



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

BRENO MOTA ALVARENGA

**A MÚSICA POPULAR EM AQUARIUS: UMA ANÁLISE DO USO DE CANÇÕES
PRÉ-EXISTENTES NA NARRATIVA FÍLMICA**

Recife

2020

BRENO MOTA ALVARENGA

**A MÚSICA POPULAR EM *AQUARIUS*: UMA ANÁLISE DO USO DE CANÇÕES
PRÉ-EXISTENTES NA NARRATIVA FÍLMICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Estética e Culturas da Imagem e do Som.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Octávio d'Azevedo Carreiro.

Recife
2020

Catalogação na fonte
Bibliotecária Andréa Carla Melo Marinho, CRB-4/1667

A473m Alvarenga, Breno Mota

A música popular em *Aquarius*: uma análise do uso de canções pré-existentes na narrativa fílmica / Breno Mota Alvarenga. – Recife, 2020.
342f.: il.

Orientador: Rodrigo Octávio d'Azevedo Carreiro.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2020.

Inclui referências.

1. Canção popular. 2. Paisagem sonora fílmica. 3. Nostalgia.
I. Carreiro, Rodrigo Octávio d'Azevedo (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2020-64)

BRENO MOTA ALVARENGA

**A MÚSICA POPULAR EM AQUARIUS: UMA ANÁLISE DO USO DE CANÇÕES
PRÉ-EXISTENTES NA NARRATIVA FÍLMICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 05/03/2020

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rodrigo Octávio d'Azevedo Carreiro (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Ângela Freire Prysthon (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Fernando Moraes da Costa (Examinador Externo)
Universidade Federal Fluminense

AGRADECIMENTOS

O processo de investigação e pesquisa geralmente é considerado como sendo um processo solitário. No entanto, percebo que meu percurso foi plural e influenciado por muitos. Primeiramente, agradeço a Kleber Mendonça Filho e seu importante trabalho como diretor e roteirista, em especial em *Aquarius*. A atenção que dá à trilha sonora de seus filmes e, em especial, à canção popular me fez ver novas formas de pensar a música do cinema, tornando-a uma contadora de estórias.

Agradeço ao meu orientador Rodrigo Carreiro que com sua paciência, disponibilidade e competência tornou o processo prazeroso e instigante. Obrigado por acompanhar minha investigação com tanta proximidade e atenção.

Agradeço também a Angela Prysthon e Fernando Moraes da Costa que com seus comentários certeiros auxiliaram no amadurecimento desta pesquisa. Fico honrado por comporem as bancas de qualificação e defesa do meu mestrado.

Sou grato aos professores Eduardo Duarte, Laecio Ricardo, Jeder Janotti e Thiago Soares que ministraram disciplinas estimulantes e esclarecedoras no PPGCOM da UFPE, possibilitando que minha pesquisa se consolidasse e ganhasse novos sentidos.

Meu agradecimento também ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, o CNPq, que com a disponibilização da minha bolsa de pesquisa permitiu que este trabalho fosse realizado com o tempo e dedicação necessários.

Aos colegas do PPGCOM agradeço pela caminhada conjunta. Dividimos inseguranças e anseios comuns ao processo, mas também leituras, apoio e sugestões de novas formas de olhar para nossas pesquisas.

Aos meus pais, Mauro e Casilda, e à minha irmã, Luiza, meu muito obrigado pelo amparo, incentivo e crença nas minhas escolhas. Todo o carinho e cuidado dado a distância no meu tempo em Recife foi essencial.

Agradeço à cidade do Recife e aos amigos que ali me acolheram por um ano e meio. Estar próximo ao objeto de pesquisa fez toda a diferença e lembrei com muito carinho meus dias aí.

Para todos aqueles que fazem e/ou estudam cinema no Brasil, muito obrigado. Seguimos juntos e fortes acreditando na potência da nossa arte e nosso campo.

RESUMO

A presente dissertação busca investigar as possibilidades de uso da canção popular no cinema, analisando quais novos sentidos é capaz de fornecer em relação a temas musicais orquestrados, considerando principalmente elementos que a diferenciam, como letra, associações pré-estabelecidas em certa cultura e seu contexto geográfico e temporal. Para isso, propõe um estudo de caso do filme *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho. Partindo do conceito de nostalgia, a pesquisa almeja compreender como as canções que soam na narrativa são capazes de instaurar uma atmosfera nostálgica na paisagem sonora fílmica. Levando em consideração o caráter saudosista da personagem principal e da trama em geral, propõe-se relacionar essa paisagem sonora nostálgica ao desenvolvimento de Clara, localizando elementos musicais que auxiliam na construção desta personagem. Além disso, a contextualização de *Aquarius* em relação às demais obras do diretor permite traçar pontos de aproximação entre os filmes, apontando para uma marca autoral de Kleber Mendonça Filho permeada pelo uso da canção.

Palavras-chave: Canção popular. Paisagem sonora fílmica. Nostalgia.

ABSTRACT

This dissertation seeks to investigate the possibilities of using the popular song in cinema, analyzing what new meanings it is able to provide in relation to orchestrated musical themes, considering mainly the elements that differentiate it, such as lyrics, pre-established associations in a certain culture and its geographic and temporal context. For this reason, it proposes a case study of the film *Aquarius* (2016), by Kleber Mendonça Filho. Starting from the concept of nostalgia, the research aims to understand how the songs in the narrative are able to establish a nostalgic atmosphere in the film soundscape. Taking into account the nostalgic aspect of the main character and of the plot in general, this thesis proposes to relate this nostalgic soundscape to Clara's development, locating musical elements that help in the construction of this character. In addition, the contextualization of *Aquarius* in relation to the other works of the director allows for a correlation between the films, revealing an authorial mark of Kleber Mendonça Filho permeated by the use of popular song.

