, que fizemos. Juntos, o real e o imaginário, o real e o fantástico, constroem o tecido da memória. É importante ressaltar que ambas as formas são inseparáveis de nossa experiência da realidade, nosso habitar, que fenomenólogos chamam mundo ou o mundo da vida: a estrutura de fundo que permite que entidades, relações e identidades se tornem significativas. “Despercebido, pressuposto, abrangente, o mundo está sempre presente, transparente e iludindo toda tentativa de compreendê-lo como objeto”. (PALMER, 1969, p. 133).

A trilha sonora original composta para *Valsa com Bashir* por Max Richter, mereceu uma percepção atenta do artista do início ao fim, de modo que extrapolasse o óbvio e funcionasse como um recurso eficiente para a proposta de Folman em explorar a realidade de uma outra forma. Neste sentido, apesar da sua formação em música clássica, o compositor optou por mesclar princípios da música erudita e popular, por meio da inserção de elementos eletrônicos. Os resultados são composições eletroacústicas que reforçam o ambiente etéreo, onde as transições entre sonho e realidade são sutis e, às vezes, imperceptíveis. Quase ininterruptamente, as canções compostas por Richter vão se entrelaçando e moldando a estrutura narrativa, iniciando, acompanhando e encerrando ações, dialogando, paralelamente, com o que vemos na tela. Elas funcionam de acordo com o que Chion chama de “*empathetic music*” ou música empática (CHION, 2009, p. 430), um conceito que define um tipo de trilha sonora utilizada para dar corpo ao filme, o qual, organicamente, torna dissociável a interação entre som e imagem, alcançando as emoções pretendidas pelo autor, algo que, mais tarde, foi lapidado por Paul Ward.

A interação entre o som, entrevista factual e animação expressam a interação entre presença e ausência – o tráfego entre várias camadas de representação: eventos originais, entrevistas gravadas, e sua versão animada. O uso do som, neste contexto, gera sequências que apresentam ambos os

elementos factuais e fictícios, criando um senso de unidade (WARD, 2006, p. 125-126).

Além de suas composições, todas instrumentais, estão no filme cinco canções: três são preexistentes ao filme e uma é baseada numa música que já existia – todas dos anos 80 e que misturam rock, punk e eletrônico – e a última é uma canção original. Essas canções sempre fazem parte da diegese das lembranças e, por já serem conhecidas ou remeterem a músicas anteriores ao filme, trazem consigo um universo extrafílmico para a história. Elas são informações e referências que não se restringem ao filme e quase sempre podem nos localizar no tempo (os anos 1980) ou estabelecer comentários sobre as situações. Além disso, no caso específico de *Valsa com Bashir*, muitas vezes, não se limitam ao regime de músicas “na tela” (*screen music*), extrapolando suas fontes e confundindo suas classificações.

A música pop e política do pós-punk dos anos 1980, além do *rock’n roll* israelense, injetam uma ironia surpreendente às cenas de guerra, desconstruindo a organicidade que a trilha de Richter adiciona às sequências. Porém, como tudo no longa-metragem é competentemente coerente e bem amarrado, o trabalho singular que a desenhista de som Aviv Aldema realiza não impacta negativamente no efeito das transições entre a trilha original e as músicas preexistentes, que poderiam causar uma divergência irreparável à atmosfera bem construída por Richter.

As canções oitentistas também contribuem para evocar o contexto no qual a Guerra do Líbano está inserida, acentuando a intrincada relação entre o que é real e o que é simulado pela memória. O contexto revela que as músicas estão situadas nos anos 1980, podendo ou não estar realmente presentes nos eventos do filme, ressignificando a perspectiva lúdica, surreal e, talvez, ingênua que Folman, um soldado de 18 anos de idade, leva para a guerra. Tome-se, por exemplo, o emparelhamento da sequência em que os soldados estão envolvidos em atividades de lazer, como navegar sob o fogo, surfar com metralhadoras penduradas junto ao corpo, acampar na praia ou disparar despropositadamente contra civis, como a canção *Beirute* sugere:

Hoje eu bombardeeí Sidon / Em meio as nuvens de fumaça no nascer do dia / Eu quase fui pra casa em um caixão / Hoje eu bombardeeí Beirute / Bombardeeí Beirute todos os dias / Se fiquei perto da morte não posso dizer / Bombardeeí Beirute todos os dias / Quando puxamos o gatilho mandamos estranhos para o inferno / Também matamos uns inocentes pela rua / Se fiquei perto da morte não posso dizer / Bombardeeí Beirute todos os dias (VALSA COM BASHIR, 2008).

Música originalmente composta pela banda californiana *Cake*, sob o título oficial *I bombed Korea* e lançada em 1994, foi propositalmente regravada e relida pela banda israelense *Ze'ev Tene* para a realidade da Guerra do Líbano e, assim, inserida no filme. Na sequência, um soldado pega seu rifle e o utiliza como guitarra. Cena rápida e simples, mas que se ancora pela função diegética e imediatamente a associa à relação entre sonho e realidade, pois, afinal, não sabemos se a canção realmente está ali. Como solução a esse tipo associação, Anahid Kassabian, a partir de uma terminologia definida por Earle Hagen, relata a existência de outra categoria denominada *source scoring*, que age entre o registro diegético e o extradiegético, combinando aspectos de ambos em sua relação com a narrativa do filme e a correspondência com os eventos na tela (2001, p. 43).

Outro exemplo do conceito de *source scoring* é a música da banda *Orchestral Manoeuvres in the Dark* (OMD) utilizada na sequência em que o amigo Carmi Cna'an descreve como seu regimento foi enviado à guerra no “barco do amor”. A canção da OMD, que, no primeiro momento, parece participar diretamente da festa no barco (portanto diegética), na segunda parte da sequência, não está mais lá, assim como a festa, promovendo um rompimento da linha tênue entre sonho e realidade por alguns instantes. A canção, a exemplo das demais, ilustra os comentários do personagem que relata a sequência, que, logo na primeira frase se conecta instantaneamente à realidade do personagem. Ele conta a Folman que foi à guerra como forma de provar sua masculinidade para os amigos – que o menosprezavam por ser um nerd – revelando, assim, as múltiplas funções que a trilha sonora opera no filme: “Enola Gay, você deveria ter ficado em casa ontem / Palavras não podem descrever o sentimento e o jeito que você mentiu / Seus jogos serão mais que sofrimento algum dia (...)” (VALSA COM BASHIR, 2008).

Quando Folman descreve para sua psicóloga as lembranças dos momentos de folga em que voltava para casa, em Israel, e procurava sua ex-namorada, tem início a canção “This not a love song”, da banda pós-punk inglesa PIL (Public Image Ltd.), que acompanha as imagens narradas pelo diretor. Ele para e observa várias TVs em uma loja que, aparentemente, tocam simultaneamente a canção com o próprio vocalista do PIL, John Lydon, antigo líder da banda *punk* Sex Pistols (conhecido então como Johnny Rotten). Fato que ajuda a contextualizar a época e, neste caso, dialoga com o conceito diegético por participar diretamente da cena e ter uma fonte emissora. Porém, se tratando de um filme em que a memória de Folman, completada pelos relatos de amigos, prega peças a todo instante, constata-se que pode ser outro

provável exemplo de *source scoring*, o qual não se identifica ao certo a fonte emissora, mas que, contudo, é uma canção que se aproxima do que é narrado.

Estudando bem a cena, nota-se que, apesar da fonte emissora ser explícita, a loja está fechada por vidros, o que, na prática, impediria o realizador de ouvir a música, já que estava observando do lado de fora. Contudo, pelo fato da sincronia labial de Johnny Rotten estar coerente com a letra da música, observamos uma semelhança muito maior com o Sex Pistols do que com o remodelado estilo do PIL, já deslocado da cena *punk* dos anos 1970. Confusão mental notadamente estratégica, que se justifica no argumento do filme.

A disjunção entre as canções e as imagens terríveis de violência sem sentido é uma reminiscência do trabalho de Stanley Kubrick com a 9ª *Sinfonia de Beethoven* em *Laranja Mecânica* (1971) ou o trabalho de Francis Ford Coppola com a abertura *A Cavalcada das Valquírias*, de Richard Wagner, em *Apocalypse Now* (1979). Isso carrega a sequência de ironia e, portanto, atesta o absurdo da guerra — uma perspectiva que foi consideravelmente negada a Folman no momento dos acontecimentos. Neste sentido, a cena representa uma prestação de contas às memórias passadas, através da perspectiva atual de Folman, evidenciando a forma como o contexto serve como um local para a imbricação entre passado e presente (CONNERTON, 1989, p. 2).

Utilizando do mesmo contraste entre trilha e imagem que Kubrick e Coppola aplicam em seus filmes, Folman cria cenas eficazes inserindo música clássica. Um exemplo se dá na sequência sem narração em que Frenkel e seu regimento entram em um bosque da região agrícola do Líbano. A composição *Concerto Nº 5 em F Menor* para cravo e cordas, BWV 1056, de J. S. Bach, tem início, acompanhando a cena em que uma criança palestina atira uma granada contra um tanque do exército israelense e, conseqüentemente, é brutalmente alvejada por tiros de todos os soldados que ali estavam (aqui uma alusão direta ao filme *Apocalypse Now*, de Coppola), apresentando a mesma função de contraste da beleza sonora frente à barbárie da guerra.

No entanto, logo adiante, um exemplo desconstruído dessa regra também aguça o movimento entre as memórias factuais e factícias. Assim, temos a valsa “Sonhos de Chopin”, que acompanha a dança de Frenkel com uma metralhadora em meio a um tiroteio feroz no centro de Beirute. A música amplifica o tom surreal da cena, aumentando a tensão entre comentário de Frenkel e as imagens. Mas a beleza imagética, que dessa vez é coerente com a peça musical apresentada, só existe pelo tom surrealista impresso na cena,

na qual Frenkel executa movimentos da valsa e atira nos inimigos que não vê, mais uma vez acentuando a leitura subjetiva que Folman fez desse fato.

A conclusão mais evidente desta breve análise é que, felizmente, outras operações evidenciadas, ainda por áreas pouco exploradas do cinema, divergem de conceitos consolidados e que não se encaixam em algumas regras. Ao optar por trabalhar com uma trilha sonora eclética, porém eficaz e coerente com o argumento do filme, Ari Folman renova as discussões sobre a utilização da trilha original no documentário e abre novas perspectivas. Ele faz isso incentivando, ao mesmo tempo, a pesquisa sobre o híbrido – ainda sem classificação definitiva – de documentário e animação e a importância da trilha sonora construída. Dessa forma, ele apropria-se de recursos frequentemente utilizados em filmes de ficção – como a intervenção da desenhista de som e das músicas preexistentes que assumem função quase narrativa no filme, analisados pelas bases consolidadas por Bill Nichols (2005), Fernão Ramos (2008), Maurício Gino (2014), Michel Chion (2009), Anahid Kassabian (2003), além de autoras como Marina Graça, Jennifer Serra (2011), Anabelle Roe (2009, 2011), Agnieszka Piotrowska (2011), que inspiraram a pesquisa de doutorado, apresentada em parte neste texto e novas pesquisas, como as editadas na coletânea *Drawn from Life: Issues and Themes and Animated Documentary Cinema* (MURRAY; EHRLICH, 2019).

CONCLUSÃO

Destacamos aqui a importância que o áudio tem assumido na animação em filmes de não ficção, uma vez que, pelo processo natural de construção da técnica quadro a quadro, não há registro de som direto. Na animação o áudio precisa ser criado e montado, uma diferença significativa para muitos filmes documentais de captação direta, principalmente quando há a interação da imagem com a voz *off*. As canções preexistentes também assumem uma função narrativa mais complexa, se comparadas a uma simples estética sonora de composição de fundo, puramente instrumental. Elas agregam valor às imagens e ressignificam passagens do filme, por meio de letras que interagem diretamente com as cenas ou que ficam em suspensão, apesar de não terem uma atuação direta, sendo de igual ou superior valor para a narrativa. O *source scoring*, categoria entre a diégese e a extradiegese, presente em *Valsa com Bashir*, *Chicago 10* (Brett Morgen, 2007) e *Last Hijack*, de (Tom Pallotta e Femke Wolting, 2014), entre outros exemplos, representa um recurso significativo, principalmente em filmes que lidam diretamente com a memória.

Tais peças musicais são elementos importantes no conjunto da obra, mesmo que, literalmente, a letra da canção não evoque algo contundente para o contexto apresentado. A diversidade de interações possíveis entre som e imagem nos documentários animados ressalta as muitas possibilidades de análise que tais obras audiovisuais podem inspirar.

REFERÊNCIAS

- BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral II**. Campinas: Pontes Editores, [1974] 2006.
- BUCHAN, Suzanne. Editorial. **Animation**: An Interdisciplinary Journal, 2012. Disponível em: <http://anm.sagepub.com/content/6/3/203>. Acesso em: 16 maio 2022.
- CHION, Michel. **Audio-vision, Sound on Screen**. New York. Columbia University Press, 2009.
- CONNERTON, Paul. **How Societies Remember**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- DELGAUDIO, Sybil. If Truth Be Told, can ‘Toons Tell it? Documentary and Animation”. **Film History**, v. 9, n. 2, p. 189-999, 1997.
- EVANS, Noell Wolfgarm. J.R. Bray – Documentarian? **FPS Magazine**, março de 2005. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20060524155714/http://fpsmagazine.com/mag/fps200503lo.pdf#page=12>. Acesso em: 27 jul. 2023.
- GINO, Maurício Silva; NAGEM, Ronaldo. As metáforas e o cinema de animação: uma análise do filme Meow! **Revista Teia de Textos**, Belo Horizonte, v. 3, p. 4, 2006. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/txt/article/view/8306>. Acesso em: 05 fev. 2014.
- GRAÇA, Marina Estela. **Entre o olhar e o gesto: elementos para uma poética da imagem animada**. São Paulo: Senac, 2006.
- KASSABIAN, Anahid. The Sound of a New Film Form. In: INGLIS, Ian (Ed.). **Popular Music and Films**. Londres: Wallflower Press, 2003, p. 91-101.
- LANDESMAN, Ohad; BENDOR, Roy. **Animated Recollection and Spectatorial Experience in Waltz with Bashir**. Artigo in SAGE Journals, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/174684771141777>.
- MURRAY, Jonathan e EHRlich, Nea. **Drawn from life: issues and themes and animated documentary cinema**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Monica Saddi Manins. Campinas: Papirus, 2005.
- NICHOLS, Bill. **Representing Reality**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- PIOTROWSKA, Agnieszka. Animating in real: A case study. In: **Animation: an interdisciplinary journal**, v. 6, n. 3, p. 335-351, 2011.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas Afinal... O que é mesmo Documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.
- ROE, Anabelle Honess. **Animating documentary**. Los Angeles: University of Southern California, 2009.

ROE, Anabelle Honess. Absence, Excess and Epistemological Expansion: Towards a framework for the study of animated documentary. *In: Animation: an interdisciplinary journal*, vol. 6, n.3, p. 215–230, 2011.

SERRA, Jennifer Jane. **O documentário animado e a leitura não-ficcional da animação**. 2011. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Campinas: Unicamp, 2011.

SOFIAN, Sheila. The Truth in Pictures: explores the multifaceted world of documentary animation, [s.l.]: **FPS Magazine**, 2005. Disponível em: <https://animateddocs.wordpress.com>. Acesso em: 26 jul. 2023.

WARD, Paul. **Documentary: The Margins of Reality**. London: Wallflower Press, 2006.

SOM E MÚSICA NA ANIMAÇÃO

UMA HISTÓRIA DE AMOR E FÚRIA

Eduardo dos Santos Oliveira

Escrito e dirigido por Luiz Bolognesi, o filme de animação brasileiro *Uma História de Amor e Fúria* (2013) conta a história de Abeguar, guerreiro Tupinambá que atravessa quase 600 anos da história do Brasil, vivendo em quatro épocas diferentes e sempre guiado pelo amor por Janaína. Os personagens principais, Abeguar (Balaio, Cao e JC nas outras três épocas) e Janaína, são dublados por Selton Mello e Camila Pitanga, respectivamente. Apesar de dublarem os mesmos personagens, há diferentes interpretações para cada época em que o filme se passa. O ator Rodrigo Santoro dá voz a outros dois personagens, o Cacique Tupinambá Piatã, da época 1, e o universitário Júnior, da época 3. A trilha sonora original do filme é assinada por Rica Amabis, Tejo Damasceno e Pupillo.

A primeira fase acontece na região da Guanabara (atual Rio de Janeiro) durante o Brasil colonial, na segunda metade do século XVI. Abeguar tenta caçar uma onça, tarefa necessária para que o índio Tupinambá se torne um guerreiro. A tentativa é frustrada e, ao fugir da onça junto com Janaína, depara-se com um penhasco. Os dois saltam, mas, antes de encontrarem o chão, Abeguar voa e eles se salvam.

O pajé da tribo afirma que Abeguar voou como um pássaro porque o grande deus Munhã o escolheu para a missão de conduzir seu povo para uma terra sem mal, combatendo sempre Anhangá, o espírito das sombras. Após ver seu povo dizimado pelos portugueses e ter presenciado a morte de Janaína, Abeguar salta do alto do Corcovado e se transforma em um pássaro.

Abeguar voa por vários dias e reencontra a alma de Janaína no corpo de outra mulher, no interior do Maranhão, em 1825. Ele se transforma em humano novamente, dessa vez, no corpo de Manuel Balaio, líder da revolta popular conhecida como Balaiaada. Ele e Janaína se casam e têm duas filhas. Após anos de luta contra provincianos e fazendeiros, Balaio é morto, com um tiro pelas costas, por um militar da tropa do coronel, Luís Alves de Lima e Silva. Então, seu corpo vira um pássaro e ele voa novamente.