Keywords: Popular song. Film soundscape. Nostalgia.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	8
2	A CANÇÃO POPULAR NO CINEMA.....	13
2.1	A HISTÓRIA DA CANÇÃO POPULAR NO CINEMA.....	16
2.2	A CANÇÃO POPULAR NO CINEMA BRASILEIRO.....	26
3	NOSTALGIA EM PAISAGENS SONORAS.....	38
3.1	POR UMA DEFINIÇÃO DE NOSTALGIA	38
3.2	PAISAGENS SONORAS DE NOSTALGIA.....	48
3.3	CANÇÕES POPULARES COMO NOSTALGIA.....	63
4	A CANÇÃO POPULAR EM <i>AQUARIUS</i>.....	73
4.1	KLEBER MENDONÇA FILHO E A MÚSICA DE AUTOR	73
4.2	CLARA E A MÚSICA: A CANÇÃO COMO CONSTRUTORA DE PERSONAGEM..	92
4.3	AS CANÇÕES DE <i>AQUARIUS</i>	103
4.3.1	“Hoje”, <i>Taiguara</i> (1968).....	104
4.3.2	“Toda Menina Baiana”, <i>Gilberto Gil</i> (1979).....	106
4.3.3	“Pai e Mãe”, <i>Gilberto Gil</i> (1975).....	108
4.3.4	“Fat Bottomed Girls”, <i>Queen</i> (1978) e “Meu Som é Pau”, <i>Aviões do Forró</i> (2015)	112
4.3.5	“Um Jeito Estúpido de te Amar”, <i>Maria Bethânia</i> (1987)	115
4.3.6	“O Quintal do Vizinho”, <i>Roberto Carlos</i> (1975)	119
4.3.7	Outras músicas.....	122
5	CONCLUSÃO.....	128
	REFERÊNCIAS.....	131

1 INTRODUÇÃO

A primeira vez que assisti a *Aquarius* (2016), escrito e dirigido por Kleber Mendonça Filho, foi em setembro de 2016. Lembro-me de que, ainda comovido pelo filme, cheguei em casa e, em seguida, pus-me a escutar a trilha sonora do filme. É curioso que quando uma música acompanha sonoramente uma cena de impacto para nós, ela rapidamente torna-se um elemento associativo ao filme. No caso de *Aquarius*, foram diversas as canções que auxiliaram a moldar meu afeto pela estória. Enquanto escutava a trilha sonora, tive a oportunidade de refletir sobre a narrativa e melhor compreender a complexidade da personagem Clara (interpretada por Sônia Braga e Bárbara Colen). Foi ali que me dei conta: a empatia que desenvolvi pela personagem foi, o tempo todo, intermediada pelas canções em cena. Desconfiei que a relação de Clara com as músicas do filme foi um elemento de construção da personagem, complexificando-a e fornecendo novas camadas para sua personalidade. Foi ali que também decidi que tinha em mãos uma possível investigação e um desejo de entender as possibilidades do uso da canção para o cinema. Pareceu-me também de grande importância auxiliar num mais amplo desenvolvimento de pesquisas audiovisuais que tenham o som como elemento investigativo protagonista. Como confirma Bernardo Marquez Alves (2013), apenas nos anos 90 os estudos do som são efetivados como pesquisa acadêmica, seja no exterior - consagrando Michel Chion como um dos mais importantes pesquisadores da área - , seja no Brasil - uma das primeiras dissertações a serem defendidas é a de Ney Carrasco, *Trilha Musical: música e articulação filmica*, em 1993 (ALVES, 2013). Em relação ao estudo específico da canção popular, os exemplos são ainda mais raros. Basta observar a bibliografia desta dissertação: uma impressionante maioria das referências utilizadas sobre a canção popular no cinema estão em língua inglesa.

Apesar de morar em Belo Horizonte, escolhi desenvolver a pesquisa no Recife, decisão esta que permitiu que eu me aproximasse do objeto de pesquisa. Por se passar na capital de Pernambuco, senti que me mudando para lá poderia perceber pormenores da trama de *Aquarius* que não perceberia morando em Minas Gerais. Isto de fato ocorreu. Percebi, por exemplo, o *status* que há em morar na parte nobre do bairro de Boa Viagem, percepção que me fez confirmar certo elitismo da personagem Clara. Também notei a desigualdade social entre bairros da cidade e que é citado por Clara, por exemplo, quando esta brinca que um cano de esgoto da praia divide a parte pobre (Brasília Teimosa) da parte rica (Pina). Outros tantos detalhes da trama ganharam novos sentidos quando me vi morador do Recife: a figura do salva-

vidas que controla os mergulhos da personagem principal no mar (afinal, o mar de Recife pode ter tubarões), a noitada de Clara e suas amigas no *Clube das Vassourinhas*, a cultura de escuta do vinil (que pareceu-me bem mais marcante do que em Belo Horizonte), e, principalmente, o processo de especulação mobiliária¹ das regiões próximas à praia da cidade. Este último fator ficou ainda mais evidente quando observei o Edifício Oceania (nome real do edifício onde se passa a trama de *Aquarius*) e constatei sua disparidade em relação aos arranha-céus que o circundam.

Sobre o objeto de pesquisa em si, despertou-me a atenção o fato de que em *Aquarius* apenas duas das vinte e cinco faixas da trilha sonora creditadas são temas orquestrados: “As Duas Estações Nordestinas” (2016) e “Quarteto de Metais” (2016), ambas de Mateus Alves. As demais faixas são canções populares. Este fato me fez questionar: quais os diferenciais que o uso da canção popular na paisagem sonora de um filme fornece em relação a temas orquestrados? Como veremos no capítulo 3, dentro da obra de Kleber Mendonça Filho é *Aquarius* o título que mais apresenta o uso de canções populares. *Bacurau* (2019), por exemplo, apesar de apresentar apenas quatro canções, é o segundo filme de maior recorrência de canções populares na trilha sonora. Além disso, em *Aquarius* praticamente todas as canções soam de forma diegética, ou seja, são colocadas em cena pelos personagens e/ou escutadas por eles. As canções participam de narrativa de forma tão protagonista que faixas como “O Quintal do Vizinho”, “Pai e Mãe”, “Fat Bottomed Girls” e “Hoje” são ouvidas em cena quase que em suas totalidades, apontando para alto grau de concentração dos personagens em suas escutas musicais. Moveu-me, em especial, a hipótese de que as canções poderiam desempenhar o papel de um sub-roteiro, cedendo informações extras para a trama e seus personagens. Também me deixou curioso o fato de que com a exceção das canções “Meu Som é Pau”, da banda *Aviões do Forró*, e “Yo Me Enamoré” e “La Vecina”, de *Amar Azul*, todas as demais foram produzidas e comercializadas entre as décadas de 60 e 80. Isto também me despertou a desconfiança de que as canções poderiam indicar a nostalgia da personagem e também da narrativa. Como veremos adiante, optei por buscar entender como as canções podem ser elementos instauradores de atmosferas nostálgicas.