A música em primeiro plano durante o voo cessa e dá lugar aos ruídos de trânsito da cidade do Rio de Janeiro, de 1968. Ao avistar Janaína, mais uma vez no corpo de outra mulher, ele volta, dessa vez como Cao. Os dois se encontram na Ação Democrática, movimento de resistência dos estudantes contra a Ditadura Militar. Nesse período, apesar do amor existente, o casal não fica junto. Janaína se casa com Júnior, também membro da Ação Democrática, e Cao é morto pelos militares.

Um novo voo leva o protagonista ao ano de 2096, ainda na cidade do Rio de Janeiro. Na ocasião, o tema é a desigualdade por conta da escassez de água. Janaína, que faz parte de um grupo de guerrilheiros do comando água para todos, ajuda a fazer refém o presidente da Aquabrás, empresa que vende a água a preços exorbitantes. Os guerrilheiros exigem uma nova política de distribuição. JC, ao descobrir que Janaína está envolvida no ato, vai até a sede da empresa para salvá-la.

Neste artigo, busco demonstrar que as músicas, vozes e ruídos do filme contribuem para que as quatro diferentes épocas (colonização, escravidão, regime militar e futuro) sejam melhor representadas. Assim como feito nos créditos do filme, tratarei as quatro épocas como parte 1, parte 2, parte 3 e parte 4, respectivamente.

O SOM NO CINEMA DE ANIMAÇÃO

Com o surgimento do som na indústria do cinema, em 1927, Walt Disney planejou rapidamente absorver a nova tecnologia também nos filmes de desenho animado, embora ninguém soubesse ainda como sincronizar as imagens em movimento do cartum com os beats das notas musicais. Era fácil improvisar uma peça musical para um filme já completo, mas marcar previamente em que tempo ocorreriam os acentos da música para criar os desenhos com sincronia consistia em um universo inteiramente novo para a animação. Como o filme era projetado a uma velocidade constante de 24 imagens por segundo buscou-se uma maneira de determinar o quanto de música seria ouvido para cada segundo de filme. É dessa pesquisa e exploração que se formou o departamento de som (*sound department*) (FIALHO, 2005, p. 50).

Antes de começar a animação, eram criadas as canções temporárias (*temporary tracks*) pelos músicos e as vozes guias pelos atores, usadas pelos diretores e editores como guia para marcar os tempos das animações baseados nos tempos das batidas sonoras. Além do departamento de som, havia, ainda, o departamento de efeitos sonoros, responsável pela criação dos mais variados sons presentes nos filmes, passos, portas abrindo, vidros quebrando etc. Com esses sons adicionais, as ações dos personagens desenhados em papel ganhavam credibilidade no filme. Na etapa de pós-produção, os sons eram criados assistindo às imagens animadas (FIALHO, 2005).

O FILME

Com temática adulta, o filme de Luiz Bolognesi é um marco na filmografia animada brasileira, tendo vencido o prêmio máximo do Festival Internacional de Animação de Annecy em 2013, o mais importante do gênero no mundo. Antonio Moreno (2018, p. 27) comenta que o longa-metragem brasileiro “Uma História de Amor e Fúria representa o momento final do grande salto que a animação brasileira já vinha promovendo há muito tempo”.¹

O filme seguiu a técnica de animação tradicional, em que cada movimento é desenhado à mão e quadro a quadro. Visando um menor trabalho nesse processo, a equipe optou por um método de anime japonês, que trabalha com 6 a 8 desenhos por segundo. Apesar da escolha, o desejo do diretor sempre foi o de produzir um material genuinamente brasileiro.

Depois da escrita do roteiro, processo que demorou oito anos para ser finalizado, todas as cenas do filme foram transformadas em *storyboard*. Em

¹ O professor e animador Antônio Moreno infelizmente faleceu em junho de 2021.

seguida, as vozes dos personagens foram gravadas. Juntando as vozes gravadas, os desenhos do *storyboard* e alguns ruídos importantes, foi feito o *animatic*. Com ele, a equipe conseguiu analisar se os enquadramentos e o tempo de duração dos planos de todo o filme funcionavam.

AS MÚSICAS DO FILME UMA HISTÓRIA DE AMOR E FÚRIA

“Se a animação é o processo de soprar vida a um personagem, então a música infunde emoção nessa vida” (BEAUCHAMP, 2010, p. 43 apud SOUZA, 2015, p. 19). A música, além de dar emoção à animação, demarca e situa o período representado, da mesma forma como os ruídos do filme, ou até mesmo a fotografia.

De acordo com Rica Amabis, a intenção foi de usar os instrumentos de época de maneira manipulada, visto que a história de um personagem que atravessa gerações não precisa ser literal nas trilhas. Quiseram uma sonoridade diferente e, como exemplo disso, pode-se citar o berimbau usado em uma das batalhas da parte 2 do filme, que, com os efeitos aplicados, soou como uma guitarra.

No início da parte 1, após a derrubada de uma grande árvore, ouve-se o som de flautas indígenas. O narrador situa o espectador e uma legenda, informando que o ano é 1566, na região da Guanabara, atual Rio de Janeiro, é mostrada. O som das flautas segue em segundo plano até o surgimento da primeira onça, que é Janaína vestida com a pele do felino. Nesse primeiro momento, não há música, ouve-se apenas os ruídos dos passos e os rugidos da onça Janaína. Após assustar Abeguar, os dois são surpreendidos pelo rugido de uma onça preta e, então, surge a música de suspense. A música cessa quando Abeguar a acerta com uma flecha e ela cai ao chão. O animal, ainda vivo, abre os olhos e a música é retomada. Ela acompanha todo o momento de tensão da cena, diminuindo quando não há perigo e aumentando quando o contrário acontece.

Antes da primeira batalha, a ida de barco dos Tupinambás ao confronto com os Tupiniquins é musicada por um canto indígena, com os gritos da canção quase sincronizados com as remadas. O hino é interrompido assim que Abeguar derruba o tronco de uma árvore no leito do rio e impede a passagem do grupo indígena. O cacique Piatã ordena que os índios liberem a passagem e, após isso, o grupo segue e a música é retomada de maneira mais intensa. O som permanece até o fim da batalha entre Tupinambás e Tupiniquins.

Na segunda batalha, a tribo Tupinambá é massacrada pelos portugueses e ouvem-se novamente flautas indígenas, porém com notas graves, que expressam o momento de tristeza representado. Tempos depois, os Tupinambás sobreviventes são surpreendidos pelos portugueses, o pajé leva um tiro e cai ao chão e surge uma música de suspense. A música se intensifica e cessa no momento em que Janaína é atingida por um tiro. Durante o primeiro voo do protagonista, a música é marcada por instrumentos contemporâneos. Com pequenas modificações, a canção é a mesma nos outros três voos.

A parte 2 do filme é apresentada ao som da rabeca, logo após o protagonista se transformar em humano novamente. O encontro dos companheiros de Balaio em cima da Pedra Grande e seus gritos ao levantarem as armas são musicados pelos mesmos instrumentos de época, com um som alegre e ritmado.

Após a primeira batalha e a tomada de Caxias, há um festejo e, além de ser possível ouvir a percussão e a rabeca, há três personagens tocando os instrumentos. Esse é o primeiro momento do filme em que a música é diegética. Após a derrota para o governo na segunda batalha, ouve-se a mesma música do voo, mas, desta vez, acompanhada pela rabeca.

A parte 3, na qual Abeguar faz parte do movimento contra a ditadura militar, há o assalto a um banco e a música é de ação, que conta com a presença de bateria, baixo e guitarra, instrumentos executados por Dengue, Pupillo e Martin Mendonça, respectivamente.

Após sucesso na ação anterior, o grupo se reúne em um casarão para comemorar tomando vinho e ao som de música latina, momento em que, em alguns planos, aparece a imagem de Che Guevara em um quadro na parede. Na mudança para a cena seguinte, na qual Cao está na sacada e é surpreendido pela chegada de Janaína, a música cessa quase que abruptamente, indicando que a canção da cena anterior é diegética.

Após ser solto, Cao reencontra Janaína em um parque da cidade, onde ela está com seu filho. Eles conversam e ouve-se a música extradiegética “O silêncio das estrelas”, de Lenine e Dudo Falcão, interpretada por André Lucarelli. A música romântica acompanha a mudança da cena do parque para a cena do quarto de Cao e só cessa quando Feijão, amigo de Cao, anuncia que os militares estão subindo o morro.

Ao saber da morte de Cao através de notícia no jornal de televisão, um fundo musical triste reforça a dor sentida por Janaína. Após isso, a música do voo é retomada. Na parte final do filme, Janaína canta a música “Morada Boa”, composta por Junio Barreto, Rica Amabis, Pupillo e Dengue.

OS RUÍDOS DO FILME *UMA HISTÓRIA DE AMOR E FÚRIA*

No *making of* do filme (BURITI FILMES, 2014), Alessandro Laroca, membro da equipe de edição de som e mixagem, comenta que, antes mesmo de existir alguma versão do filme montada, a equipe já havia começado o processo de sonorização, com a criação de ambientes, *foleys* e efeitos, usando como referências as vozes gravadas pelos atores no início do processo de produção. Como as sonoridades encontradas em filmes de animação da Pixar, Disney, ou até mesmo nas animações asiáticas, não funcionaram bem para *Uma História de Amor e Fúria*, criou-se um processo que se assemelha mais ao som do *live action*, algo mais natural.

Nesse primeiro exemplo, os passos do protagonista Abeguar, que tenta caçar uma onça para se tornar um guerreiro Tupinambá, foram sonorizados pelo artista de *foley* dentro de um estúdio de gravação, na etapa de edição de som e mixagem. Para isso, em cima de um tablado de madeira, foram colocadas folhas e os sons dos passos foram criados. O tipo de microfone usado, direcional, do tipo condensador, capta o som com maior fidelidade. Esses microfones são sensíveis e, por isso, ideais para ambientes com tratamento acústico adequado, caso dos estúdios. Outro elemento que se nota na imagem é o uso de um *pop-filter*, que tem a intenção de filtrar alguns sons indesejáveis durante a gravação.

No segundo exemplo, ainda enquanto Abeguar tenta caçar uma onça, o *foley* do voo da arara é criado. Para dar mais vida à ação da cena que já está animada, o artista de *foley* manuseia uma espécie de pano espesso próximo ao microfone de gravação. De acordo com Opolski, na maioria das vezes, “Em vez de reproduzir fielmente os sons de cada cena, os artistas de *Foley* recriam todos os sons dramaticamente, e muitas vezes usam fontes sonoras diferentes” (OPOLSKI, 2009, p. 27).

Na abertura do filme em análise, são apresentados os primeiros ruídos, sons futuristas que acompanham a entrada e a saída dos créditos iniciais com efeitos holográficos. Aos poucos e ainda sem imagens, sons e aeronaves, tiros, passos e gritos são acrescentados. A voz do narrador surge e, logo após ela, são mostradas as primeiras imagens do filme, sendo uma delas o plano geral de um prédio cercado por aeronaves, onde, no topo do edifício, há um casal. Os sons, antes ouvidos sem imagens, ganham sentido.

Após breve passagem pela parte 4 (futuro do ano de 2096, no Rio de Janeiro), o telespectador é guiado pelo narrador, protagonista da história, vivo há quase 600 anos, para a parte 1, período colonial, no ano de 1566. O plano geral apresenta uma mata fechada e a ambiência inicial é composta por sons

de alguns animais, interrompidos pelo som da queda de uma árvore. Em seguida, ouvem-se pássaros que voam da árvore que caiu para outro lugar.

Na primeira batalha apresentada na parte 1 do filme, os Tupinambás, influenciados pelos franceses e comandados pelo cacique Piatã, enfrentam e vencem os Tupiniquins. Nos momentos em que os índios Tupinambás atacam seus adversários e fincam as lanças neles, além do som da arma, há o grito de quem ataca. Após isso, segue um pequeno momento de câmera lenta. Essa cena do filme, apesar de não ser a intenção do diretor, assemelha-se aos animes japoneses. Na segunda batalha, já com a chegada dos portugueses, ouve-se primeiro os sons dos canhões das embarcações. No conflito, índios lutam com lanças novamente e portugueses usam armas de fogo.

Na parte 2 do filme, única que não ocorre na região do Rio de Janeiro, as ações acontecem no interior do estado do Maranhão, no ano de 1825. Assim como na parte 1, o primeiro plano apresenta a região, nesse caso, o cerrado nordestino, no período do Império no Brasil. A ambiência do plano geral é criada com sons de alguns pequenos animais, mas que ficam em segundo plano por conta da fala do narrador, que conta como chegou até aquele lugar.

Janaína encarna no corpo de outra mulher e o guerreiro imortal, Abeguar, que virou pássaro ao se jogar do alto do Corcovado, volta a se tornar humano no corpo de Manoel Balaio, artesão que vivia da venda dos balaios na feira. Anos mais tarde, pai de duas filhas com Janaína, Balaio ajuda Cosme e sua turma a libertar escravos das mãos dos escravocratas. Cosme, ou Dom Cosme, é inspirado no negro Cosme Bento das Chagas, nascido livre e que lutou para acabar com a escravidão, morto enforcado no ano de 1842.

Em uma das idas de Manuel com as filhas para vender os balaios na feira, eles passam por uma plantação de algodão. A filha mais nova do protagonista cumprimenta uma das escravas e pergunta a ela o porquê de eles estarem acorrentados. A escrava apenas olha e a não cumprimenta de volta. O plano em *plongée*, além de representar o ponto de vista de Manuel Balaio e das filhas que estão na carroça, soma-se ao silêncio, reafirmando a condição de inferioridade e falta de liberdade da escrava.

Após a eclosão da revolta liderada por Manuel Balaio contra os soldados do governo e a tomada de Caxias após três meses de luta, o coronel Luís Alves de Lima e Silva é convocado para tomar as rédeas da situação. Diferentemente da escrava, quase sempre aparece em um plano levemente contra-*plongée*, reforçando sua superioridade. Além disso, o silêncio do coronel, que só falou duas palavras em todo o filme, acentua a sua figura imponente.

Fernando Morais da Costa retoma o conceito de ponto de escuta de Michel Chion e resume que “Pelo procedimento do ponto de escuta, o espectador identifica-se com o personagem a partir do ato de compartilhar o que ele ouve” (DA COSTA, 2014, p. 148). Em um dos massacres liderados pelo coronel, um tiro de canhão deixa Janaína surda. Balaio dá instruções para que ela e as filhas corram para o mato enquanto ele despista os atiradores. Por um momento, além de estar no ponto de vista da personagem, câmera subjetiva que mostra a imagem de Balaio um pouco desfocada, o público está no seu ponto de escuta, situação em que nem ela nem o espectador escutam quando Balaio fala. Só é possível voltar a ouvi-lo quando sai do ponto de escuta de Janaína. Momentos depois, Balaio é morto.

Diferente das partes 1 e 2, a chegada de Abeguar à parte 3 é ambientada pelos ruídos de trânsito da cidade do Rio de Janeiro de 1968. Os sons de buzinas e da movimentação dos carros são, aos poucos, substituídos pelos de uma reunião contra a ditadura, que acontece em uma praça da cidade e conta com a presença de Janaína. Na parte 3, também existem momentos de confrontos, porém todas as armas usadas são de fogo (revólver, pistola e metralhadora). Quando Cao é morto durante a ação dos militares no morro, ouvem-se os sons das metralhadoras, mas não são vistos os momentos das mortes.

A chegada do protagonista à quarta e última parte do filme, que dessa vez encarna o jornalista JC, é ambientada pelo som de trânsito aéreo da cidade do Rio de Janeiro, de 2096. Até mesmo os transportes públicos cortam os ares da cidade, estando suspensos em grandes arranha-céus. Os sons iniciais do filme voltam à tona e há muito ruído tecnológico presente nesse momento. A grande quantidade de estímulos visuais também gera um número elevado de estímulos sonoros. Os timbres dos tiros, nesse momento, são diferenciados dos ouvidos nas partes 1, 2 e 3.

AS VOZES DO FILME *UMA HISTÓRIA DE AMOR E FÚRIA*

Afirmar que, no cinema, o som é majoritariamente vococêntrico significa lembrar que, em quase todos os casos, favorece a voz, evidencia-a e destaca-a dos outros sons. É a voz que, na rodagem, é captada na tomada de som, que é quase sempre, de facto, uma tomada de voz; e é a voz que se isola na mistura, como um instrumento solista, do qual os outros sons, músicas e ruídos, seriam apenas o acompanhamento (CHION, 2011, p. 13).

No *making of* do longa-metragem (BURITI FILMES, 2014), o roteirista e diretor Luiz Bolognesi afirma que, em animação, as vozes são a alma do filme. Camila Pitanga e Selton Melo interpretaram os dois protagonistas.

Rodrigo Santoro interpretou Piatã, cacique Tupinambá no período colonial, e Júnior, universitário do período da ditadura militar.

Camila Pitanga comenta que, embora os traços das Janaínas remetam a uma mesma figura, são quatro mulheres distintas. Sobre a interpretação, a atriz adiciona que, na Janaína da parte 1, buscou dar um ar mais inocente e leve à personagem. Nas fases seguintes, foi adicionado o peso necessário decorrente do amadurecimento das personagens.

O modo de falar altera a cada época também. Na parte 1, Janaína refere-se a si na terceira pessoa, assim como é feito pelos índios. Em um dos extras do filme, que pode ser visto no canal do Youtube da produtora, há uma versão do *animatic* na qual as falas entre ela e Abeguar foram dubladas em tupi guarani, talvez uma intenção durante a fase inicial da produção do filme. Na fase 2, há uso de linguagem coloquial e sotaque de interior por parte de Janaína e Balaio. Um exemplo é o diálogo entre ambos logo após Janaína comentar que Balaio não colocou roça de feijão. Janaína diz: “Nós *vamo* ter que pedir feijão fiado pro meu pai de novo?” Balaio responde: “Esse ano a venda dos *balaio* vai melhorar” (UMA HISTÓRIA DE AMOR E FÚRIA, 2013).

Selton Mello entregou interpretações com nuances diferentes aos personagens vividos pelo protagonista, em cada época com uma idade diferente. De acordo com Rodrigo Santoro, o mais importante para compor a voz dos seus personagens foi encontrar a humanidade de cada um deles, visando aproximar o espectador.

Estudos mais recentes comentam a prevalência da voz do narrador em narrativas cinematográficas contemporâneas. Exemplo disso é o artigo de Cleber Eduardo, “Eu é um outro – variações da narração em primeira pessoa”, sobre a variedade de usos da voz do narrador no cinema brasileiro recente, e sua provocativa hipótese de que, em determinados casos, essa voz desloca o discurso do diretor para a fala do personagem que narra, tirando a responsabilidade sobre as falas dos ombros de quem as concebeu (EDUARDO, 2005 *apud* DA COSTA, 2014, p. 144).

A narração, que toma o primeiro plano da banda sonora quando está presente, é o discurso do diretor e também roteirista do filme, transmitida para a fala do personagem principal. A narração “Meus heróis nunca viraram estátuas, morreram lutando contra os caras que viraram” (UMA HISTÓRIA DE AMOR E FÚRIA, 2013), aos 52 minutos do filme, é um exemplo disso. “Viver sem conhecer o passado é andar no escuro” (UMA HISTÓRIA DE AMOR E FÚRIA, 2013) é a principal mensagem do filme, dita por Cao durante uma aula na favela e pelo narrador nas partes inicial e final do filme.

A banda sonora do filme *Uma História de Amor e Fúria*, composta por músicas, vozes e ruídos, contribuiu para que as quatro épocas do filme (colonização, escravidão, ditadura militar e futuro) fossem representadas de forma mais precisa e distinta. Em cada época, há um trabalho específico, não só em termos visuais, mas também sonoros. Isso atesta o ótimo nível das equipes de som no cinema produzido no Brasil atualmente, abrindo caminhos para novas pesquisas referentes à essa modalidade de produção e análises sobre o papel do elemento sonoro na animação em nosso país.

REFERÊNCIAS

- BURITI FILMES. Camila Pitanga fala sobre a sua personagem no filme “Uma História de Amor e Fúria”. Youtube, 2014. Disponível em: https://youtu.be/2pLMRV_CdMo. Acesso em: 21 out. 2020.
- BURITI FILMES. Método de dublagem utilizado no filme “Uma História de Amor e Fúria”. Youtube, 2014. Disponível em: <https://youtu.be/zwIo0Sdwuul>. Acesso em: 21 out. 2020.
- BURITI FILMES. Uma História de Amor e Fúria | Making Of. Youtube, 2014. Disponível em: https://youtu.be/LIBqx3J2_sM. Acesso em: 21 out. 2020.
- CHION, Michel. **A Audiovisão**: som e imagem no cinema. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2011.
- DA COSTA, Fernando Morais. Silêncios e vozes no cinema: Tabu e Stereo. **Significação**: revista de cultura audiovisual, v. 41, n. 41, p. 140-155, 2014.
- FIALHO, Antônio. **Desvendando a metodologia da animação clássica**: a arte do desenho animado como empreendimento industrial. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- MORENO, Antônio. Uma história de amor e fúria. In: CARNEIRO, Gabriel; SILVA, Paulo (Orgs.). **Animação Brasileira**: 100 Filmes Essenciais. Belo Horizonte: Letramento, 2018. p. 25-27.
- OPOLSKI, Débora Regina. **Análise do design sonoro no longa-metragem Ensaio Sobre a Cegueira**. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Paraná, 2009.
- SOUZA, Luís Felipe Coli. **Música e movimento**: harmonia e sincronia musical em uma animação 2D. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso Graduação em Design), Universidade Federal de Santa Catarina, 2015.
- UMA HISTÓRIA DE AMOR E FÚRIA. Direção de Luiz Bolognesi, Jean de Moura. Brasil: Europa Filmes, 2013.

O SOM E A TRILHA MUSICAL DE *TUBARÃO*

Filipe Freitas Chaves

Há algo intrigante no filme *Tubarão (Jaws)* que nos faz refletir do poder do cinema, do quanto o que é grandioso pode se encontrar nas coisas mais simples. Neste trabalho, nossa intenção é apresentar a genialidade do departamento de som do filme, que, segundo o próprio diretor, foi um dos principais responsáveis por levarem uma multidão às salas de cinema da época.

Tubarão é um filme de suspense estadunidense, de 1975, dirigido por Steven Spielberg, baseado no livro homônimo de Peter Benchley coautor do roteiro ao lado de Carl Gottlieb, que também atua no filme e vive *Harry Meadows*, o editor do jornal local da pequena cidade praiana Amity.

Gottlieb escreveu o livro *The Jaws Log*, cuja primeira edição é de 1975, mesmo ano de lançamento do filme, em que conta sobre a difícil produção da película, considerada um dos primeiros *blockbusters*. O autor assume, em seu livro, que Steven Spielberg e seus colaboradores, inclusive ele próprio, nunca imaginariam que seus “simples entretenimentos comerciais se tornariam parte da cultura popular comum do mundo” (GOTTLIEB, 2012, p. 89).¹

Tubarão é citado frequentemente como o protótipo do *blockbuster* moderno. O filme custou US \$ 8 milhões para ser produzido e quase ganhou isso no fim de semana de estreia e acumulou outros \$ 190 milhões no seu lucro total (KALINAK, 2015, p. 85). Steven Spielberg, no documentário sobre o *making of* de *Tubarão*, assume que o filme tornou o resto de sua carreira possível. O diretor irá comentar:

O sucesso daquele filme me deu liberdade para fazer qualquer filme que eu quisesse depois disso. E eu não acho que sem o sucesso de *Tubarão*, alguém teria me dado a chance de fazer *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977).²

O enredo do filme é sobre um tubarão branco que, após dois ataques mortais, desencadeia o caos em uma pequena cidade praiana, cabendo a um xerife local, um biólogo marinho e um velho marinheiro caçar o animal. Mas o triunfo de Spielberg em contar essa simples história não teria sido tão genial se não fosse a trilha musical de John Williams, que inclusive ganhou o Oscar de Melhor Trilha Sonora Original. Foi considerada, posteriormente, como a 6ª mais importante trilha musical da história do cinema pelo *American Film Institute*.³ Além deste Oscar, o filme ganhou outros dois prêmios da academia hollywoodiana: Verna Fields, pela edição; Robert L. Hoyt, Roger Heman, Jr., Earl Madery e John R. Carter, pelo som.

John Williams (1932-) é considerado, por muitos, “o compositor americano”. É um dos autores mais conhecidos e financeiramente bem-sucedidos da história do cinema estadunidense. Em sua carreira, acumula 52 indicações

¹ Todas as traduções, foram realizadas pelo autor do artigo.

² THE MAKING OF “JAWS”. Direção de Laurent Bouzereau. Los Angeles: Universal Home Video, 1995.

³ AMERICAN FILM INSTITUTE. Afí's 100 years of film scores. American Film Institute, Los Angeles, 2021.

ao Oscar, com 5 vitórias; 5 indicações ao Emmy, sendo que venceu 2 vezes; 19 indicações ao Globo de Ouro, com 4 vitórias; 59 nomeações ao Grammy, com 18 conquistas; além de outros prêmios e graus honorários. Williams é, sem dúvida, um dos compositores mais respeitados do cinema norte-americano, compôs trilhas sonoras para filmes, como *Tubarão*, *E.T – O Extraterrestre* (Steven Spielberg, 1982), a *Lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993), bem como para as séries *Indiana Jones* e a trilogia *Star Wars*, que se tornaram icônicas, não só na cultura americana, mas mundialmente. Até 2011, ele trabalhou como compositor ou diretor musical em mais de 80 filmes (LINCOLN, 2011, 3).

Emilio Audissino, em seu notável livro *John Williams's Film Music: Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark, and the Return of the Classical Hollywood Music Style*, nos lembra que John Williams obteve fama justamente em meados da década de 1970, a partir do filme *Tubarão*, período em que o cinema hollywoodiano estava se recuperando dos desastres da década anterior. O autor ainda nos conta que

naqueles anos, uma nova geração de cineastas e roteiristas – entre eles George Lucas e Steven Spielberg – estava construindo sua reputação, lançando a chamada Nova Hollywood. [...] Williams é considerado o compositor da Nova Hollywood por excelência (AUDISSINO, 2014, p. 104).

O termo “Nova Hollywood”, para alguns autores, é um equívoco, mas é a maneira “que alguns estudiosos restringem à década entre 1965 e 1975, ou aproximadamente do dismantelamento do antigo sistema de estúdio ao surgimento do *blockbuster* de verão”. (BUHLER; NEUMEYER; DEEMER, 2010, p. 367). É frequentemente, também, chamado de “Renascimento de Hollywood” ou “New Wave americana”, quando a indústria cinematográfica de Hollywood recuperou seu predomínio internacional (AUDISSINO, 2014, p. 104).

James Buhler, *et ali*, comentam que:

O surgimento da chamada Nova Hollywood trouxe consigo uma forte mudança para a produção de *blockbusters*. Como os espetáculos *widescreen* das décadas de 1950 e 1960, esses filmes eram comercializados como “eventos” e muitos deles focavam em efeitos especiais. Esses efeitos eram tanto auditivos quanto visuais, e os cinemas que haviam investido em melhores sistemas de som logo descobriram que suas receitas estavam significativamente ultrapassando aquelas salas que não fizeram o mesmo. O filme decisivo a esse respeito foi *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, 1977), de George Lucas, em que cinemas equipados com Dolby Estéreo ou som de

6 trilhas de 70 mm tiveram receitas muito maiores do que os com equipamento monaural (BUHLER; NEUMEYER; DEEMER, 2010, p. 367).

Dentre os sucessos de bilheteira da “Nova Hollywood”, como *Star Wars* (1977) e *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* (1977), apenas *Tubarão* não foi lançado em *widescreen* de 70 mm, nem com uma trilha sonora estéreo, mas, sim, monaural (BUHLER; NEUMEYER; DEEMER, 2010, p. 345).

Mas o que explica, então, o sucesso de *Tubarão*? Além de se basear em um *best-seller* norte-americano da época, o filme, como já mencionado, venceu prêmios pelo som e sua trilha sonora. Há quem diga que parte de seu sucesso na bilheteria foi inclusive devido à propaganda na TV da época, que utilizava a música tema para promover o filme. Naquele verão de 1975, “poucos banhistas conseguiam entrar na água sem deixar de lembrar da trilha sonora sinistra de John Williams enquanto o grande tubarão-branco se preparava para atacar” (FRANCIS, 2012, p. 47). Dessa forma, optamos por analisar as cenas de ataque do filme, para entender um tanto de seu êxito.

PRIMEIRO ATAQUE: A MORTE DE CHRISSIE (SUSAN BACKLINIE)

O filme começa através de uma câmera subjetiva no fundo do mar, onde, posteriormente, deduziremos se tratar do ponto de vista (POV) de um tubarão. Neste momento, também nos são apresentados os créditos do filme. Acompanhando as imagens dessa subjetiva, que pode nos sugerir um animal procurando por alimento, já ouvimos, pela primeira vez, o tema musical de *Tubarão*, que nos traz a sensação de um perigo iminente. Ao fim dos créditos, a música tema cessa e há um corte de transição para uma cena, na praia, no crepúsculo do fim de tarde, onde homens e mulheres em idade universitária estão dando uma festa na areia ao som de música no violão e gaita.

Os jovens conversam, beijam-se, bebem álcool e fumam cigarros sentados em volta de uma fogueira. O movimento de câmera dessa cena termina em Cassidy (Jonathan Filley), que flerta com a garota Chrissie (Susan Backlinie). Ambos sorriem um para o outro. Chrissie, de repente, põe-se de pé, dirige-se para a costa e começa a tirar as roupas enquanto corre. Cassidy a segue e faz o mesmo. Quanto mais distante ficam do grupo de onde estavam, o som dos instrumentos e das vozes das pessoas diminuem até desaparecer completamente. O silêncio traz uma certa tensão, neste momento, aos espectadores. Só ouvimos a respiração ofegante dos dois amantes ao correr. Enquanto Cassidy tenta bater papo ao longo do caminho, Chrissie, agora nua, passa correndo pela costa e entra no mar. Cassidy, que está bêbado,

cai em uma duna de areia. Ao longe, ouvimos um sino preso a uma boia. Vemos a silhueta de Chrissie à distância, movendo-se ao longo da superfície da água como uma nadadora de nado livre. Ela chama por Cassidy – que fica desacordado –, perguntando-o onde ele está e o chamando para a água, quando a câmera muda para uma tomada POV subaquática e ouvimos, pela segunda vez, o tema musical do filme – sendo que a primeira vez havia sido nos créditos.

A câmera subjetiva vai se aproximando das pernas de Chrissie e ouvimos a música aumentando gradativamente. Nossa tensão aumenta. De repente, algo a puxa para baixo da água. Ela começa a gritar e pedir por socorro. Sua cabeça é puxada duas vezes para baixo da água. A segunda puxada é mais forte do que a primeira. A garota começa a ser jogada de um lado para o outro. Chrissie está sendo literalmente despedaçada e arrastada por um misterioso assassino. Ela agarra a boia que ouvimos bater antes; é sua última tentativa de sobreviver antes de submergir totalmente sob a superfície da água. Quando ela afunda definitivamente, a música cessa e há um silêncio. A cena termina com um plano geral de Cassidy bêbado, deitado na areia, sem ter visto sua amiga ser morta e, ao fundo, o pôr do sol. Neste instante, só ouvimos o som do mar e do sino da boia, que toca continuamente, porém, lentamente. É feita a primeira vítima do filme.

Emilio Audissino, no artigo *Due note di credibilità. John Williams e Lo squalo*, escrito para a revista italiana *Cinergie – il cinema e le altre arti*, faz uma pergunta intrigante: “*Que som um tubarão faz?*” (AUDISSINO, 2015, p. 38). A resposta é que, provavelmente, um tubarão não faz som algum, o que se torna um desafio imenso para a criação de um tema que pudesse causar medo nas pessoas que fossem assistir ao filme.

Steven Spielberg, a respeito do trabalho de seu parceiro compositor, afirma: “Acho que a maior contribuição que ele (John Williams) deu a qualquer um dos meus filmes que resultou em um enorme sucesso comercial foi *Tubarão*”.⁴ O próprio compositor assume isso:

Eu estava trabalhando há quase 25 anos em Hollywood, mas nunca tive a oportunidade de fazer um filme absolutamente brilhante. Eu já havia regido *Fiddler on the Roof*, e trabalhei com diretores como William Wyler e Robert Altman e outros. Mas *Tubarão* apenas me surpreendeu (BURLINGAME, Jon. *John Williams Recalls Jaws*. News Archive, [s.l.], 2012).

⁴ THE MAKING OF “JAWS”. Direção de Laurent Bouzereau. EUA: Universal Home Video, 1995.

Em uma crítica escrita para a *Film Music Society*, Jon Burlingame comenta que a “música de Tubarão foi tão responsável quanto as imagens do cineasta Spielberg por assustar as pessoas fora da água no verão de 1975. Sua intensidade e poder visceral ajudaram a tornar o filme um fenômeno global” (BURLINGAME, 2012). Este crítico ainda lembra que o diretor comparou a trilha de Williams para *Tubarão* com a música igualmente assustadora e icônica de Bernard Herrmann para *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock.⁵

E como a música tema de *Tubarão* fora criada? Audissino nos conta que John Williams, depois de ver o filme editado, inicia a concepção da música. Ele cita uma fala de Williams, em que este revela: “A maioria das discussões que Steven e eu tínhamos até então era sobre o tubarão. O desafio era encontrar uma maneira de caracterizar com música em vez de efeitos sonoros algo que está debaixo d’água” (BOUZEREAU *apud* AUDISSINO, 2015, p. 38). Assim, este autor supõe que Steven Spielberg queria dar mais importância à música do que aos efeitos sonoros. O diretor lembra que, inicialmente, pensava na música tema com um solo de piano e com uma parte de corda ameaçadora ao fundo, “uma música que seria ótima para uma caçada. E eu pensei que a música poderia ser um contraste com as emoções primordiais evidentes que permeiam o filme. Mas quando Johnny ouviu aquela música, ele não levou em consideração” (Steven Spielberg cit. em TAYLOR, 1981 *apud* AUDISSINO, 2015, p. 38). Spielberg, na primeira vez que ouviu a música tema para seu filme, lembra:

Eu esperava ouvir algo estranho, mas ainda melódico. Mas o que ele (John Williams) me propôs, tocando as teclas graves do piano com dois dedos, foi dun, dun, dun-dun, dun-dun, dun-dun. Eu imediatamente ri e pensei “John tem um ótimo senso de humor!”. Mas ele não estava brincando - esse era o tema de *Tubarão*. Ele tocou para mim mais uma vez, depois outra e de repente parecia a certa. Às vezes, as melhores ideias são as mais simples e John realmente encontrou o código musical para toda a partitura (BOUZEREAU *apud* AUDISSINO, 2015, p. 38).

Assim, estava feito o elemento-chave de *Tubarão*, a trilha sonora assustadora de John Williams definiria o filme. O compositor, com apenas duas notas musicais, conseguiu fazer com que, ao ouvirmos a música, sentirmos a presença de um feroz tubarão. Emilio Audissino confirma, portanto, que a repetição dessas notas “representam efetivamente o tubarão do filme: uma máquina de morte primordial, movida apenas pelo instinto de

⁵ As duas peças citadas, de Herrmann e Williams, parecem ter sido inspiradas, conscientemente ou inconscientemente, no início do balé orquestral “A Sagração da Primavera”, do compositor russo Igor Stravinsky, mas essa inspiração precisa ser melhor estudada.

matar. Para além da caracterização – representando a natureza do tubarão” (AUDISSINO, 2015, p. 39).