Discutiremos no capítulo 02 o conceito de nostalgia, mas gostaria de já esclarecer como será usado o termo “atmosfera” nesta dissertação. Para Inês Gil, “pode-se definir a atmosfera como sendo um espaço mais ou menos energético, composto por forças visíveis ou invisíveis,

¹ Processo de aquisição e construção de bens imóveis com a expectativa de que o valor de venda ou aluguel aumente posteriormente com a valorização da região.

que têm o poder de desencadear sensações e afetos nos receptores. É a natureza dessas forças, o seu ritmo e a sua relação que determinam o seu caráter" (GIL, 2005, p. 22). Ou seja, a atmosfera é um conjunto de elementos que em consonância provocam certas sensações e/ou despertam emoções. Ainda para Gil, o cinema tem diversos meios e instrumentos para a composição de atmosferas: a fotografia, a direção de arte e a trilha sonora são algumas delas. No nosso caso, iremos nos debruçar sobre as possibilidades dos sons de instaurarem atmosferas de nostalgia, em especial pelo uso da canção popular.

Um segundo conceito caro à esta investigação é exatamente o de canção popular. Uma definição concisa e absoluta do termo é uma tarefa árdua, uma vez que há diferentes visões sobre o que considerar ou não como sendo canção popular. Um interessante conceito que nos interessa é o proposto por Sónia Pereira: para ela, a canção popular está inserida numa lógica de gravação de áudio para registro e circulação “ (...) mas também pelo fato de ser produzida em massa e distribuída de acordo com as regras do mercado de livre circulação de bens para um público global.” (PEREIRA, 2011, p. 120). Além disso, Simon Frith pontua que a canção é moldada em torno de certos elementos, tais quais o som, a letra, a voz e a batida (FRITH, 1998, p. 91). De forma a resumir, vamos considerar neste estudo a canção popular de maneira semelhante a utilizada por Márcia Carvalho: uma “pequena peça formada de melodia e letra” (CARVALHO, 2010, p. 22). Como veremos no capítulo 03, nossa análise das músicas de *Aquarius* centrar-se-á exatamente nestes dois elementos.

Como previsto no sumário, esta dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro deles, intitulado “A Canção Popular no Cinema”, proponho um panorama histórico sobre o uso da canção popular nos filmes. Na primeira parte dele, apresento brevemente as distintas possibilidades do uso da canção, analisando quais os diferenciais dela em relação a temas orquestrados. Como veremos, pelo fato de possuírem letra e instaurarem uma rede de sentidos associados previamente, a canção popular tende a agregar significados outros para as narrativas. No primeiro subcapítulo iremos traçar o panorama histórico da canção popular no cinema internacional. Desde os primeiros experimentos cinematográficos até os filmes mais contemporâneos, vamos traçar uma linha temporal e apontar os exemplos mais contundentes, frisando as principais tendências no uso da canção. Aproveito para adiantar que, apesar de tentar incluir uma diversidade de países, apontando exemplos fílmicos em países como Índia, China, Argentina, México, Chile, Reino Unido e Canadá, há uma clara priorização de um cinema produzido nos Estados Unidos. Isto deve-se à influência global que este cinema desempenha no cinema internacional (principalmente no século XX), mas especialmente pelo fato de que a

maioria das pesquisas sobre a canção popular no cinema tende a abarcar o cinema produzido ali. Admito meu esforço por tentar tornar mais plural este estudo, mas também devo reconhecer certa dificuldade em encontrar investigações em português e inglês sobre um cinema que seja de fato mundial. Já no segundo subcapítulo proponho uma revisão histórica do uso da canção popular especificamente no cinema brasileiro. Uma vez que *Aquarius* é um produto nacional, ele está inserido em um contexto histórico específico do nosso país. Assim, este segundo momento propõe localizar historicamente o filme de Kleber Mendonça Filho, compreendendo os caminhos que o cinema brasileiro atravessou até chegar aqui. Apoio-me, principalmente, nas excelentes teses de Márcia Regina Carvalho da Silva e Fernando Morais da Costa: *A Canção Popular na História do Cinema Brasileiro* (2009) e *O Som no Cinema Brasileiro: Revisão de uma Importância Indeferida* (2006), respectivamente, além de outras investigações pontuais sobre diretores e/ou épocas do cinema brasileiro.

No segundo capítulo, exploraremos com mais detalhe o termo nostalgia. A partir das investigações de autoras como Svetlana Boym, Linda Hutcheon, Angela Prysthon e Pam Cook, o objetivo é compreender as características da nostalgia na sociedade contemporânea e de que forma o meio audiovisual é capaz de representá-la. Avançando para o próximo subcapítulo, deteremos na análise da capacidade do som do cinema de instaurar tal nostalgia, pegando emprestado o termo “paisagem sonora” de autores como R. Murray Schafer e Barry Truax. Este termo parece-me rico para a investigação uma vez que, como já apontado, apenas a canção “Hoje”, de Taiguara, soa de forma extradiegética na trama. As demais faixas soam diegeticamente, indicando o comparecimento delas na paisagem sonora fílmica (discutiremos este termo mais adiante). Já o último subcapítulo tratará da canção popular e sua relação com a memória, partindo dos estudos de Tia Denora sobre memória afetiva e de Pablo Vila sobre música e narrativas identitárias. A intenção é buscar compreender de que forma as músicas se entrelaçam às vivências do passado e como sua escuta pode ser rememorativa. No fim do capítulo, analisaremos alguns filmes que usam da canção popular como indicativo sonoro de nostalgia e memória.