Neste instante da escrita, vale abrir um parêntese a respeito dessa “natureza do tubarão”. Em um artigo para *BBC News Magazine*, Mary Colwell avalia como o filme *Tubarão* interpretou mal a espécie de tubarão-branco, que é o grande inimigo no filme. Para a produtora e escritora, especializada em natureza, *Tubarão* “moldou a maneira como muitos de nós vemos os tubarões. Mas as criaturas não merecem essa reputação cruel” (COLWELL, 2015), diz ela. Para a autora, o principal problema que o filme de Spielberg produziu “foi retratar os tubarões como criaturas vingativas. A história gira em torno de um tubarão que parece guardar rancor contra determinados indivíduos e vai atrás deles com a intenção de matar” (COLWELL, 2015).

A caça a diversas espécies de tubarões aumentou drasticamente nos anos que se seguiram após o filme, muito se deve à má fama que esses animais ganharam injustamente (FRANCIS, 2012). Peter Benchley, autor do livro e colaborador do roteiro, ficou profundamente perturbado com essa questão. “Sabendo o que sei agora, eu nunca poderia escrever aquele livro hoje”, disse ele, anos depois (COLWELL, 2015). Benchley passou grande parte do resto de sua vida em campanha pela proteção dos tubarões (FRANCIS, 2012, p. 51).

Mas voltando à análise das cenas. Após o xerife de Amity, Martin Brody (Roy Scheider) descobrir que a garota Chrissie foi morta por causa de um ataque de tubarão, ele tenta convencer o prefeito Vaughn (Murray Hamilton) a fechar as praias, porém não obtém êxito. Nem o prefeito nem os comerciantes da cidade desejam que isso aconteça, uma vez que a cidade praiana depende do comércio no verão para obter lucros. Brody, então, começa a ficar cada vez mais preocupado com o que pode acontecer com a fera solta nas praias de Amity. O semblante que o xerife passa a ter é que o próximo ataque está prestes a acontecer. E ele não estava enganado.

SEGUNDO ATAQUE – MORTE DE ALEX (JEFFREY VOORHEES)

A cena tem início com a câmera seguindo uma banhista indo para o mar, mas logo deixa de segui-la e, voltando a panorâmica, segue o garotinho Alex. Ele pergunta à sua mãe, *Mrs. Kintner* (Lee Fierro), se pode ir nadar com a boia. Ela a princípio reluta, pois os dedos de *Alex* já estão enrugados por tanto tempo dentro da água. Contudo, ele insiste e ela acaba cedendo, mas dizendo que por apenas mais dez minutos. Há sons de várias pessoas conversando e brincando na praia, que se encontra cheia.

Em um plano sequência, seguimos *Alex* até ele entrar em algum lugar – provavelmente para pegar a boia. Neste instante, passamos a ver, em primeiro plano, o xerife *Brody* sentado em uma cadeira de praia, preocupado. Sua esposa, Ellen Brody (Lorraine Gary), conversa com moradores locais. Brody aparenta não prestar atenção no que dizem. Apenas tem o olhar fixo no mar. Um garoto passa brincando com seu cachorro e manda um graveto para o animal buscar. Um casal namora dentro do mar. *Alex* passa correndo pela sua mãe e se joga na água com a boia. Agora ouvimos uma música ambiente ao longe tocando e vemos pessoas tranquilas na praia, deitadas tomando banho de sol. Tudo parece muito calmo. Uma mulher boia. O garoto e seu cachorro continuam brincando e *Alex* faz movimentos com os braços como se fossem remos em sua boia. *Brody* continua olhando fixo para o mar, observando os banhistas. Ele nota algo se aproximando de uma banhista que está boiando. Ficamos tensos junto com ele, pensando se tratar de um tubarão. Mas alarme falso: era outro banhista mergulhando.

Um morador da cidade chega até *Brody* para pedir ajuda sobre um problema que está tendo, mas o xerife para de escutá-lo ao ouvir uma banhista gritando no mar. Outro alarme falso: era um homem tentando carregá-la. A mulher de *Brody* se preocupa com ele. Percebe que ele está aflito. Um grupo de crianças saem da praia e correm para o mar para brincar. O menino *Alex* continua nadando com sua boia. Ellen faz massagem em seu marido e o pede para relaxar, pois ele aparenta estar muito tenso. Vemos as crianças brincando no mar. O garoto chama por seu cachorro que sumiu. Neste instante, há um corte para uma subjetiva do fundo do mar, onde vemos as pernas das crianças que se movimentam ao brincar. A música tema do filme começa a tocar. Já pressentimos o pior acontecendo. À medida que a câmera subjetiva se aproxima de *Alex* na boia, a música aumenta a velocidade até chegar ao garoto e temos o ponto de vista dos turistas, que veem de longe algo atacando o menino: era o tubarão, que agora dilacera *Alex*.

Há um corte para *Brody*, através de um movimento de câmera conhecido como *Efeito Vertigo*,⁶ para mostrar a perturbação do xerife, que sabia que isso estava prestes a acontecer. A música tema mostra seus acordes finais, de forma intensa. Neste trecho do filme fica nítido a forma como a música acompanha a tensão da cena. Jon Burlingame afirma que John Williams:

⁶ Efeito Vertigo: distorção visual na cena que está sendo captada através do movimento da câmera e das lentes utilizada por Alfred Hitchcock, em *Um Corpo que Cai* (*Vertigo*, 1958), por isso o nome do efeito.

encontrou uma assinatura que não só se adequava à criatura, mas se mostrou flexível o suficiente para funcionar de tantas maneiras quanto o próprio tubarão: sons vindos das profundezas da orquestra (cordas graves, instrumentos de sopro graves) que também eram rítmicos: “tão simples, insistente condução, que parece imparável, como o ataque do tubarão”, explicou Williams. A música poderia ser alta e rápida se ele estivesse atacando, suave e lenta se ele estivesse à espreita, mas sempre em tom ameaçador (BURLINGAME, 2012, tradução do autor).

Os banhistas saem todos do mar e Mrs. Kintner aparece procurando por seu filho. Mas, infelizmente, o tubarão fez mais uma vítima. A boia aparece furada e cheia de sangue.

APRESENTAÇÃO DO PERSONAGEM DE *QUINT* (ROBERT SHAW)

Nesta cena, vemos como não só a trilha sonora trabalhou de forma inventiva em *Tubarão*, mas também a equipe dos efeitos sonoros. A cena mostra alguns moradores da pequena vila, sendo que uns estão aterrorizados com a morte dos dois jovens pelo tubarão enquanto outros demonstram preocupação com o fechamento das praias e, conseqüentemente, com a queda do comércio.

Eles discutem com muito vigor como irão se livrar do temível tubarão branco (com a recompensa de \$ 3000 dólares proposto pelo prefeito) quando são interrompidos através de um som agudo, em que o velho marinheiro *Quint*, vivido por Robert Shaw, passa a unha na lousa da sala, provocando gastura nos outros moradores da cidade. É assim que somos introduzidos ao responsável por saber como caçar um tubarão-branco. Ele não quer apenas os três mil dólares, mas sim 10 mil dólares para matar o temível animal. O prefeito agradece e fala à *Quint* que vai estudar a proposta. O marinheiro sai da sala.

ATAQUE MALSUCEDIDO

Nesta cena, dois pescadores, em um cais, preparam uma isca para tentar pegar o tubarão assassino, pensando na recompensa de três mil dólares. Uma versão lenta e silenciosa da música tema começa a tocar enquanto, numa montagem paralela, o xerife *Brody* examina um livro sobre ataques de tubarão, analisando fotos de pessoas que foram atacadas por esses animais.

De repente, há um corte para o tubarão mordendo a isca e puxa furiosamente o final da doca com um dos pescadores ainda nela. Ambos caem no mar. Um deles é levado para mais longe. O público pensa que ele está livre de perigo enquanto o pedaço de cais continua se afastando dele na água e o tubarão desaparece. Então, em uma torção, o animal feroz volta e persegue um dos pescadores que havia caído. Há tensão em toda a cena, amplificada pela música tema, mas, dessa vez, o tubarão fez um ataque malsucedido e não consegue matar ninguém. Os pescadores conseguem se salvar.

DESCOBERTA NO FUNDO DO MAR

Martin Brody (Roy Scheider) e o biólogo marinho *Matt Hooper* (Richard Dreyfuss) partem à noite, no barco de pesquisa de *Hooper*, para encontrar indícios do tubarão. Os dois homens, com a ajuda de um holofote, descobrem um pequeno barco de pesca abandonado. Brody percebe que este barco pertence a *Ben Gardner*, um pescador que foi dado como desaparecido. *Hooper* entra na água e nada em direção ao barco de *Gardner*, onde encontra um buraco considerável sob o casco. Na borda do buraco, *Hooper* descobre um dente de tubarão grande e triangular. Um tema assustador começa a tocar quando o biólogo vê a cabeça destacada de *Ben Gardener* flutuando, “fazendo *Hooper* deixar cair o dente aterrorizado e a plateia se assustar em suas cadeiras do cinema” (TURNER, 2017, p. 19).

TERCEIRO ATAQUE MORTAL

Esta é a cena do feriado de 04 de julho. Turistas chegam para o verão sem saber do perigo que os rodeia na água. Cria-se uma atmosfera surreal em contraste com as cenas anteriores de medo e ferocidade. Parece que nada antes aconteceu e tudo parece normal, com as pessoas felizes curtindo o feriado. O prefeito insiste em dizer para a mídia que tudo em Amity está tranquilo. Depois de uma brincadeira de duas crianças que fingem ser um tubarão – nota-se que, neste instante, o tema musical não é tocado –, o tubarão-branco realmente aparece no porto onde os filhos de Brody estão brincando. A trilha musical, então, tem seu início. Assim que a barbatana é localizada, uma garota grita “Tubarão!”. O tema musical chega ao clímax quando um homem em um barco a remo é atacado e desmembrado enquanto o filho de *Brody* observa de perto na água. O motivo se transforma em uma melodia mais elevada quando Michael (filho) é resgatado da água, mas em estado de choque.

LUTA TRIUNFAL

Os três homens – o marinheiro, o xerife e o biólogo – estão em mar aberto em busca do terrível tubarão branco. Após uma batalha com animal, eles resolvem preparar uma gaiola para que *Hooper* possa aplicar uma injeção letal no tubarão. Com *Hooper* na gaiola, ele prepara sua arma e uma música profunda e retumbante toca enquanto o tubarão se aproxima e depois nada para longe dela. Há um silêncio por alguns segundos antes que o tubarão o surpreenda ao bater na gaiola por trás e ouvimos uma versão diferente deste tema em tons mais baixos. As melodias de cordas agudas ficam continuamente mais altas à medida que o tubarão continua batendo na gaiola e tentando matar *Hooper*. O toque de harpa ao fundo ressalta um tom assustador e surreal da cena. A gaiola é arrebatada pelo animal e o cientista consegue se esconder em um coral.

Segundo Burlingame, esta é uma das partes prediletas do compositor John Williams. O autor comenta:

Uma parte favorita de Williams é a “fuga em gaiola de tubarão”, quando *Hooper* (Richard Dreyfuss) monta o aparato subaquático que o permitirá observar o predador subaquático de perto. Com base em sua formação clássica, Williams compôs uma peça ao estilo de Bach que indicava a complexidade do trabalho e a urgência do momento (BURLINGAME, 2012).

Mas o tubarão não se dá por vencido e consegue ainda matar *Quint*, o devorando. Uma assustadora melodia de cordas que toca enquanto *Brody* aguarda o retorno do tubarão no topo do navio que está afundando. A música retorna enquanto o tubarão volta para tentar acabar com *Brody*, mas este consegue explodir o animal através de um tiro no tanque de oxigênio e há harpas tocando enquanto a carcaça do tubarão se afunda no fundo do oceano. Uma versão lenta, mas triunfante, de “*End Title / Theme from Jaws*” é reproduzida enquanto *Brody* e *Hooper* voltam para a costa (LINCOLN, 2011, p. 21).

Emilio Audissino comenta, em um artigo para uma revista italiana, que as poucas notas graves, composta por John Williams e tocadas repetidamente em *Tubarão*, lembram os batimentos cardíacos – “o ritmo primordial da vida”. A importância desta música dentro do filme é fundamental, uma vez que “tem a função de criar suspense, ansiedade, medo” (AUDISSINO, 2015, p. 42). A música se destaca “acima de tudo por incorporar o monstro fora da tela e dar-lhe forma em nossa mente”. Audissino conclui que, uma vez que a criatura aparece:

não parece um boneco mecânico, mas um verdadeiro monstro, porque a música passou toda a parte anterior do filme dando-lhe substância e uma aura de poder ameaçador. A eficácia descritiva da música criou uma imagem de medo do monstro em nossas mentes e quando isso finalmente se mostra, projetamos essa imagem mental de medo no fantoche. O motivo de *Tubarão* é baseado em apenas duas notas, mas essas duas notas fornecem ao monstro duas ‘notas’ muito importantes de credibilidade (AUDISSINO, 2015, p. 42).

A ideia de um tubarão mecânico existiu e custou à produção do filme cerca de 750 mil dólares, segundo o documentário do *making of* de *Tubarão* (BOUZEREAU, 1995). Ficamos sabendo, também, que, na primeira tentativa de fazer cenas com o tubarão mecânico, ele logo afundou. Com o fracasso de Bruce, o tubarão mecânico que vemos em pouquíssimas cenas, principalmente na morte de Quint, Spielberg opta por não o usar como estava no *script*. O diretor revela no documentário que “havia muito mais tubarão nos *storyboards* ao longo do filme, mas o não funcionamento do tubarão mudou tudo (...) Eles (os espectadores) não iriam querer ver o filme sobre um tubarão mecânico”. Steven conta que:

Não tive escolha a não ser descobrir como contar a história sem o tubarão, tive que inventar na hora outra forma de filmar, que era insinuar o tubarão, o que tornava o filme um grande filme. (...) Acabei de voltar para Alfred Hitchcock. O que ele, Alfred Hitchcock, faria em uma situação como essa? Então, imaginando um filme de Hitchcock em vez de um filme de Godzilla, de repente tive a ideia (...) não somos capazes de ver nada abaixo da cintura quando você está pisando na água. O que está lá embaixo é o que não vemos, que é realmente assustador. (...) Trazer a imaginação coletiva me ajudou a fazer aquele filme um sucesso (BOUZEREAU, 1995).

Assim, não mostrar o tubarão e deixar por conta da trilha musical e dos efeitos sonoros atrair o público para ir assistir ao filme foi a melhor decisão que a direção e a produção poderiam ter tomado.

Tubarão não apenas se tornou o filme de maior bilheteria de seu tempo, como também impulsionou John Williams para a primeira fila dos compositores de cinema modernos. Mais do que tudo, a música de Williams para *Tubarão* ajudou Steven Spielberg a atingir seu objetivo: assustar os espectadores. Como Spielberg disse mais tarde: “Acho que a trilha sonora foi claramente responsável por metade do sucesso daquele filme” (BURLINGAME, 2012).

Segundo Beryl Francis, embora o filme *Tubarão* (e a mídia) sem dúvida tenha causado danos às populações de tubarões, também produziu um interesse do público científico significativo para com esses animais. A autora constata que, “à medida que o financiamento para pesquisas sobre tubarões aumentou, permitiu que cientistas e conservacionistas desenvolvessem uma compreensão muito maior do papel vital que os tubarões desempenham na ecologia marinha” (FRANCIS, 2012, p. 57). Hoje em dia, há uma maior compreensão e empatia pelo animal, que muitos ainda temem, ela constata.

Concluimos, dessa maneira, que não é gratuito que a trilha musical de *Tubarão* seja um dos temas musicais mais famosos da história da música cinematográfica, universalmente associado a um perigo iminente que se aproxima inexoravelmente. Williams, de forma genial, fez duas notas serem associadas a uma ameaça provinda da natureza selvagem. Para muitos, o compositor encontrou o equivalente musical perfeito de um ataque de tubarão.

REFERÊNCIAS

AMERICAN FILM INSTITUTE. **Afi's 100 years of film scores**. American Film Institute, Los Angeles, 2021. Disponível em: <https://www.afi.com/afis-100-years-of-film-scores/>. Acesso em: 05 abr. 2021.

AUDISSINO, Emilio. **John Williams's Film Music**. Madison: The University of Wisconsin Press, 2014.

AUDISSINO, Emilio. Due note di credibilità. John Williams e Lo squalo. In: **Cinergie – Il Cinema E Le Altre Arti**, v. 4, n. 7, p. 36-44, 2015.

BUHLER, James; NEUMEYER, David; DEEMER, Rob. **Hearing the movies: music and sound in film history**. New York, Oxford: Oxford University Press, 2010.

BURLINGAME, Jon. **John Williams Recalls Jaws**. Film Music Society, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2TBt6bh>. Acesso em: 02 jan. 2020.

COLWELL, Mary. **How Jaws misrepresented the Great White**. Londres: BBC News Magazine, 2015. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/magazine-33049099>. Acesso em: 05 fev. 2020.

FRANCIS, Beryl. **Before and After “Jaws”**: Changing Representations of Shark Attacks. **Australian Association for Maritime History**, Source: The Great Circle, Fremantle, v. 34, n. 2, p. 44-64, 2012. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23622226>. Acesso em: 07 mar. 2021.

GOTTLIEB, Carl. **The Jaws Log**. Nova York: Newmarket Press, 2012.

KALINAK, Kathryn (org.). **Sound: Dialogue, Music, and Effects**. Chicago: Rutgers University Press, 2015.

LINCOLN, Danae A. **The Art and Craft of John Williams**. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciência em Engenharia Mecânica) – Corvallis: Oregon State University, 2011.

THE MAKING OF "JAWS". Direção de Laurent Bouzereau. EUA: Universal Home Video, 1995. Disponível em: <https://bit.ly/3jicpgd>. Acesso em: 08 mar. 2021.

TUBARÃO (*Jaws*). Direção de Steven Spielberg. EUA: Universal Pictures, 1975.

TURNER, Stephen Davis. **Of Sharks and Spaceships: The Role of the Tuba in John Williams's Film Scores for Jaws and Close Encounters of the Third Kind**. 2017. Tese (Doutorado em Artes Musicais) – University of Nevada, Las Vegas, 2017. Disponível em: <https://digitalscholarship.unlv.edu/thesesdissertations/3053>. Acesso em: 09 mar. 2021.

DENTRO E FORA DO FILME NA TRILHA SONORA DE *ALL ABOUT LILY CHOU-CHOU*

Rodrigo Leme

POP, ROCK, INTERNET E EXPRESSÃO DA JUVENTUDE

É parte integrante de se crescer num ambiente urbano em contexto de globalização encontrar a música com a qual você se identifica. Seja como forma de distanciamento cultural de sua comunidade, de seus pais, ou do que é imposto nas relações sociais, seja como maneira de se construir comunidades com gostos em comum e poder expressar sua identidade através do que se consome, o jovem tem a música como uma de suas armas para enfrentar os problemas que vêm junto com a adolescência, principalmente quando a indústria cultural apela para esse mercado. Ao se falar do *pop* e do *rock*, enquanto gêneros musicais expressivos para essas questões, suas letras – que frequentemente evocam romances intensos e findos e sentimentos de alienação – chamam a atenção de uma juventude que busca encontrar sua identidade num cenário globalizado, levando à formação de comunidades de fãs em que florescem a discussão e a admiração pelos gostos em comum entre seus integrantes. Roy Shuker (1998) aponta isso em seu levantamento de conceitos-chave acerca da música popular:¹

¹ Todas as traduções são do autor, salvo indicação contrária.

A música popular é parte integrante dos processos de construção da identidade individual, ou subjetividade. A adesão a um gênero musical pode ser usada para se distanciar da cultura/comunidade/autoridade social dos pais. Por exemplo, nos anos 50, enquanto o *rock'n'roll* foi sem dúvida um momento de expansão e desenvolvimento tecnológico da indústria do entretenimento, foi também um caso de uso da música estrangeira por uma geração como meio de se distanciar de uma cultura “nacional” (...) dos pais.²

A internet tem seu papel fundamental nisso: os avanços tecnológicos da virada do século permitem que as pessoas se conectem e se socializem na proteção que a tela de um computador traz para a preservação da condição anônima de quem navega na rede. Essa anonimidade é importante: ela permite que a pessoa possa expressar sua opinião e seus gostos sem medo de ser julgada, coisa que nem sempre é possível num contexto escolar, além de também tornar possível a construção de uma identidade própria que possa ser diferente daquela atribuída ao indivíduo na vida real. Aquele que se mantém anônimo na internet pode escolher seu nome, expressar sua sexualidade com mais liberdade e assumir outro papel social. Os fóruns, em particular, permitem a discussão livre e a autoadministração que o ambiente escolar não pode promover – e é neles que muitos dos jovens se inserem para construir um ambiente que os proteja dos problemas da vida real.

O cinema também sabe muito bem o poder que a música pode ter quando o espectador se identifica com ela. Desde o advento do cinema sonoro até os dias de hoje, incontáveis filmes utilizam-se de gêneros populares, como o *pop* e o *rock*, como forma de atrair o público. Uma escolha esperta de músicas que compõem determinada trilha musical pode aumentar consideravelmente uma bilheteria ou se traduzir em inúmeras vendas de álbuns de trilha dos filmes, bem como promover os artistas que são autores de suas músicas. No mínimo, uma trilha musical bem-sucedida pode conquistar as opiniões do público, fazê-lo conectar-se empaticamente com o que é visto em tela, ou, pelo contrário, afastá-lo de uma compreensão que a imagem daria caso não estivesse aliada à música. Quando o filme busca apelar para um público jovem, então, escolher a trilha musical adequada pode tornar-se ainda mais importante: ele tem, afinal, atenção especial ao que escuta numa obra audiovisual e ao ouvir algo que gosta em um filme pode, assim, se conectar ainda mais com a obra.

² Popular music is a component in the processes of the construction of individual identity, or subjectivity. Adherence to a musical genre can be used to distance oneself from the parent culture/community/social authority. For example, in the 1950s, ‘while rock’n’roll was undoubtedly a moment in the expansion and technological development of the entertainment industry, it was also an instance of the use of foreign music by a generation as a means to distance themselves from a parental ‘national’ culture’ (...)” (SHUKER, 1998, p. 169).

O apelo da música para o público jovem e a disseminação da internet na virada do milênio são alguns dos pontos de partida para se compreender os temas gerais explorados por *All About Lily Chou-Chou* (2001), filme de Shunji Iwai, que, assim como *Millenium Mambo* (2001), de Hou Hsiau-Hsien, *O Pacto* (2001), de Sion Sono e *Rebeldes do Deus Neon* (1998), de Tsai Ming-Liang, explora os efeitos das incertezas de um mundo em recente processo capitalista de globalização e suas melancólicas consequências para os jovens dessa geração enquanto promovem ampliado uso de uma trilha musical popular, em particular uma “com o potencial de afetar os personagens/ouvintes a ponto de catalisar sentimentos poderosos, ao mesmo tempo que também afeta os espectadores/ouvintes” (VIDIGAL, 2012, p. 204), conforme Vidigal aponta, ao analisar a cinematografia de Hou Hsiau-Hsien.

Shunji Iwai, em particular — que é, para além de cineasta e diretor de diversos videocliques, também compositor e músico — promove, em sua filmografia, uma exploração dessas questões de uma forma distinta e particular em relação aos outros diretores, “unindo sua própria interpretação da experiência jovem com uma visão universal do assunto” (DOUGLAS, 2015, p. 72). Se em obras anteriores de sua filmografia ele adota um ponto de vista mais positivo em relação ao contato do jovem e sua cultura, é em *Lily Chou-Chou* que ele irá explorar esse universo de maneira mais séria:

Iwai explora a alienação social através de vívidos exemplos de adolescentes cometendo atos de crueldade contra si mesmos e àqueles ao seu redor, retomando continuamente o distanciamento psicológico da realidade que os personagens dentro do filme expressam. (...) Mas embora o filme possa estar se pronunciando sobre a juventude contemporânea e o refúgio de um ambiente *online*, Iwai cruza a linha entre realidade e fantasia e as influências negativas e positivas que eles têm uns sobre os outros.³

À parte as inúmeras semelhanças entre os filmes de outros diretores de sua geração, o que também distingue o filme de Iwai é como ele estabelece sua trilha musical original: através da figura de Lily Chou-Chou, uma artista fictícia adorada pelos protagonistas da obra, cujas músicas compõem tanto parte integrante das discussões na diegese quanto fora dela. A música de Lily Chou-Chou é essencial para a ressignificação da imagem, levando a outras interpretações quanto aos sentimentos das personagens principais e

³ Iwai explores social alienation through vivid examples of teenagers committing acts of cruelty towards themselves and those around them, continuously reverting back to the psychological distancing from reality that the characters within the film express. (...) But while the film may be making a statement on contemporary youth and the sanctuary of an online environment, Iwai intersects the line between reality and fantasy and the negative and positive influences they have on one another (DOUGLAS, 2015, p. 72).

seus desejos. Mas não apenas: ela é um ponto importante de contato entre a obra e o espectador ao chamar atenção a si mesma dentro e fora da narrativa.

Nesse trabalho, busca-se entender melhor a música da artista fictícia e os contratos que ela estabelece com a imagem, com a obra em seu contexto geral, com suas personagens, e, afinal, com o espectador, levando-o a tecer relações com a música mesmo fora do contexto do filme. Para isso, primeiro serão analisadas as formas com que a trilha musical de Lily Chou-Chou se insere em algumas cenas e como essa presença altera possíveis significados com a imagem; depois, através da comparação entre a trilha musical original e a obra de *Clair de Lune*, de Debussy — também importante para o filme — se buscará apontar algumas conexões entre uma música e outra e como elas significam as relações das personagens dentro da trama; por último, através dessas características e da análise do fórum real lançado para promover o filme, uma possível compreensão sobre a relação que a música de Lily Chou-Chou estabelece com o espectador fora da obra é traçada. Esses elementos, afinal, acabam por revelar um filme que se utiliza das possibilidades de contato entre trilha musical e imagem para trabalhar, através da ambiguidade e indefinição de suas significações, com um imaginário jovem pungente.

LILY CHOU-CHOU E O IMAGINÁRIO EM CENA

Em um resumo geral, o filme acompanha a trajetória escolar de jovens no Japão durante o primeiro e segundo anos do ensino médio. Yuichi (interpretado por Haiachi Ichihara) faz amizade com Hosono, um garoto da mesma escola, considerado um dos mais inteligentes da instituição, que sofre frequente *bullying* dos colegas de aula. A amizade perdura até as férias de verão do grupo de amigos, que juntos viajam até Okinawa e experienciam um acidente que leva à morte uma das pessoas que conheceram na viagem. Após as férias, contudo, Hosono torna-se uma figura agressiva e de poder no ambiente escolar, prostituindo Shiori Tsuda, uma de suas colegas de aula (interpretada por Yû Aoi) e organizando agressões a outros alunos, mudando então seu relacionamento com Yuichi, que, por sua vez, se vê encurralado a obedecer às tarefas cada vez mais cruéis que seu amigo o obriga a fazer. À parte o enredo, há três diferentes camadas que, embora se relacionem entre si, estão bem divididas dentro da estrutura da obra: a trilha musical e as peças que a compõem, o fórum de fãs de Lily Chou-Chou, apresentado através de cartelas de título, e a diegese que acompanha o desenrolar dos adolescentes no ambiente escolar.

Bom exemplo, para entender como elas se estruturam dentro da obra, é a sequência inicial: primeiro, escuta-se alguém digitar em um teclado

enquanto palavras são escritas em umas cartelas sobre fundo preto. Elas apresentam uma discussão entre pessoas diferentes — identificadas apenas pelos seus nomes de usuário — sobre quais artistas possuem a mesma qualidade musical etérea de Lily Chou-Chou. Na discussão, que parece acontecer num fórum virtual, um dos usuários nota que a data de nascimento dela coincide com o mesmo dia da morte de John Lennon, e a conversa prossegue para um embate acerca das opiniões pessoais dos usuários sobre ela e outros artistas que admiram.

Em fade, ainda sobre o fundo preto, uma música começa a tocar. Infe-re-se, e mais tarde se confirma, de que é uma das músicas da própria Lily Chou-Chou. A ausência de outros ruídos dá a ideia de que ela faz parte da trilha do filme, não da diegese, mas a primeira imagem que vemos combate essa ideia: Yuichi, o protagonista, está no meio de um vasto gramado verde-vivo e escuta algo em seu *walkman* – esse gramado, posteriormente, irá atuar como uma forma de espaço mágico, de escape, tal qual o fórum virtual das cartelas.

Rapidamente se nota a forma com que o filme irá tratar a maior parte da relação entre a trilha musical e a imagem: empática, exaltando as emoções em cena, chamando atenção para si mesma sem medo. Mesmo que as barreiras entre diegese e extradiegese não sejam claras nessa relação entre imagem e música, a trilha é, sem dúvidas, aparato norteador da experiência do espectador para essa e a maioria das outras cenas do filme. A discussão das cartelas agora prossegue sobre a imagem — não mais em fundo preto — e após a apresentação do título do filme, corta-se para o interior de um trem em movimento, cujas cores são bem menos vivas que o gramado apresentado anteriormente e cujo som ambiente é o ruído do veículo, numa mudança radical de registro sonoro e visual.

Nesse início, podemos observar muito bem como a trilha musical busca extrapolar a temporalidade da imagem. Temos uma relação entre imagem e som que contribui para uma indefinição onírica, principalmente pela dessincronização temporal aparente construída entre cartelas do fórum, trilha musical e diegese. A música inicia-se de maneira acusmática (CHION, 2008, p. 61) e, mesmo com a introdução da imagem, não é claro se sua fonte sonora é ou não o *walkman* de Yuichi e se o espectador tem como base seu ponto de escuta.

Da mesma forma, mantêm-se incertas as relações entre o fórum e a personagem – será que ele é um deles? Caso seja, quem é? Também, não há uma clara menção de que o que de fato este escuta é uma das músicas da artista mencionada no fórum – essa confirmação se dará apenas posteriormente.

Não só o momento evoca uma dilatação temporal por si só, como promove um deslocamento do que está sendo visto em relação à sequência seguinte, em que ele se encontra com seus amigos num trem: a paisagem sonora repleta dos ruídos da cidade e dos trilhos nos traz, de volta para o mundo real, um mundo em que os ruídos sonoros se dão apenas pelo que é visto na imagem, cujas associações podem ser apreendidas apenas em seu contexto diegético.

Há de se notar, contudo, que são os pontos de conexão discursivos entre imagem e som que dão pistas sobre a obra de Lily Chou-Chou e que permitem ao espectador, então, a possibilidade – mas não a certeza – de conectar uma camada com a outra: nota-se, por exemplo, a qualidade “etérea” da trilha musical que bebe das referências mencionadas no fórum. Da mesma maneira, o alto uso de *reverb* e a melancolia evocada na melodia podem, também, fazer com que o público compreenda que é a artista a quem escutam, tanto o espectador quanto o personagem. Certamente, essa não é uma conexão difícil de se fazer e ela, eventualmente, será confirmada ao longo do filme, mas é a maneira com que os diferentes elementos são apresentados que permite uma relação sempre em aberto, sempre ambígua, a respeito de como as diferentes camadas da obra podem ser compreendidas pelo espectador.

CLAIR DE LUNE, ARABESQUE: CONEXÕES DIEGÉTICAS E EXTRA-FÍLMICAS

Esse uso ambíguo da trilha musical original dará ao filme algumas formas de brincar ainda mais com as relações estabelecidas dentro e fora do campo narrativo. Em especial, a obra promove o uso intercambiável entre as músicas de Lily Chou-Chou e a composição *Clair de Lune*, terceiro movimento de *Suite Bergamesque*, de Claude Debussy: ambas formam relações de sobreposição semelhantes com a imagem e com as cartelas do fórum, através de suas pontuais inserções em sequências de mesma estrutura formal imagética; também, as características musicais de *Clair de Lune* são pontos de comparação entre ela e as músicas de Lily Chou-Chou, não só aos ouvidos do espectador, mas nas discussões do fórum que explicitam isso dentro da própria narrativa.

Toma-se como exemplo dessa intercambialidade o momento em que escutamos *Clair de Lune* pela primeira vez, ainda no início do filme: assim que Yuichi consegue, de um vendedor de discos, um pôster de Lily Chou-Chou, vê-se, em plano aberto, esse mesmo cartaz apoiado na bicicleta do garoto, à

frente do mesmo campo gramado da sequência inicial. A música de Debussy substitui os sons ambientes que predominavam até então, e a relação entre ela e a obra de Lily é diretamente estabelecida. Posteriormente, essa conexão também aparece a partir das conversas do fórum: há uma nova discussão sobre quais artistas possuem a mesma sensibilidade artística que a cantora fictícia, e Debussy surge como possível fonte de inspiração, rapidamente contestada por alguns dos membros. *Clair de Lune* aparece, também, em diversos momentos tocada por Yoko Kuno, pianista prodígio, interpretada por Ayumi Ito, que frequenta a mesma escola de Yuichi e Hosono, em cenas que se constroem de forma muito semelhante à cena inicial do filme.

Essa relação acaba por interconectar as histórias individuais ao longo da trama. Infere-se que Hosono é um dos membros do fórum, sob o pseudônimo de *blue cat* e, a partir dessa conexão, enxergamos uma personagem repleta de conflitos pessoais internos que não são necessariamente explicitados em cena. Já Yoko, a pianista que toca Debussy, por outro lado, é a mesma pessoa que será violentada pela gangue de Hosono na segunda metade do filme e irá raspar seu cabelo por completo para que isso não volte a acontecer. As duas personagens, que, na escola, vivem conflitos trágicos que as colocam uma contra a outra, estão, porém, conectadas através de seus gostos musicais. Mesmo que seus interesses se deem por artistas diferentes, ambas são relacionáveis a partir das semelhanças que o filme explicita entre uma peça sonora e outra. A noção que o filme nos tenta trazer a partir disso torna-se, aí, um pouco mais evidente: Hosono e Yoko buscam fugir da vida real da mesma forma através da música. Ambos também não estão confortáveis com suas situações na vida real. Ambos não sabem muito bem como lidar com ela.

Tal noção, dada através de uma leitura comparativa entre a trilha musical e o contexto em que elas se apresentam, não é dada de forma clara nas camadas das vidas reais das personagens, em que a narrativa se desenvolve. Salvo poucas exceções em que Yuichi demonstra explicitamente na tela seu gosto por Lily Chou-Chou, nunca nos é dado o que Hosono sente sobre a artista de maneira vocalizada, muito menos Yoko; os dois últimos sequer mencionam Lily Chou-Chou ou Debussy como interesses musicais diretos, da mesma forma que nunca vocalizam suas aflições pessoais. Suas ações falam mais alto do que suas palavras no contexto social escolar, e só a partir das músicas é que se torna possível, para o espectador, entender que tais ações não necessariamente demonstram o que as personagens estão sentindo.