Por fim, no terceiro e último capítulo nos dedicaremos exclusivamente à trilha sonora da obra de Kleber Mendonça Filho. Na primeira parte desse capítulo, utilizaremos o conceito de “música de autor”, de Claudia Goberman, para observar toda a cinematografia do diretor e investigar de que forma as músicas que soam nas narrativas dão a ver marcas autorais de Kleber Mendonça. Na segunda parte, analisaremos em detalhes a personagem Clara de *Aquarius* e seu processo de escuta musical, procurando identificar de que forma a sua relação com a música

permite que a personagem seja construída, complexificando-a e adicionando camadas à sua personalidade, sobretudo em relação ao seu aspecto nostálgico. Na última parte, analisaremos, enfim, todas as canções que soam na narrativa. Ao observarmos aspectos musicais como letra, melodia e histórico dos artistas que as performam, apontaremos como essas canções cedem novas informações para a trama e comentam a narrativa. A metodologia desta análise é baseada no que Michel Chion (2011) chamará de “contrato audiovisual”. Para ele, uma percepção (som ou imagem) “influencia e transforma a outra”. Segundo o autor, “não ‘vemos’ a mesma coisa quando ouvimos, não ‘ouvimos’ a mesma coisa quando vemos” (CHION, 2011, p. 07). Portanto, ao investigar a paisagem sonora fílmica é importante sempre estar atento à relação que mantém com a materialidade fílmica imagética, observando de que forma cria sentidos em consonância com planos, movimentos de câmeras, montagem, fotografia, performance dos atores e atrizes e demais elementos do campo da imagem.

Por fim, gostaria de frisar que para esta dissertação foram utilizados trechos do artigo “Narrativas identitárias, autorismo e a canção popular no cinema: Clara e a música em *Aquarius*” (2019), escrito por mim e por meu orientador Rodrigo Carreiro, para a revista *Comunicação & Inovação*. Também foram usados trechos do artigo “Música, identidade e desterritorialidade em *Guerra Fria*”, escrito por mim e por Marcela Lins, para a revista *Temática*.

A intenção é que esta pesquisa seja capaz de refletir sobre o cada vez mais frequente uso da canção popular no cinema e permita perceber a dimensão poética deste uso. Almeja-se listar e analisar as possibilidades do uso da canção e, a partir de um estudo de caso do filme *Aquarius*, fazer-se notar a capacidade da trilha sonora em instaurar atmosferas de nostalgia e também de auxiliar na construção de personagens.

2 A CANÇÃO POPULAR NO CINEMA

A canção popular é utilizada no cinema desde o início de sua história: o primeiro filme com sincronização de som e imagem, *O Cantor de Jazz* (1927), já apresentava diversas canções interpretadas pelo personagem principal². Na América Latina, muitos países estrearam o cinema sonoro com filmes musicais que homenageavam a música popular regional. Porém, como nos lembra Jeff Smith (1998), é a partir da década de 60 que observamos um mais significativo uso de músicas populares preexistentes na trilha sonora fílmica (ainda que o uso fosse limitado, sendo utilizadas para fins de ambientação). Desde aquela época até hoje o uso de canções populares apresentou certos desafios em relação à música clássica e orquestrada. O primeiro deles seria o fato dessas músicas serem pré-fabricadas e, portanto, terem um formato rígido. Isso modificaria a maneira como a montagem e a trilha sonora se entrelaçam: se antes a música se adaptava à edição do filme, agora a montagem deveria se adaptar ao ritmo da canção pré-existente (WRIGHT, 2003, p. 09). Ainda, “Acreditava-se que qualquer tipo de música bem conhecida carregasse bagagem de associações para o espectador, e isso não só era potencialmente perturbador, como também essas associações poderiam colidir com aquelas estabelecidas pela narrativa”³ (SMITH, 1998, p. 164). Dessa forma, os significados atrelados a certa escuta poderiam ser distrativos e colidir com os significados propostos pela trama. Por fim, temia-se que as letras dessas canções fossem distrativas e chamassem mais atenção para si do que as ações em desenvolvimento na tela.

Estas dificuldades começam a ser melhor superadas a partir das décadas de 70 e 80, uma vez que os estúdios passam a se interessar mais pelo uso de canções preexistentes, em especial pelas possibilidades de estratégias de marketing que apresentavam. Para Smith, é aí que cinema e música se unem em processo de promoção cruzada, em que tanto um filme é capaz de divulgar uma música e/ou artista quanto este mesmo filme tende a ter melhor desempenho de bilheteria ao inserir certas canções em sua trilha sonora. “Em 1970, o mecanismo de promoção cruzada de filmes e música pré-existente estava firmemente estabelecido, e o *rock*, o *funk*, a *soul*, o *R&B* tornaram-se alternativas de estilo aceitáveis para a trilha de filmes” (SMITH, 1998, p. 56).

Mais do que o resultado de um interesse mercadológico, notam-se também novas possibilidades que a canção pré-existente fornece para a narrativa de um filme. Uma delas, por exemplo, seria a capacidade dela de carregar consigo significados e associações anteriores. Por

² “Mother of Mine”, “I Still Have You”; “Toot, Toot, Tootsie (Goo' Bye)” e “Blue Skies” são algumas das canções que ficaram marcadas na voz do ator e cantor Al Jolson.