Para além disso, o espectador pode escutar, em primeira mão, as obras citadas para que possa tirar suas próprias conclusões e, dessa maneira, pode

concordar ou não com suas “características etéreas”, conforme descritas pelos usuários do fórum. Tomemos alguns dos elementos musicais em comum entre *Clair de Lune* e *Arabesque*, essa última composição de autoria atribuída a Lily Chou-Chou e utilizada na primeira cena do filme: ambas possuem andamento lento, cuja melodia serve como guia principal para o progresso musical mais do que suas instâncias estritamente percussivas.

Em *Arabesque*, filtros de distorção e o acréscimo digital de *reverb* contribuem para trazer à textura melódica um caráter onírico à composição. Lily Chou-Chou (ou sua intérprete, Salyu) performa, com calma, a letra, acompanhando a progressão melódica em seu ritmo e em seu tom. Em *Clair de Lune*, pelo menos na reprodução utilizada pelo filme, também temos uma textura que se utiliza de forte reverberação na melodia do piano para evocar o onírico, juntamente com a progressão melódica do instrumento, que se dá sem o auxílio de outros. Há, tanto na peça de Debussy quanto em *Arabesque*, a impressão de uma melodia cuja progressão tarda a resolver, que contribui para a prevalência da criação de um estado emocional mais do que construções explicitamente simbólicas.

O uso particular de Debussy, nesse caso, ainda nos diz um pouco mais sobre como a trilha musical do filme manifesta suas explorações audiovisuais dentro do contexto da sociedade japonesa da época. O compositor francês, que viveu entre 1862 e 1918, possui uma relação direta com o Japão, a respeito de suas influências. Como diz Amanda Steadman, em sua tese de 2009, sobre Imagens de Japonismo em trabalhos ocidentais:

Várias das peças de Claude Debussy (...), podem ser vistas como tendo elementos do Japonismo. Elementos da natureza, que aparecem proeminentemente no *ukiyo-e*, providenciam uma conexão a várias das peças de Debussy cujos títulos passam a evocar elementos naturais. Os títulos de algumas de suas obras para piano também parecem apontar para uma influência nipônica: *Estampes*, conjunto de três peças para piano, escritas e publicadas em 1903, literalmente se traduzem como “Impressões” (...), e de fato esse era o termo em francês utilizado para nomear impressões em madeira japonesas. (...) Outro exemplo de Debussy que pode providenciar conexões ao Japonismo é *La Mer*, um trabalho orquestral composto no verão de 1905 [...].⁴

⁴ “Several of Claude Debussy’s pieces (...), can be seen to have some elements of Japonisme. Elements of nature, which feature prominently in the *ukiyo-e*, provide a link to many of Debussy’s pieces whose titles begin to evoke natural elements. The titles of some of his piano works also seem to point to Japanese influence: *Estampes*, a set of three piano pieces written and published in 1903, literally translates as “Prints” in English, and in fact this was the French word used for Japanese woodblock prints. (...) Another example from Debussy which may provide connections to Japonisme is *La Mer*, an orchestral work composed in the summer of 1905 (...).” (STEADMAN, 2009, p. 13).

O último trabalho ao qual ela se refere, *La Mer*, é o primeiro grande trabalho orquestral de Debussy, cuja primeira performance ao vivo se deu em 1905, e a capa da partitura original para piano do trabalho, publicada no mesmo ano, apresenta uma versão da famosa xilogravura *A Grande Onda de Kamigawa*, do artista japonês Katsuhika Hokusai. De fato, a onda de imagens e gravuras japonesas que chegaram à Europa, nessa época, foram fonte de inspiração para Debussy e outros artistas. Se há o interesse pelo exotismo dessas imagens que chegam à Europa, numa espécie de expressão clara de orientalismo (SAID, 1979) por parte deles, o uso de *Clair de Lune*, em *All About Lily Chou-Chou*, parece indicar, se não uma aceitação, uma reabsorção de certas qualidades da composição que dialoguem com a sociedade japonesa. Aspectos da obra de Debussy, inclusive em *Clair de Lune*, são particularmente bem-vindos aos temas e às formas estéticas que *All About Lily Chou-Chou* explora – incertezas e ambiguidades, a busca por um escape “etéreo” dos jovens na música da artista que dá título ao filme, elementos da natureza apresentados a partir de suas qualidades efêmeras – e são frutos dessa interculturalidade. Várias das características descritas sobre a obra de Debussy também podem ser usadas para descrever a música de Lily Chou-Chou, nesse contexto.

Em sua música, Debussy demonstrou conversas com a natureza: nuvens passando, água espirrando, coisas incertas como neblina e vento desvanecendo-se. Sua noção de natureza é muito similar às noções de natureza na arte japonesa. Também, ambas possuem semelhanças na habilidade de sentir a natureza e aprender. As noções de natureza de vários artistas são influenciadas pelo Japonismo e Debussy é somente um deles.⁵

O próprio fato dessa composição ocidental compor parte relevante da trilha musical do filme é indício das influências ocidentais que o Japão da época da obra parece receber, tanto na pós-industrialização quanto no contexto de globalização – vale notar que podemos ver influências ocidentais também na música de Lily Chou-Chou e no fato de artistas europeus, como Björk e Beatles, serem mencionados pelos integrantes do fórum do filme logo na primeira cena. De fato, é possível ouvir a influência desses e outros artistas do *pop-rock* e do *rock* que serviram de referência para as composições de Lily Chou-Chou ao se escutar, por exemplo, *Arabesque*.

⁵ “In his music, Debussy demonstrated conversation with nature: clouds passing, water splashing, uncertain things like mist and wind fading away. His view of nature is very similar to the views of nature in Japanese art. Also, they both have some similarities in ability to feel nature and learn. Many artists’ views of nature are influenced by Japonisme and Debussy is just one of them” (TSURUZONO *apud* STEADMAN, 2009, p. 67, apêndice B, tradução da autora).

Através da forma empática com que a música de Lily Chou-Chou atravessa e complementa a narrativa, adicionando novas camadas de entendimento para os sentimentos das personagens do filme e tecendo relações com a composição de Debussy, principalmente em seu caráter onírico – cujos filtros, reverberação sonora e andamentos lentos contribuem para esse entendimento –, podemos perceber o que talvez seja a principal função da música da artista fictícia para o olhar subjetivo das personagens do filme: uma forma de escapismo que, assim como o fórum, permite um encontro atemporal e seguro para as aflições que perpassam suas vidas. A ampla quantidade de fãs no *site* indica que o desejo de se escapar da realidade é um desejo de vários, a busca pela liberdade em se expressar suas opiniões é constante; e os espectadores, enquanto observadores e ouvintes, podem compreender melhor esses sentimentos e aflições através do papel desempenhado por Lily Chou-Chou, tanto no âmbito da narrativa quanto na utilização de suas composições na trilha musical.

Mas há um momento em que o filme nos tira da trilha musical a presença de Lily Chou-Chou e Debussy, nos deixando apenas a confabular sobre a narrativa sem a emoção evocada pelas suas músicas para guiar ao espectador. É um momento de virada, que divide a trama ao meio e oferece um possível caminho para melhor compreensão do sentimento das personagens do filme, em especial, de Hosono e Yuichi. É um momento que vale a pena mencionar, pois ele não só quebra a narrativa, mas apresenta uma nova forma ao filme que altera, também, seu contexto sonoro e sua relação com as trilhas ao longo de seu tempo de duração: a sequência da viagem de férias de Yuichi, Hosono e seus amigos para Okinawa.

Inicia-se com os jovens viajando de avião. Logo, vemos uma mudança abrupta do registro visual, que nos acompanhará, sem alterações, até o retorno à escola: Yuichi e seus amigos levam consigo câmeras portáteis e eles mesmos que registram as imagens a se assistir, dando um tom mais pessoal e *voyeurístico* ao filme. Há, também, a inserção de uma das conversas do fórum, uma das duas únicas aparições dele nessa parte da obra - no início e no final dessa sequência de férias. Nessa conversa, *blue cat* comenta que, em uma das músicas de Lily Chou-Chou, há menção de uma ilha chamada Aragusuku, uma das pequenas ilhas de Okinawa, considerada a mais bonita delas e a morada dos deuses. Essa música citada é a mesma *Arabesque* que dá início ao filme e é cantada por Salyu no dialeto de Okinawa, dialeto predominante na

sequência a partir das diversas interações entre o grupo de jovens e o guia da agência de turismo local que eles contratam.⁶

A partir daí, seguimos o grupo de amigos durante a viagem em Okinawa, acompanhados das funcionárias da agência de turismo. Entre aventuras, viagens de barco, passeios à noite, visitas à praia, Hosono passa por duas experiências de quase-morte: na primeira, ele é atingido por um *Shijar*, peixe da família dos peixes-espada que, segundo uma das funcionárias, frequentemente salta da água e atinge pessoas na encosta, causando acidentes que podem levar à morte. Na segunda, Hosono é salvo de um afogamento cujas causas não são claras – há dúvidas se ele tentou ativamente se afogar ou se foi levado pelas ondas. Essa experiência sucede o momento em que um Hosono introspectivo e pensativo, sentado na praia, escuta duas das funcionárias cantando uma peça local cujo título, ele descobre por elas, é *Aragusuku*, nome da mesma ilha mencionada antes pelas discussões no fórum.

Essa peça retornará, mais uma vez, ao filme, justamente na volta às aulas, após o fim dessa sequência de férias, num momento chave da narrativa que aponta a mudança de comportamento de Hosono em sua vida escolar: de forma não-diegética, ela preenche o espaço sonoro no momento em que ele corta o cabelo do garoto da escola que, antes das férias, era seu agressor. Esse momento marca a ascensão de Hosono de calmo e tímido para violento e indiferente, e a trilha musical nos parece indicar que o que quer que tenha alterado seu comportamento se deu, pelo menos em parte, com os acontecimentos das férias de verão.

Não incluir as músicas de Lily Chou-Chou nessa sequência parece ser uma tentativa de trazer o foco do espectador para o que se dá exclusivamente na diegese. É, também, uma forma de deixar o espectador tirar suas próprias conclusões acerca dos sentimentos das personagens, em especial o que Hosono sente após suas experiências de quase-morte. A omissão de Lily Chou-Chou também aponta para possibilidades a respeito de sua função enquanto escape da juventude: por um lado, parece indicar que esse tempo de férias escolares oferece, por si só, a fuga, mesmo que temporária, dos jovens às pressões institucionais e sociais de suas vidas; por outro, que não há escapismo total, não há possibilidade de algo que ofereça segurança e paz plenas, e que a busca desse algo se apresentará, inevitavelmente, como frustrada.

⁶ “Céu azul/Mar azul/A música de uma ilha/ Céu azul/Mar azul/A música de uma ilha ao sul/Quando a flor branca desabrocha/ Uma garota nasce/ É dado à garota o nome da flor que lhe é entregue/ Céu azul/Mar azul/A música de uma ilha/ Céu Azul/Mar Azul/A música de uma ilha ao sul/ É dado à garota o nome da flor que lhe é entregue/ A garota recebeu o nome da flor/Céu azul/Mar azul/A música de uma ilha/Quando a flor vermelha desabrocha” (SALYU, Arabesque, como vista em: SONGMEANINGS. Arabesuku (Arabesque). Songmeanings, [s.l.], 2020.)

O Éter que os jovens do filme buscam, que seria, ao mesmo tempo, a fonte de inspiração de Lily Chou-Chou e outros artistas (como Debussy), um lugar de escape e proteção almejado pelos usuários do fórum e uma manifestação do espiritual no mundo concreto, não seria alcançável. O filme não nos dá uma indicação concreta quanto à verdadeira possibilidade de se encontrar uma forma de escape, mas nos indica, através das experiências vividas por Hosono e pelo que se segue com o retorno escolar, que se o Éter existe, ele não é nada do que os jovens do fórum desejam. Não há lugar de escape total da realidade e seus problemas hão de persistir; mesmo o fórum, que seria um espaço seguro onde os jovens podem manifestar o que pensam com liberdade e anonimato, revela-se mera fachada quando Yuichi descobre que um de seus melhores amigos do meio virtual é o próprio Hosono, que se transformou num de seus piores agressores e assediadores.⁷

Mas não é o caso de se dispensar completamente o fórum enquanto espaço de segurança para esses jovens. O filme não parece acreditar nisso. O fato dele se apresentar exclusivamente por cartelas de título parece indicar que há, sim, um aspecto dele que o afasta da realidade. Ademais, se ele não pode fazer evitar completamente os problemas do mundo real, ele pode sim funcionar como certa válvula de escape dos jovens que o frequentam, da mesma forma que a música de Lily Chou-Chou. Ele não é solução para os problemas de uma juventude perdida, mas muito menos é alienação: é simplesmente manifestação do desejo de se encontrar dentro de um contexto social de violentas dissoluções e indefinições, em que não há maneira de redenção e encontro simples. É a manifestação do que sente o jovem dessa virada de século, e uma forma de mostrar quais são as armas que ele tem para combater suas angústias. Lily Chou-Chou significa coisas diferentes para os fãs de seu fórum, mas, apesar das discordâncias e discussões entre eles, na internet, há liberdade para que, possivelmente, elas convivam.

A TRILHA MUSICAL E O EXTRACAMPO

O extracampo evocado na figura fictícia de Lily Chou-Chou e suas músicas presentes no filme – bem como a relação de seus fãs na obra e dos fãs de Salyu, a artista da vida real que a dá voz no filme – apresenta ainda mais um interessante estudo a ser feito sobre a relação extremamente próxima e pessoal que *Lily Chou-Chou* tenta construir com os jovens japoneses, que

⁷ Mesmo essa descoberta, contudo, é ambígua: é certo que *blue cat* é o pseudônimo virtual de Hosono, mas não há certeza se Yuichi de fato se correspondia com o amigo no fórum, pois essa relação, conexão, ao seu pseudônimo nunca é explicitada na narrativa, somente sugerida.

ultrapassa as amarras da diegese. Alguns meses antes do lançamento do filme, a produção lançou um site oficial (LILYPHILIA, 2020) onde era possível encontrar, além de detalhes sobre o elenco e a história da obra, um fórum de discussão em que se poderia ver, na íntegra, todas as falas vistas no filme, como uma espécie de transposição desse espaço virtual fílmico para o espaço virtual da realidade. Esse fórum, com o nome *Lilyphilia*, é o mesmo nome do fórum da obra e permitia que seus navegantes não só lessem os comentários postados, mas também postassem comentários da mesma forma que as personagens. De certa forma, o *site* tornou-se, na vida real, a mesma coisa que ele é no filme: um espaço onde usuários anônimos podem postar suas inseguranças e medos e discutir sobre interesses em comum.

Esse fórum, que está em funcionamento até os dias de hoje, nos apresenta postagens de datas tão recentes quanto março de 2022, duas décadas depois do lançamento da obra de Iwai. A maioria das postagens feitas pelos usuários está em japonês, com algumas exceções em inglês, então compreender seu exato conteúdo é uma dificuldade grande para esse trabalho. Um conhecimento extremamente básico da língua e o auxílio de ferramentas de tradução, contudo, permitem uma pequena luz acerca do que é escrito nessas mensagens.

À parte alguns *spams* (mensagens automáticas de publicidade com possível conteúdo ilícito), há uma troca ativa de postagens entre diversos usuários acerca de diversos assuntos: comentários e opiniões sobre morte, sobre insatisfações e medos da vida de quem escreve; tentativas de agregar um lirismo às postagens de relatos do cotidiano (de forma semelhante ao que se pode ser visto ao filme); letras das músicas de Lily Chou-Chou; e homenagens a artistas dos mais diversos campos, internacionais ou japoneses. Há, até mesmo, comentários sobre a atual pandemia do coronavírus, demonstrando que o conteúdo das postagens é extremamente atual. Tomando um exemplo das postagens, uma interação entre *Dolphin* e *Ririhorinoohorafuuki* parece indicar um longo desabafo e uma subsequente demonstração de apoio no mesmo tom das várias conversas presentes no filme:

Original	Tradução Livre
#98417 生きることについて HANDLE: イルカ DATE: 2020年8月6日 19時20分 実ははは親がいません。で、パパと祖父と祖母と一緒に住んでいます。母親は私が3歳だった時に浮気をして家を出たんです。パパと祖父はいつも仕事なので、祖母と一緒にいることが多いんです。祖母はいつも私にこう言っています。「浮気した女の娘、なんで生まれたよ、あの女のことを思い出せるからお前がきらい」って。私は母親の顔も、名前も、なにも知りません。そんな何も知らない母親の悪口をいつも聞いています。私だって生まれたくなかったんです。なんで私を産んだ? って思うんです。生まれなきゃよかったって。浮気した女の娘なんていやです。この幸せな家族に私って言う不幸が来たのではないのかな?	# 98417 Sobre a vida USUÁRIO: Dolphin DATA: 6 de agosto de 2020 19:20 Na verdade, não tenho pais. Então eu moro com meu pai, avô e avó. Minha mãe teve um caso quando eu tinha três anos e saiu de casa. Meu pai e meu avô trabalham muito, então passo a maior parte do meu tempo com minha avó. Minha avó sempre me diz: “Eu não gosto de você porque você me faz lembrar dela, por que você nasceu?” Eu não sei o rosto da minha mãe, nome ou qualquer coisa. Sempre ouço coisas ruins sobre minha mãe, que não sabe nada sobre isso. Eu sequer queria ter nascido. Por que você me deu à luz? Eu penso... seria melhor eu nunca ter nascido.
#98418 あなたは何にも気にしなくていい HANDLE: リリホリノオオホラフキ DATE: 2020年8月6日 20時42分 絶 対 に 違 う !	# 98418 Você não precisa se preocupar com nada USUÁRIO: Ririhorinoohorafuuki DATA: 6 de agosto de 2020 20:42 Absolutamente o contrário!

Fonte: transcrições retiradas das postagens originais (LILYPHILIA, 2020).

Em outra interação, dessa vez entre os usuários *Dane* e *Ryoya*, é possível perceber, até mesmo, uma demonstração de surpresa ao se notar que o fórum perdurou por tantos anos:

<u>Original</u>	<u>Tradução livre</u>
#98484 無題 HANDLE: だね DATE: 2020年9月5日 8時9分 この空間が消えないこと、それが凄いな。	# 98484 Sem título USUÁRIO: Dane DATA: 5 de setembro de 2020 8:09 É incrível que esse espaço não desapareça.
#98501 Re: 無題 HANDLE: 涼夜 DATE: 2020年9月20日 16時41分 だね wrote: > この空間が消えないこと、それが凄いな。 懐かしくなって来てみたら変わらずほっとする場所でした。	# 98501 Re: sem título HANDLE: Ryoya DATA: 20 de setembro de 2020 16:41 Dane escreveu: > É incrível que esse espaço não desapareça. Esse lugar me deixou aliviado quando voltei à nostalgia.

Fonte: transcrições retiradas das postagens originais (LILYPHILIA, 2020).

À parte o possível erro de tradução, tanto da língua quanto dos aspectos culturais, é possível reparar na surpreendente sobrevivência de um site lançado para a promoção de um filme de vinte anos atrás e como as atividades do site parecem emular, de certa forma, o que é visto na obra de Shunji Iwai. Um fato que pode explicar isso é, certamente, o pequeno sucesso que o filme teve comercialmente no Japão. Também, Salyu frequentemente acrescenta as músicas compostas para o filme no repertório de seus shows – sua parceria com Takeshi Kobayashi, produtor musical que trabalhou em *Lily Chou-Chou* e *Swallowtail Butterfly*, filme de 1996, também de Shunji Iwai, rendeu diversas

músicas e álbuns nos anos que se seguiram. A música de Lily Chou-Chou aparece compondo a trilha musical de *Kill Bill vol. I*, filme de 2003 dirigido por Quentin Tarantino.

Mesmo assim, isso não parece explicar por completo essa particular instância em que um site promocional perdura por quase duas décadas, ainda mais quando ele se refere a um filme que se permite experimentar com a linguagem audiovisual e apresenta sua narrativa de forma muitas vezes indireta e ambígua. *Os Famosos e os Duendes da Morte*, filme de 2009, de Esmir Filho, tentou uma estratégia parecida: a criação de um canal do *youtube* onde foram publicados vários dos vídeos feitos de forma caseira por duas das personagens do filme. Esses vídeos, assim como os comentários do fórum em *Lily Chou-Chou*, também aparecem na obra de Esmir Filho. Com o vídeo mais visto desse canal, alcançando 7 mil visualizações, número razoável, mas que não representa ampla disseminação na plataforma, ainda mais levando em conta que o filme foi lançado há mais de dez anos, a estratégia de *Duendes da Morte* parece, assim como na obra de Iwai, apelar para um público muito específico, jovem, que compartilha das mesmas incertezas e medos que as personagens do filme. Vale notar, pelo menos à título de curiosidade, que o filme de Esmir Filho também fez razoável sucesso no Japão,⁸ o que parece indicar certas afinidades com os temas e forma do filme e o público japonês, vários dos mesmos temas e formas que *All About Lily Chou-Chou* também explora.

O que perdura em termos de conexão com a juventude no trabalho de Shunji Iwai, o elemento estético que opera no ramo das sensibilidades de uma juventude, cuja recepção à mídia se dá num contexto de afinidades de identidade, é a figura de Lily Chou-Chou como concepção extradiegética. Figura que apela para os aspectos discutidos logo no começo do texto: as personalidades *pop* e a internet como meio de autoidentificação num contexto de identidades híbridas em um mundo globalizado. É o mesmo jogo, mas operado a partir de uma relação com um elemento que só existe, *a priori*, no contexto filme, mas que é extravasado ao mundo real a partir de um interesse do público: por parte dos usuários do fórum, o anonimato digital não permite que se saiba quem são aqueles que se apresentam, sequer se eles são mesmos jovens, e é esse anonimato que os permitem expressar coisas, por vezes, muito pessoais.

⁸ Segundo comentário feito pelo próprio diretor Esmir Filho, em sessão de debate após a exibição de seu filme na mostra Cinema, Globalização e Multiculturalismo, na Caixa Cultural, Rio de Janeiro, em 15 de abril de 2014.

Por parte de Lily Chou-Chou, por ser uma artista fictícia, uma extrapolação imaginária do real, há liberdade para quem a descubra no contexto fílmico para que se possa preencher as lacunas de sua figura enquanto artista. É possível não só identificar-se com ela, mas depositar, em sua pessoa fictícia, o que você quer que ela seja para você. Há, contudo, suficiente conteúdo dado pelo filme – as músicas em si produzidas, a artista que a interpreta na vida real, o que é falado sobre ela através do fórum dentro da obra– para que haja uma âncora entre o que se imagina e o que o filme quer evidenciar em seus temas. No mesmo fórum real citado anteriormente, é possível ler em uma das postagens:

<u>Original</u>	<u>Tradução livre</u>
#98237 絶望は赤のエーテル	# 98237 Desespero é éter vermelho
HANDLE: アシル DATE: 2020 年5月20日 22時18分 イメージはエーテルを駆けめぐり、 光さえも凌駕する。	USUÁRIO: Acyl DATA: 20 de maio de 2020, 22:18
僕らは何処へ行く？ それはエーテルの気分次第。	A imagem corre pelo éter, Até mesmo a luz ela ultrapassa.
何のために生まれて来た？ 理由などない。	Onde estamos indo?
エーテルのうねりの中、 リリーの歌だけが僕らの救い。	Depende do temperamento do éter.
幸福なんて存在しない。 ただエーテルが、 この世界を満たしているだけ。	Para que você nasceu? Não há motivo.
	No abismo do éter, Apenas a música de Lily é a nossa salvação.
	Não há felicidade.
	Apenas éter preenche esse mundo.

Fonte: transcrições retiradas das postagens originais (LILYPHILIA, 2020).

Pode-se observar, nessa mensagem, várias relações com o filme: além da menção do Éter, qualidade musical atribuída à Lily, e a menção à artista em si, é evidente a tentativa de se construir uma fala poética que emule a presença do fórum dentro da obra que também evoque imagens e sentimentos de incerteza e vontade de escapismo. Nota-se o quão crucial é a figura de Lily Chou-Chou para se construir uma ponte entre os temas do filme e a juventude que é seu público-alvo, mas nota-se mais ainda as características em comum que a presença da música no filme evoca e os desabafos que essa postagem do fórum apresenta.

Se a trilha musical do filme se relaciona com suas personagens como válvula de escape para suas aflições, na postagem de *Acyl*, verificamos as mesmas vontades e a mesma noção da música de Lily como algo que permita o escape. Essa conexão só é possível pela forma como as músicas da cantora fictícia aparecem no filme. Essas músicas, quando colocadas em primeiro plano, como manifestação dos sentimentos dos jovens na obra, ao evocarem noções de escapismo e apelarem a uma forma que realça suas relações oníricas e poéticas, traçam, com sucesso, o caminho para a conexão com as sensibilidades de uma juventude em contexto urbano num mundo globalizado. Ao dissolver as barreiras da presença na trilha musical e se apresentar como elemento integrante à narrativa, a figura de Lily Chou-Chou amplia o que ela mesma significa e oferece um ponto de contato para que se explore, para além do filme, os problemas dessa juventude já mencionada.

Utilizar-se da trilha musical como ponto de contato entre filme e público jovem não é novidade, principalmente quando o intuito é capitalizar essa relação. *All About Lily Chou-Chou* não só oferece isso: oferece, também, uma forma de explorar um espaço cultural como suporte que traduz as aflições de uma juventude em busca da compreensão de sua identidade através da arte que consome, entregando-se a uma ficção que permita projetar suas inseguranças. Para isso, o cálculo é preciso e cuidadoso. A forma como se dá a presença da trilha musical apela para que a atenção retorne a ela mesma com ênfase: sempre aparecendo em primeiro plano, sendo citada diretamente na narrativa, enfatizando os temas de solidão e escapismo evocados pela imagem. Mas, se podemos observar essa mesma utilização da trilha musical em outras obras, a criação de Lily Chou-Chou e o cuidadoso estabelecimento da sua sensibilidade artística é o que torna possível extrapolar os temas do filme para fora da obra em si. É uma tentativa de traduzir as questões abordadas no filme para o real, por meio de uma ficção que envolve um trabalho muito particular com a trilha musical de um filme, sendo efetiva em traçar pontes sonoras com a juventude com a qual mais deseja se comunicar.

REFERÊNCIAS

- ALL ABOUT LILY-CHOU-CHOU. Direção de Shunji Iwai. Tóquio: Rockwell Eyes, 2001.
- CHION, Michel. **A Audiovisão** – Som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia Ltda., 2011.
- DOUGLAS, Miguel. Shunji Iwai: Expressions of Youthful Experience. In: BERRA, John (Org.). **Directory of World Cinema** – JAPAN 3. Bristol: Intellect Books Inc., 2015. v. 31, p. 70-72.
- FAMOSOS E OS DUENDES DA MORTE. Direção de Esmir Filho. São Paulo: Warner Bros. Pictures, 2009.
- KILL BILL VOL. 1. Direção de Quentin Tarantino. Los Angeles: Miramax Films, 2003.
- LILYPHILIA, 2020. Blog Disponível em: <http://www.lily-chou-chou.jp/holic/bbs/>. Acesso em: 30 mar. 2022.
- MILLENIUM MAMBO. Direção de Hou Hsiao-Hsien. Taipei: 3H Productions, 2001.
- O PACTO. Direção de Sion Sono. Tóquio: Omega Project, 2001.
- REBELDES DO DEUS NEON. Direção de Tsai Ming-Liang. Taipei: Central Motion Pictures, 1998.
- SAID, Edward. **Orientalism**. Nova York: Random House Inc, 1979.
- SHUKER, Roy. **Popular music: the key concepts**. Nova York: Routledge, 1998.
- SONGMEANINGS. **Arabesuku** (Arabesque). Songmeanings, [s.l.], 2020. Disponível em: <https://songmeanings.com/songs/view/3530822107858849371/>. Acesso em: 30 mar. 2022.
- SWALLOWTAIL BUTTERFLY. Direção de Shunji Iwai. Tóquio: Kadokawa Herald, 1996.
- STEADMAN, Amanda. **Images of japonisme: the portrayal of japan in select musical works**. 2009. Dissertação (Mestrado em Música). Bowling Green: Bowling Green State University, 2009.
- VIDIGAL, Leonardo Alvares. A música popular nos filmes de Hou Hsiao-Hsien. In: SOUZA, Gustavo, CÂNEPA, Laura, BRAGANÇA, Maurício de; CARREIRO, Rodrigo. (Orgs.). **XIII Estudos de Cinema e Audiovisual - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema (Socine)**, v. 2. São Paulo: Socine, 2012.

A INTERMIDIALIDADE EM OS NIBELUNGOS¹

Filipe Schettini

INTRODUÇÃO

A intermedialidade é um conceito oriundo dos Estudos Comparatistas que busca entender os entrelaces entre diferentes formas de arte-mídia para, assim, observar o que as constituem. Nos dias atuais, existe uma mescla entre diferentes suportes de mídias, o que torna o trabalho de análise com a intermedialidade ainda mais presente e constante. Contudo, mesmo em períodos anteriores, como o início do século XX, podemos evidenciar entrelaces complexos entre diferentes artes-mídias, desde a aurora do cinema.

¹ Trabalho apresentado na disciplina “Autores do Cinema: Fritz Lang”, sob orientação do professor Dr. Luiz Roberto Pinto Nazário.

Para base do desenvolvimento deste trabalho, será aplicada a intermedialidade na obra épica *Os Nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1924) dividida em duas partes: *A morte de Siegfried* (*Siegfried*) e *A vingança de Kriemhilde* (*Kriemhilds Rache*). A aplicação de tal conceito busca investigar como afirmações de que o filme foi uma “adaptação” do ciclo de óperas *Der Ring des Nibelungen*, de Richard Wagner, podem ser frágeis quando observamos não apenas o conteúdo de ambas as obras, mas informações de bastidores no período de realização do filme. A intermedialidade, desta forma, serve como instrumento para confrontar diferentes artes-mídias e investigar os elementos que constituem as mesmas.

A INTERMEDIALIDADE

O termo intermedialidade ganhou mais visibilidade e atenção apenas nas últimas décadas, ainda que trate de fenômenos socioculturais que atravessam a história humana, desde a origem das civilizações. Apesar dos diversos rótulos que este conceito já recebeu, de forma ampla, seguiremos a ideia de que a “(...) ‘intermedialidade’ implica todos os tipos de interação entre mídias (...)” (CLÜVER, 2008, p. 9).

Ainda em relação à conceituação do termo, a teórica Irina Rajewsky propõe que a intermedialidade “(...) além de designar um fenômeno, serve ainda como ferramenta de pesquisa não apenas relacionada a mídias individuais, mas também às configurações híbridas nas quais elementos verbais, visuais, auditivos, cinéticos e performativos agem conjuntamente, criando formas mistas” (DINIZ, 2018). No ensaio “A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade” (2012), Rajewsky aprofunda o conceito da intermedialidade e suas possíveis abrangências. Para evidenciar suas visões sobre esta área, a teórica classificou a intermedialidade em três categorias: *transposição midiática*, *combinação de mídias* e *referências intermidiáticas*.

A *transposição midiática* abrange a transformação de uma artemídia para outra forma de artemídia. Um exemplo óbvio são as adaptações cinematográficas de obras literárias, relação intermídia que é basilar para o cinema, sobretudo o *hollywoodiano* e o europeu, desde sua concepção. Outras formas de aplicação desta categoria estão na novelização (adaptação de obras filmicas em texto literário) e a musicalização de poemas.

Na segunda categoria, *combinação de mídias*, temos a junção de duas ou mais formas de artemídia, para criação de um significante artístico. Segundo Rajewsky, essa categoria “(...) inclui fenômenos como ópera, filme, teatro,

manuscritos iluminados/iluminuras, instalações computadorizadas ou *Sound Art*, história em quadrinhos ou, noutra terminologia, as chamadas formas multimídia, de mescla de mídias e intermediáticas (WOLF, 1999, p. 40-41 *apud* RAJEWSKY, 2012, p. 58).

Por fim, na terceira categoria, temos as *referências intermediáticas*, que podemos resumir, simplesmente, que é quando uma artemídia cita ou referencia outro produto proveniente de uma artemídia. Um exemplo seria quando um texto literário cita um filme, quando um filme cita um livro, ou, ainda, quando um longa-metragem faz uma referência visual à alguma pintura.

AS MATÉRIAS-BASES PARA FRITZ LANG

Dentro de uma prolífera carreira, Fritz Lang adaptou diversas obras já existentes (como livros e peças) em filmes, como por exemplo: *Harakiri* (1919); *Corações em luta* (*Vier um die Frau*, 1921); *Dr. Mabuse, o jogador* (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922); *Liliom* (1934); *O homem que quis matar Hitler* (*Man Hunt*, 1941); *Os conquistadores* (*Western Union*, 1941); *Quando desceram as trevas* (*Ministry of Fear*, 1944); *Um retrato de mulher* (*The Woman in the Window*, 1944); *Almas perversas* (*Scarlet Street*, 1945); *Guerrilheiros das Filipinas* (*American Guerrilla in the Philippines*, 1950); *No silêncio de uma cidade* (*While the City Sleeps*, 1956); entre vários outros exemplos.

Algumas dessas adaptações foram mais “diretas” (mais facilmente identificáveis como adaptações de um material-base) de uma obra original, como no caso de *Almas perversas*, baseado no livro *La Chienne* de Georges de La Fouchardière, que já havia sido adaptado em filme por Jean Renoir em *La Chienne* (1931). Outras adaptações são mais “indiretas”, por não serem oficialmente ou claramente adaptadas de um material-base, como no caso de *Harakiri*, que é uma adaptação não oficial do conto *Madame Butterfly*,² do escritor John Luther Long, e o fato de não ser oficial talvez se dê por Lang não deter os direitos de adaptação, tal qual o embate de seu colega F.W. Murnau, em *Nosferatu*, com os detentores de *Drácula*, do romancista irlandês Bram Stoker.

Outro exemplo marcante, e que será aqui debatido, é em relação à obra épica *Os Nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1924,) dividida em duas partes que foram lançadas no mesmo ano, com a parte um sendo intitulada de *A morte de Siegfried* (*Siegfried*) e a parte dois, *A vingança de Kriemhilde* (*Kriemhilds Rache*).

² John Luther Long, por sua vez, teve como inspiração para o conto as memórias de sua irmã que viajou, com o marido missionário metodista, até o Japão. Outra “adaptação” ou inspiração para o autor foi utilizar a mesma estrutura que o livro *Madame Chrystanthème*, do escritor francês Pierre Loti.

No caso dessa obra, o crédito de roteiro está para Thea von Harbou. De autoria anônima e datado do final do século XII, a épica história folclórica germânica *Das Nibelungenlied* faz parte, não apenas do imaginário do seu povo, como de sua cultura escrita.

(...) já havia sido recontada inúmeras vezes por poetas como Friedrich de la Motte Fouqué, Ernst Raupach, Anastasius Grün, Emanuel Geibel, Friedrich Hebbel, Wilhelm Jordan e William Morris. Como Victoria M. Stiles concluiu, Lang, “além de seguir o enredo básico da lenda de *Siegfried* (praticamente conhecido por todos os alemães) (...) simplesmente utilizou pontos efetivos das várias obras listadas acima” (THE SIEGFRIED LEGEND, 1980, p. 232 *apud* LEITCH, 2015, p. 176).