³ Tradução minha, assim como para todas as demais citações do autor.

fazerem parte da cultura de dada sociedade e em dado tempo, uma canção tem a tendência de se associar a certos acontecimentos, atualizando, portanto, seus significados. “Como as músicas pré-existentes são reconhecidas mais imediatamente, elas também acompanham histórias pessoais e acionam memórias, experiências e emoções”⁴ (KALINAK, 2010, p. 87). Ou seja, a presença e participação de uma música em determinado contexto faz com que este mesmo contexto seja associado a esta música e, posteriormente, rememorado em sua escuta. No cinema, portanto, o que o espectador tende a fazer é ceder para a narrativa parte dessas associações ao ouvir uma canção conhecida na trilha sonora fílmica. Segundo Robb Wright (2003), assim como o figurino e a direção de arte, a canção pré-existente também é capaz de evocar tempos passados e localizar uma narrativa historicamente (WRIGHT, 2003). Como bem resume Julie Hubbert, “(...) o uso de seleções musicais preexistentes que mantêm uma série de associações extra fílmicas têm amplos poderes alusivos que podem facilmente e instantaneamente adicionar ao poder narrativo de um filme”⁵ (HUBBERT, 2013, p. 291).

Anahid Kassabian (2001) parece concordar com as impressões de Kalinak e Hubbert. Para a autora, com as trilhas sonoras originais haveria um processo de “identificação por assimilação” (KASSABIAN, 2001, p. 02), em que o espectador, já com os ouvidos acostumados a associar certos signos sonoros a certas leituras, tende a construir sentidos e emoções mais controladas e rígidas. Por outro lado, as canções preexistentes operariam em um processo de “identificação por afiliação” (KASSABIAN, 2001, p. 03): por serem conhecidas e terem significados anteriores associados a elas, há uma perda de controle dos sentidos e emoções construídas pelos espectadores, uma vez que cada um deles tende a ter uma relação diferenciada com certa canção (e, portanto, passa a recepcioná-la de forma individual). “Se as ofertas de identificações por assimilação tentam restringir o campo psíquico, então as ofertas de identificações por afiliação abrem-no amplamente.”⁶ (KASSABIAN, 2001, p. 03).

Caryl Flinn (1992) segue caminho semelhante ao de Kassabian e também entende o uso da música no cinema como elemento estilístico capaz de instaurar sensações e significados no espectador. Para a autora, “A música estende uma impressão de perfeição e integridade um mundo contrariamente imperfeito e não integrado”⁷ (FLINN, 1992, p. 09) e ao ser utilizada nos filmes, é capaz de transportar o espectador para um “passado idealizado de completude” (KALINAK, 2010, p. 27). Ou seja, as associações envolvidas na escuta de certa canção tornam-

⁴ Tradução minha, assim como para todas as demais citações da autora.

⁵ Tradução minha, assim como para todas as demais citações da autora.

⁶ Tradução minha, assim como para todas as demais citações da autora.

⁷ Tradução minha, assim como para todas as demais citações da autora.

se componentes nostálgicos e permitem que o espectador se envolva emocionalmente com a narrativa e “deseje o que o filme oferece” (KALINAK, 2010, p. 27).

Outro ponto que interessa-nos atentar em nossa análise é o fato de as canções populares possuírem letra e, portanto, a capacidade de poderem comentar a narrativa como uma espécie de sub-roteiro. Para o Ney Carrasco (1993), o texto poético da canção chama a atenção do espectador, pedindo que seja escutado. “O fato da canção possuir um texto poético, de associar a linguagem musical a palavras, faz com que a sua introdução no filme direcione para ela uma parcela muito maior da atenção” (CARRASCO, 1993, p.84). Como veremos mais adiante, esta característica apontada por Ney Carrasco em especial nos provoca, já que em *Aquarius* as letras das canções tendem a refletir pensamentos e opiniões da personagem Clara. Ainda, no filme de Kleber Mendonça Filho, boa parte das canções soam por um tempo extenso, o que nos levaria a concordar com Hubbert quando esta afirma que “Outras compilações incluem a música em primeiro plano, usando músicas inteiras em sequências de montagem prolongadas deixando a letra falar pelos personagens ou comentar a ação na tela” (HUBBERT, 2013, p. 296). Como veremos, nossa análise do filme tentará compreender como se dão estes comentários e quais novos sentidos promovem para a narrativa.

Claudia Gorbman, após reavaliar suas teorias em *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (1987), afirma que:

Mais notavelmente, a naturalização do uso de canções populares em filmes mudou completamente as formas como nos relacionamos com enredos e personagens de filmes. Os universos de [Quentin] Tarantino e [Martin] Scorsese e dos irmãos [Joel e Ethan] Coen e David Lynch, ou o personagem de Jack Black em *Alta Fidelidade* e muitos outros personagens que conhecemos através do seu gosto musical são exemplos de como os filmes estabelecem políticas de identidade e gosto através das formas particulares como os personagens se relacionam com as músicas (GORBMAN, 2014).⁸

Não só a autora concorda que as canções populares modificam nossos modos de escuta da música do filme como também percebe essa capacidade delas de “falar pelos personagens”. Mais que isso, a autora frisa a capacidade das canções populares de complexificá-las e auxiliar na construção delas, cedendo ao espectador informações como gosto e posicionamentos dessas personagens. Como conclui Kalinak,

As canções podem atrair uma atenção consciente do público mais efetivamente do que uma música de fundo e, assim, estabelecer significado mais rápido e eficientemente; as músicas têm acesso à língua, especificamente às letras, que podem ser um meio muito explícito de transmitir significado. (KALINAK, 2010, p. 87)

⁸ Tradução minha, assim como para todas as demais citações da autora.

Todas estas possibilidades de uso da canção serão melhor ilustradas nas duas próximas seções do capítulo. Ao concebermos um parâmetro histórico da canção popular no cinema internacional e brasileiro, poderemos perceber de que forma essas novas possibilidades foram surgindo e se aperfeiçoado ao longo da história do cinema.