Refletindo sob a perspectiva de Irina Rajewsky (2010) e suas categorizações, seriam adaptações oficiais de obras base, como *Almas perversas*, uma espécie de *transposição midiática* e adaptações não oficiais teriam esta aplicação invalidada? Naturalmente, podemos dizer que, independentemente de processos burocráticos sobre direitos autorais, a intermedialidade opera indiferente a estes aspectos. Estaria, aqui, a intermedialidade unida no ato da criação/transformação, de uma matéria base de uma mídia em outra diferente, transportando em si signos e temáticas.

Contudo, podemos aplicar, também, a estas adaptações não oficiais, a classificação de *referências intermidiáticas*, levando em consideração que não seriam apenas transposições de uma mídia a outra, como também um aceno às ideias e narrativas, tão qual podemos aplicar isto a relação indireta de Lang com o autor francês Pierre Loti, cujo livro serviu de base não oficial para o conto de John Luther Long, como visto no início do presente tópico. Vale ressaltar, aqui, que tudo isto levando-se em consideração apenas a relação intermídia do material base com algum dos filmes de Lang que adaptam algum conteúdo já existente. Considerando o filme como um todo, podemos aplicar as três classificações de Rajewsky com relativa facilidade.

Mas, retomando a análise do caso *Os Nibelungos*, vejamos um fator que lança ainda mais nebulosidade nas relações intermédias entre esta obra de Lang, com todo conteúdo anterior a ele. Até a realização do filme aqui citado, a maior obra artística que adaptava e representava esta épica história germânica era *Der Ring des Nibelungen* (*O Anel do Nibelungo*), um ciclo de quatro óperas épicas do compositor alemão Richard Wagner. Fazem parte deste ciclo, quatro histórias mitológicas germânicas, executadas na seguinte sequência: *Das Rheingold* (*O Ouro do Reno*), *Die Walküre* (*A Valquíria*), *Siegfried* e *Götterdämmerung* (*O Crepúsculo dos Deuses*). Wagner trabalhou por mais de

vinte e seis anos nestas óperas (mesmo que não tenha sido exclusivamente apenas para elas), que receberam notória aclamação global, dessa forma, inserindo-se no imaginário coletivo de quem pensasse sobre esta trágica história. Atualmente, muito se discute em como o filme de Lang adapta o ciclo de óperas de forma mais direta. Segundo Thomas Leitch (2015), o próprio estúdio que produziu os filmes incentivou a comparação de que a obra de Lang adaptava a obra de Wagner, como forma de vender os longas-metragens no mercado internacional.

Porém, antes de observar a intermedialidade entre ambos produtos artísticos, é importante salientar que, apesar de muito se tratar o filme de Lang como adaptação do ciclo de óperas, o próprio cineasta “(...) detestava Wagner com ainda mais paixão do que sua antipatia usual por música clássica.” (McGILLIGAN, 1997, p. 103 *apud* LEITCH, 2015, p. 177). Apesar disso, Lang reconhecia a importância da obra de Wagner, que imortalizou a história mitológica de Siegfried e as outras que compunham o ciclo. Isso criava, inclusive, uma pressão no diretor, assim que o projeto foi anunciado. Pensando na personificação que as óperas deram à história, que anteriormente se restringiam à leitura, imaginação e, sobretudo, à narração verbal, acabava influenciando o filme de Lang, por mais que o diretor buscasse evitar isto, seja em uma atmosfera geral em certas passagens, seja em cópias inevitáveis em outras.

De toda forma, há muito o que distanciar entre as duas obras. Podemos apontar que o filme é, de certa forma, “(...) uma antiadaptação, uma adaptação criada especificamente para levar em conta Wagner, violando e corrigindo o que Lang considera uma adaptação anterior errante do material no qual ele deseja se concentrar.” (LEITCH, 2015, p. 179). Isso também se dá pela forma que Fritz Lang e Thea von Harbou usaram de outra forte base para o roteiro e concepção do filme: a peça de Hebbel (1862). A estruturação da história, o título, a divisão em duas partes (*Siegfried / Kriemhild's Revenge*), alterações nos nomes de personagens e suas pronúncias, mudanças nas personalidades desses personagens, a eliminação de temas religiosos (cristãos e pagãos) e diversos outros pontos importantes na trama (LEITCH, 2015, p. 179). Vale ressaltar que as semelhanças entre a obra de Wagner e Lang se restringem à primeira parte do filme, que é intitulada como *Siegfried*. A segunda parte, *Kriemhild's Revenge*, segue uma direção oposta à de sua contraparte no ciclo de óperas: o segmento *Götterdämmerung*.

Mesmo no filme e na ópera *Siegfried*, devemos considerar aqui como as artes-mídias podem ser distintas entre si. Se as óperas de Wagner exerceram certa influência no filme de Lang, ao ponto de certas passagens serem

consideradas “cópias”, devemos entender o que é dramaticamente aceito em uma ópera e o que não é dramaticamente aceito em um filme, sobretudo do período mudo. Wagner foi um compositor extremamente popular e aclamado, notório por seu Romantismo, mas também por suas óperas. O compositor detinha um conhecimento narrativo de sua artemídia, integrando conceitos e discursos com a música e, principalmente, com as ações dos personagens. Sua criação fabular era envolvida de exposições, naturais à ópera, mas de complexidade dramática, mesmo que pautada na tragédia grega, como sempre foi a tradição.

Mesmo que possamos assumir que houve, de uma forma indireta, a adaptação das óperas na realização do filme, o fato de ambas artes-mídias serem tão distintas inviabilizam que uma construção conceitual seja transposta de uma para outra. Isso seria correspondido caso fizessem uma gravação da ópera, captando imagem e som (inviável na época), de forma naturalista, com o mínimo de uso das ferramentas cinematográficas, restringindo-as apenas para evidenciar as “ferramentas operísticas”. Lang se pautou na expressividade dos personagens e nas plasticidades das imagens, conferindo a maior parte das significações possíveis. O que não fosse possível seria escrito nos interlúdios.

A MÚSICA

Obviamente, dentro das citadas contradições na relação entre a obra de Lang e Wagner, devido ao grande alcance que ambas tiveram com o povo alemão, a música seria um delicado ponto. A produtora de *Os Nibelungos* queria utilizar as composições de Wagner nas duas partes da obra. Neste caso, eram três pontos negativos nessa ideia, sendo o primeiro o afastamento que Lang queria da obra de Wagner. O segundo era o fato de que a parte dois do filme (conforme relatado anteriormente) segue por um desenrolar da trama extremamente diferente quando comparado às óperas, o que causaria estranheza no público, caso a música não tivesse o mínimo de intenção de sincronismo. O terceiro e maior motivo para que a ideia fosse temporariamente abandonada, é o fato dos descendentes de Wagner não terem permitido o uso de suas músicas.

Diante de tal situação, o estúdio contratou Gottfried Huppertz, compositor que, até então, não tinha experiência em compor para o cinema. Logo em sua primeira oportunidade, ele se vê desafiado a compor uma longa e épica música instrumental original, de uma obra cinematográfica que tinha um contraponto na ópera icônica de Wagner. Para se afastar da obra de

Wagner na composição para esta épica história, Huppertz buscou inspiração justamente em Wagner, mas lançando o olhar no que era feito em outro continente: a América.

Em Hollywood, o já consolidado *studio system*, que seria uma linha de montagem para filmes em série em que o estúdio detinha todo monopólio de criação e comercialização das obras, possibilitou verbas para o desenvolvimento contínuo de músicas originais para o cinema em escalas jamais vistas até então na indústria do entretenimento. É nesse cenário que compositores, a maioria trazida da Europa (visto a grande demanda), que tinham vasto conhecimento musical e inspirados em Wagner (com suas óperas) e no Romantismo em geral, desenvolviam, cada vez mais, suas técnicas composicionais. O estilo do compositor alemão foi a grande influência para consolidação da música instrumental original no cinema *hollywoodiano* e consolidou um elemento em especial, que marcou a história do cinema e da música: o *leitmotiv*.

Esta é uma técnica de composição que Richard Wagner utilizava constantemente em suas óperas. O *leitmotiv* consiste em frases musicais curtas e que são recorrentes

(...) pontuando personagens, lugares, sensações, fatos, entre outros. Ela pode fornecer sugestões referenciais e narrativas, fortalecendo pontos de vista, tipos de ambientes e situações. Pode ainda interpretar e ilustrar eventos narrativos, de acordo com seu poder conotativo, através de códigos culturais pré-estabelecidos (MIRANDA, 1998, p. 22).

Na ópera, Wagner utiliza o *leitmotiv* com intenção de manter o espectador engajado nas múltiplas histórias e personagens. Quando tocava determinado tema, o espectador associava, imediatamente e de forma, muitas vezes, inconsciente, com algum personagem ou acontecimento mostrado anteriormente. Isto servia, também, para ligar as histórias, além de tornar icônicos determinados personagens. Esta, porém foi a parte captada pelo cinema, já que as camadas do *leitmotiv* vão muito além de aspectos simplistas, podendo passar para uma concepção de temas e motivos musicais atribuídos a aspectos mais abstratos na narrativa da ópera.

Mas foi justamente na aplicação hollywoodiana do estilo de Wagner que Gottfried Huppertz buscou inspiração. Influenciado pelas mentes criativas em Hollywood, que, por sua vez, eram influenciadas por Wagner, que Huppertz desenvolveu seus métodos de composição para o filme de Lang. O compositor novato buscou sonoridades épicas, padrões na indústria cinematográfica estadunidense, mas lhe trazendo uma roupagem ainda mais grandiosa e dinâmica. Retirou alguns modismos comuns da época,

que forçaram práticas do Romantismo aos excessos (mesmo dentro dos padrões dos românticos). Essa investida trouxe mais originalidade à música no filme de Lang.

Huppertz também utilizou extensamente *leitmotiv*, pois seria quase impossível fugir dessa prática dada a importância de uma iconografia musical dentro de um épico tão extenso e com tantos personagens e situações. Mas o compositor incrementou temas ainda mais curtos que o usual, com frases e motivos muito diretos, conferindo à obra um maior dinamismo, mas perdendo espaço na temporalidade que a relação imagem e música, muitas vezes, necessita. “(...) a partitura de Huppertz troca o cálculo intrincado de motivos musicais de Wagner por uma gramática de temas mais facilmente reconhecíveis associados a personagens e lugares em vez de relações ou ideias (...)” (LEITCH, 2015, p. 187).

Em 1933, com o Nazismo no poder, a produtora do filme de Lang passou a ter acesso e poder sobre a obra de Wagner. Assim, eles encomendaram uma nova gravação da música para o filme, com Huppertz misturando suas composições com trechos das óperas de Wagner. Além dessa mudança, houve um novo corte feito pela produtora, em 1933, sem o consentimento de Lang. “*Die Nibelungen* não pertencia mais ao povo alemão, mas sim ao partido nazista” (MUELLER, 2010, p. 102 *apud* LEITCH, 2015, p. 192).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tratar das categorizações de Irina Rajewsky sobre a intermedialidade, em situações como a apresentada no filme *Os Nibelungos*, não é um mero exercício de enquadrar uma obra em um conceito. É através dessas categorizações que podemos problematizar e tatear as tênues linhas que podem aproximar ou afastar distintas artes-mídias. Retomando o questionamento anterior, se em adaptações oficiais e diretas nos filmes de Lang, podemos dizer que se tratam de *transposição midiática*, enquanto que as adaptações não oficiais podem ser esta opção somada com a *referências intermidiáticas*, que necessitam ser feitas de forma consciente, como quando Lang reconhecia que o poder das óperas de Wagner era tão grande, que era inevitável que lhe fizessem sentir certa influência.

Ao mesmo tempo, *Os Nibelungos* é uma adaptação mais clara da peça de Hebbel, aí se dá a *transposição midiática*. Assim, o filme analisado no presente trabalho realiza um duplo movimento com suas influências, tanto transpondo uma artemídia, seus signos e significações, para outra artemídia, quanto arrola a própria história de quantas vezes esse épico foi narrado.

Ao mesmo tempo, temos o elemento musical. Se, desde a primeira versão do filme, Huppertz apenas fizesse arranjos e orquestração da música de Wagner, a música instrumental não seria original e poderia comprometer o sincronismo e impacto das imagens (ressaltando que nos referimos aqui a um filme silencioso). Contudo, o compositor realizou duas coisas: a *combinação de mídias*, pois diferente da situação hipotética citada acima, o filme e a composição de Huppertz possuem sim um sincronismo, não apenas na fisicalidade da projeção, mas na conceituação de sentimentos e ações na tela, o que é a raiz motora da combinação de mídias. A música também exerce papel aqui com as *referências intermidiáticas*, dado que as técnicas e sonoridades de Huppertz para o filme partem de técnicas, estilos e sonoridades de Wagner.

Uma história épica é contada em *Os Nibelungos*, com inúmeras camadas e acontecimentos, sentimentos e dimensões. Apenas um entrelace entre mídias poderia viabilizar tamanha complexidade, seja ela com as óperas, com a peça, com o texto original, seja em referências na pintura ou em fragmentos de produtos culturais. O entrelace proporcionado pela ligação entre as mídias potencializa a narrativa, que um épico precisa equalizar.

REFERÊNCIAS

CLÜVER, Claus. Intermedialidade. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 8-23, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>. Acesso em: 20 dez. 2020.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Intermedialidade: perspectivas no cinema. **RuMoRes**, São Paulo, v. 12, n. 24, p. 41-60, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/143597>. Acesso em: 27 dez. 2020.

LEITCH, Thomas. Lang vs Wagner: Die Nibelungen as Anti-Adaptation. In: McELHANEY, Joe (Org.). **A companion to Fritz Lang**. Pondicherry: Wiley-Blackwell, 2014, p. 176-194.

LEVIN, David J. **Richard Wagner, Fritz Lang, & the Nibelungen** – The Dramaturgy of Disavowal. New Jersey: Princeton University Press, 1998.

MIRANDA, Suzana Reck. **A música no cinema e a música do cinema de Krzysztof Kieslowski**. 1998. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Traduzido por Isabella Santos Mundim. In: DINIZ, Thaís Flores; VIEIRA, André Soares (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: os desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Rona; Fale/UFG, 2012. p. 51-73.

SOBRE OS AUTORES E AS AUTORAS

LEONARDO VIDIGAL (ORG.)

Professor associado no departamento de Fotografia e Cinema (FTC) e professor orientador permanente da linha de pesquisa Cinema, no Programa de Pós-Graduação em Artes na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutor e mestre em Comunicação Social pela UFMG.

GILBERTO MANEA (ORG.)

Doutor em Artes, linha de pesquisa Cinema no Programa de Pós-Graduação em Artes na Escola de Belas Artes da UFMG. Realizador Audiovisual, Arte-Educador e Técnico em Meio Ambiente com atuação na área de Comunicação Hipermídia junto a povos e comunidades tradicionais e populares, desenvolvendo ações de comunicação compartilhada e oficinas de audiovisual.

RAPHAELA BENETELLO

Doutoranda em Artes, pela linha de Cinema, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestra em Artes, Cultura e Linguagens, na linha de Cinema e Audiovisual, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens na Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGACL/UFJF). Graduada em Comunicação Social pela mesma instituição.

MARCOS PIERRY

Doutor pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Graduado pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Jornalista, professor e crítico de cinema. Diretor, roteirista e produtor audiovisual.

FÁBIO BELOTTE

Doutor e Mestre em Cinema pela UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais; Graduado em Artes Visuais com habilitação em Cinema de Animação pela UFMG; Realizador de animações e documentários; atualmente é responsável pela área de Cinema e Audiovisual do Departamento Nacional do Sesc no Rio de Janeiro.

EDUARDO DOS SANTOS OLIVEIRA

Mestrando da linha de pesquisa Cinema no Programa de Pós-Graduação em Artes na Escola de Belas Artes da UFMG.

FILIPPE FREITAS CHAVES

Doutorando em Cinema pela Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Artes pela EBA/UFMG, é pesquisador e professor nas áreas de fotografia e cinema. Licenciado e Bacharel em Ciências Biológicas pela mesma instituição.

RODRIGO LEME

Mestre em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Cinema, atuando principalmente nos seguintes temas: cinema brasileiro, coralidade e coro.

FILIPPE SCHETTINI

Doutorando em artes (cinema) na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em artes (cinema) também pela UFMG e bacharel em cinema e audiovisual no Centro Universitário UNA. Cofundador e pesquisador do Moviola - Pesquisas Intersemióticas/Intermídias.

ISBN 978-65-88592-17-5



9 786588 592175

PDF GRATUITO

INT. CLOCK

CLOCK RATE



STOP

CLEAR / RESET

Como podemos trabalhar uma escuta ativa do cinema? Os oito artigos que compõem esta coletânea procuram responder tal pergunta desdobrando diversas teorias relacionadas com o elemento sonoro, em diálogo com dez filmes, além das muitas outras obras audiovisuais mencionadas. Eles foram compostos pelos alunos e alunas da linha de pesquisa em Cinema do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG como forma de acrescentar novas perspectivas a um debate que vem construindo um corpus teórico sólido acerca do som, das vozes, músicas e ruídos que podemos ouvir nos filmes, em dispositivos diversos em nosso cotidiano. O conjunto de textos aqui apresentados conforma um outro modo de experimentar a arte do cinema: trata-se de recuperar, no sentido proustiano, uma memória sempre existente, pulsante, mas quase sempre esquecida: os filmes também se endereçam às nossas condições de escuta. Walter Benjamin, em seu seminal ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, evocava a ideia de um inconsciente ótico que se manifestava na fotografia. De um outro modo, por desvio de proposição estética e política, também podemos nos referir às possibilidades de expressão de um inconsciente acústico sempre latente. Invertendo os cânones e estatutos, palavras, termos e verbos majoritariamente vinculados aos domínios da visão e do olhar, os textos aqui reunidos propõem uma outra experimentação estética e analítica, mais consciente dos diversos aspectos engendrados na criação sonora dos filmes.