2.1 A HISTÓRIA DA CANÇÃO POPULAR NO CINEMA

Como apontado anteriormente, a canção popular atrela-se à história do cinema desde o início. Segundo Hubbert (2013), músicas pré-existentes acompanhavam os primeiros filmes nos Estados Unidos e gêneros fílmicos menores e mais informativos eram exibidos, via de regra, junto a músicas populares (HUBBERT, 2013, p. 291). Kalinak (2010) confirma que diversos outros países passaram por processos semelhantes de acompanhamento musical: na Índia, por exemplo, os primeiros experimentos cinematográficos eram ou acompanhados por músicas populares ocidentais - quando os filmes eram estrangeiros - ou por ragas e canções regionais para filmes locais (KALINAK, 2010, p. 37). A partir de 1905, popularizam-se os chamados *nickelodeons* que apresentam variadas opções de imagens em movimento junto a “músicas ilustradas” (KALINAK, 2010, p. 35) e apresentações musicais acompanhadas por gravações fonográficas. Em torno de 1910, surgem os *cue sheets* que reuniam listas de acompanhamentos musicais de acordo com as emoções e situações encenadas em tela.

Até a década de 1920, o acompanhamento musical era uma tendência mundial e o uso de pequenas orquestras ou gravações fonográficas eram recorrentes na exibição de filmes. No entanto, no final dessa década, dão-se as primeiras tentativas de sincronização entre imagem e som no cinema e o uso da música popular assume novos estilos. *O Cantor de Jazz* (1927) é considerado o primeiro longa-metragem sincronizado. Por meio do sistema *Vitaphone*⁹, o filme foi capaz de instaurar o modelo do filme musical, tão famoso até hoje.

Embora tenha sido o diálogo que impulsionou a nova tecnologia, foi o gênero musical que a explorou mais plenamente. Nos Estados Unidos, refinamentos importantes na produção sonora foram desenvolvidos em musicais - pós-sincronização em *Aleluia* (1929) e gravação e pós-gravação em canal duplo em *Aplausos* (1929). Alguns dos primeiros filmes sonoros de sucesso na Europa foram musicais: *O Anjo Azul* (1930) na Alemanha; *O Milhão* (1931) na França; *Evergreen* (1934) na Inglaterra. Os musicais se mostraram tão lucrativos nos Estados Unidos e no exterior que, mesmo em gêneros não musicais, era comum incluir músicas (KALINAK, 2010, p. 52).

⁹ Sistema sonoro em que a trilha sonora fílmica era gravada separadamente em discos que soavam de forma sincronizada ao projetor fílmico.

Além do surgimento dos musicais, a autora comenta que o sistema *Vitaphone* possibilitou que filmes ao redor do mundo pudessem enaltecer as músicas populares regionais, em especial na América Latina. A Argentina produziu as chamadas *tangueras* (a exemplo de *Adeus, Buenos Aires*, de 1938), o México estabeleceu o gênero de comédias *rancheras* junto ao gênero musical *Mariachi* (a exemplo de *Allá en el Rancho Grande*, de 1936) e, como veremos mais adiante, o Brasil produziu as chanchadas, homenageado principalmente as marchinhas de carnaval (KALINAK, 2010, p. 52). Segundo Fernando Morais da Costa, nota-se ainda “o aproveitamento de vedetes do rádio no cinema peruano, no uruguai (*Radio candelario*, de Rafael Jorge Abelda, de 1938, seria um exemplo), além de Cuba. Na ilha, a música local seria um dos motores da tardia passagem para o sonoro.” (COSTA, 2008, p. 134). Ainda, nota-se grande influência da ópera nos primeiros experimentos sonoros do cinema chinês, músicas folclóricas na União Soviética e canções populares na Índia (KALINAK, 2010). No caso da Índia, as músicas eram acompanhadas por diversas sequências de dança em filmes em que a narrativa era o que se adaptava às músicas (KALINAK, 2010, p. 55).

Nos Estados Unidos, a partir da década de 30, a trilha sonora original e clássica estabelece-se como sendo o uso mais recorrente da música do cinema. “À medida que a música se tornou parte do processo de produção e pós-produção, também se realizou o desejo de fazê-la original e única para cada filme, um feito tentado pela primeira vez no período silencioso, mas abandonado por sua inviabilidade.” (HUBBERT, 2013, p. 292). Em relação à esta música “original e única”, destacam-se compositores como Victor Young, Miklós Rózsa, Max Steiner e Erich Wolfgang Korngold (SMITH, 1998, p. 06). No que tange às canções populares, caminho semelhante ocorre: destacam-se os musicais e as canções originais.

Entre 1930 e 1943, o controle de Hollywood sob a indústria de edição de música e o fato de empregar os principais compositores levaram ao maior período de sucesso de canções. Embora a maior parte delas tenha vindo de musicais originais (especialmente os escritos por Irving Berlin, Rodgers e Hart e George e Ira Gershwin), canções notáveis também vieram de *westerns*, romances e melodramas. Entre 1936 e 1942, as canções dos filmes eram regularmente encontradas na parada semanal da *Variety* das 25 músicas mais tocadas. (SMITH, 1998, p. 31)

Entre as composições originais desta época, destacam-se, por exemplo, “The Way You Look Tonight” de *Ritmo Louco* (1936), “Over The Rainbow” de *O Mágico de Oz* (1939), “As Time Goes By” de *Casablanca* (1942) e “Put the Blame on Mame” de *Gilda* (1946).

A partir de 1950, Smith aponta que o modelo neorromântico da trilha sonora fílmica começa a perder força (SMITH, 1998, p. 45). Acredita-se que a popularidade dos LPs foi um

importante fator, uma vez que nessa década a venda de discos praticamente quadruplicou: entre 1951 e 1959, a venda anual de discos passou de 191 milhões de dólares para 514 milhões (SMITH, 1998, p. 33). Isso fez com que os estúdios passassem a comprar ou adquirir gravadoras próprias e exigissem dos compositores trilhas sonoras com temas mais populares. Como pontua Platte (2015),

A queixa de Bernstein de que a trilha sonora dos filmes se tornara menos sobre filmes e mais sobre vendas de discos refletia não apenas a ansiedade sobre as tendências comerciais dos cineastas - dificilmente um fenômeno novo -, mas também as preocupações de que o gosto musical em Hollywood estivesse favorecendo sons orientados para o pop à custa de partituras sinfônicas. (PLATTE, 2015, p. 75)¹⁰

Este fato foi essencial para que gêneros mais populares influenciassem as composições musicais e que canções originais estivessem cada vez mais presentes nas trilhas sonoras. “Os álbuns não serviam mais apenas para divulgar um filme: agora os filmes serviam para divulgar álbuns, compositores e outros músicos que tocavam temas de filmes” (PLATTE, 2015, p. 73). Nota-se, por exemplo, grande influência do *jazz* nas composições originais de trilhas sonoras de filmes como *Um Bonde Chamado Desejo* (1951), *O Homem do Braço de Ouro* (1955), *A Embriaguez do Sucesso* (1957), *A Marca da Maldade* (1958) e *Homens em Fúria* (1959). Segundo Kalinak, o “(...) jazz foi inicialmente associado à decadência urbana (...). Krin Gabbard, por exemplo, argumenta que as partituras de *jazz* de *Hollywood* continuam a revelar ideologias de raça, gênero e sexualidade.” (KALINAK, 2010, p. 68). Segundo Smith; Bernstein, Alex North e Henry Mancini são alguns dos compositores dessa época que foram influenciados pelo *jazz* ao comporem a trilha sonora de filmes (SMITH, 1998, p. 45).

Porém, um filme que merece destaque na década de 50 certamente é *Sementes da Violência* (1955), de Richard Brooks. No filme, a canção pré-existente “Rock Around the Clock” é entoada pela banda *Bill Haley & His Comets* nos créditos iniciais e primeira cena. O uso da canção é um marco por alguns motivos: 1) é usada de forma extradiegética e, portanto, não é justificada em cena, diferentemente dos musicais ou canções originais tão comuns nos filmes até então. 2) É uma música pré-existente, o que revela uma escolha contrária ao uso de composições originais em voga. 3) O gênero da música é o *rock'n'roll*, gênero que até então praticamente não havia sido experimentado nas trilhas sonoras filmicas. “Rock Around the Clock”, que havia feito um sucesso apenas moderado quando lançada, após o filme vendeu cerca de 2 milhões de cópias. Percebendo o sucesso do *rock* no cinema, o produtor Katzman foi

¹⁰ Tradução minha, assim como para todas as demais citações do autor.

o responsável pela produção de diversos outros filmes que utilizam deste gênero musical, como *Música Alucinante* (1956), *Dançando o Twist* (1961) e *Get Yourself a College Girl* (1964) (SMITH, 1998, p. 156-157).

Segundo Hubbert, acredita-se que o interesse dos estúdios em usar o *rock'n'roll* nas trilhas sonoras e atrair o público mais jovem foi um importante fator para o aumento considerável de uso de canções nos filmes na década de 60, em especial nos Estados Unidos (HUBBERT, 2013, p. 292). A autora também crê que a recessão econômica da indústria cinematográfica auxiliou neste sentido: segundo ela, era preciso encontrar novas formas de lucrar com os filmes e a venda de álbuns era uma interessante alternativa (HUBBERT, 2013, p. 297). Um exemplo que ilustra bem este segundo fator é o filme *Bonequinha de Luxo* (1961): a música “Moon River”, de Henry Mancini e que é entoada na voz de Audrey Hepburn, venceu o *Oscar* de Melhor Canção Original e foi eleita a canção do ano de 1961. Ao total, teve 27 diferentes versões e o álbum do filme ficou nas paradas da *Billboard* por mais de 96 semanas (KALINAK, 2010, p. 85).

Já em relação ao uso da *rock'n'roll* na trilha sonora dos filmes da década de 60, é imprescindível citar os filmes dos *Beatles* realizados na Inglaterra. O primeiro deles e mais marcante foi *Os Reis do Iê, Iê, Iê* (1964), filme que acompanha o cotidiano fictício da banda e que inclui encontros com fãs, shows, produtores nervosos, fugas por Londres e parentes excêntricos. Costurando todos esses eventos, estão as canções do álbum *A Hard Day's Night* (1964), lançado concomitantemente ao filme. Enquanto o filme faturou 10 milhões de dólares de bilheteria naquele ano, o álbum vendeu cerca 1.5 milhões de cópias apenas nas duas primeiras semanas de lançamento (SMITH, 1998, p. 55). “A importância do filme também pode ser atribuída ao modelo oferecido para o uso da música *pop* nos filmes: o estilo do filme coloca em paralelo a música *pop* e uma atividade visual dinâmica e a uma articulação das músicas como música não-diegética.” (DONNELLY, 2016, p. 20)¹¹. Para o autor, este uso da música não-diegética era ainda uma novidade e poucos filmes teriam testado esta possibilidade. Após o sucesso do longa, tanto o uso do *rock'n'roll* na trilha sonora fílmica se popularizou como também o uso da canção de forma não-diegética.

Para Smith, no entanto, até o final da década ainda se notava que as canções dos filmes - apesar de demonstrarem certa contemporaneidade - estavam limitadas a criação de ambientação. “Fosse um *blues* de doze compassos, um *jazz samba* ou uma balada *pop*, a música popular não parecia capaz de sugerir sentimentos tácitos de um personagem, fornecer uma

¹¹ Tradução minha, assim como para as demais citações do autor.

sensação de tensão dramática crescente ou terminar uma sequência com qualquer sensação de finalidade.” (SMITH, 1998, p. 11). Para o autor, estas possibilidades de uso da canção só começam a se manifestar a partir de 1967.

Um primeiro bom exemplo é *A Primeira Noite de um Homem* (1967), em que as músicas de Simon and Garfunkel relacionam-se com a montagem do filme e com o ritmo das sequências, além de serem capazes de comentar a narrativa e os pensamentos dos personagens - em especial no caso de “The Sound of Silence”. Outro exemplo essencial do fim da década é *Sem Destino* (1969), de Dennis Hopper. Segundo Donnelly, o filme “revolucionou a trilha sonora fílmica, evitando o uso de músicas originais e escritas com o intuito de produzir efeitos dramáticos e emocionais. Ao invés disso, foram usados trechos de gravações de músicas existentes em todo o filme.” (DONNELLY, 2016, p. 05). A trilha sonora do filme - que foi toda desenvolvida a partir de canções pré-existentes - inclui artistas como *Steppenwolf*, Jimi Hendrix, *The Byrds*, *The Band*, *Fraternity of Men*, *The Electric Prunes* e Roger McGuinn (SMITH, 1998, p. 168-172). Ainda segundo Smith, *A Primeira Noite de um Homem* e *Sem Destino* tiveram um sucesso de venda de álbuns notório e demonstraram usos inéditos da canção popular que foram inspirações para filmes como *Zabriskie Point* (1970), com trilha sonora composta pelo Pink Floyd; *A Última Sessão de Cinema* (1971); *Corrida Contra o Destino* (1971); *Super Fly* (1972); *Um Homem de Sorte* (1973); *Caminhos Perigosos* (1973); *Balada Sangrenta* (1973) e *Loucuras de Verão* (1973).

Da década de 70, *A Última Sessão de Cinema* (1971), de Peter Bogdanovich e *Loucuras de Verão* (1973), de George Lucas, merecem destaque. Ressalto estas duas produções pois ambas tratam de tramas de caráter nostálgico: enquanto no primeiro acompanhamos a vida de jovens numa cidade do Texas pós Segunda Guerra Mundial, no segundo seguimos quatro adolescentes no último dia de férias em uma Califórnia dos anos 60. Ambos filmes se apoiam no uso de canções populares de outrora para dar o tom nostálgico por meio da trilha sonora fílmica.

A Última Sessão de Cinema, por exemplo, apresenta um conjunto nostálgico de música popular da década de 1950, incluindo músicas de Hank Williams, Tony Bennett, Lefty Frizzell, Pee Wee King, Frankie Laine e outros. Em *Sem Destino*, a nostalgia é do rock'n'roll, com músicas de artistas como *Big Bopper*, Chuck Berry, *Flash and the Cadillacs*, *The Flamingos*, *The Platters*, *The Diamonds* e *The Monotones* (HUBBERT, 2013, p. 296).

No caso desses dois filmes, não só as canções auxiliam na construção de uma atmosfera de nostalgia como também dão ritmo a sequências e comentam a narrativa.

Sobre o uso da canção popular na década de 70, Smith pontua que “Derivada de uma complexa mistura entre música, marketing e cinema, a trilha sonora com canções compiladas alcançou sua importância como uma consciente alternativa comercial em relação às partituras orquestrais neorromânticas da "Era de Ouro" de Hollywood” (SMITH, 1998, p. 155). Ou seja, se na década de 60 já se percebia o potencial de lucratividade do uso de canções pré-existentes em trilhas sonoras fílmicas, isso se consolida na década de 70, inclusive apresentando novos estilos (uso de música não-diegética, a canção como possibilidade de sub-roteiro do filme e a estruturação de sequência fílmicas a partir de canções pré-existentes). Kalinak pontua que tais influências são notadas também no cinema de Bollywood, em que “(...) novos gêneros, como filmes de ação e crime, e novas influências musicais, como o *rock'n'roll*, *disco* e *rap* foram conciliados. O diretor musical Rahul Dev ("R. D.") Burman, por exemplo, misturou elementos do *disco* e do *rock* com as tradições folclóricas de seu país natal, Bengala.” (KALINAK, 2010, p. 72).

Na década de 80 é perceptível a estruturação de uma sinergia entre música e cinema, em que as estratégias de marketing buscam promover de forma cíclica os dois polos: da mesma forma que uma música/álbum/artista se beneficia do sucesso de um filme, um filme também tende a ter melhores desempenhos de bilheteria ao incluir certas músicas/artistas em sua trilha sonora.

No início dos anos 80, a combinação de músicas pop e filmes era uma estratégia que dominava a lógica de marketing dos estúdios de cinema e gravadoras. Filmes como *Footloose - Ritmo Louco* (1984) e *Flashdance - Em Ritmo de Embalo* (1983) simbolizaram a estratégia de 'sinergia', que também ficou evidente no vigoroso gênero de 'filmes de ensino médio', que incluía *Rock'n'Roll High School* (1979), *Footloose - Ritmo Louco*, *Clube dos Cinco* (1985), *A Garota de Rosa Shocking* (1986), *Bill & Ted - Dois Loucos no Tempo* (1989) e *Um Som Diferente* (1990), entre outros. (DONNELLY, 2016, p. 06)

Nessa década nota-se forte influência do surgimento da *Music Television*, também conhecida como *MTV*. O canal surge no começo dos anos 80 e se propõe a exibir clipes musicais na televisão. A rápida popularização dos videoclipes interferiu na estética dos filmes e na forma como a música popular participava das narrativas: agora as sequências musicais do cinema se assemelhavam aos videoclipes e não raramente eram adaptadas a clipes exibidos no canal. “Os videoclipes das músicas apresentadas nos filmes geralmente incorporavam imagens desses filmes e, como resultado, eles conseguiam promover não apenas a trilha sonora do filme, mas o próprio filme.” (HUPPERT, 2013, p. 305). Smith comenta que, inclusive, traça-se nesse momento um formato de divulgação da canção do filme, estabelecendo passos claros para essa

promoção cruzada. Segundo o autor, *Embalos de Sábado à Noite* (1977) foi pioneiro no processo de divulgação das canções do filme, que se deu em três passos: lançamento prévio dos *singles* principais, doação de discos e materiais de divulgação para rádios e lojas de discos e lançamento de videoclipes com cenas do filme. (SMITH, 1998, p. 197). Esse processo de divulgação pode ser notado ainda nos dias atuais, como a exemplo da divulgação do filme *Nasce Uma Estrela* (2019), de Bradley Cooper. Hubbert aponta, ainda, outras tendências da época:

O uso de música pré-existente ou gravada ainda era central, mas o tamanho das compilações, seu conteúdo estilístico e a localização da música na narrativa tornou-se menos variados e idiossincráticos. Essa nova uniformidade foi expressa em várias características, sendo a mais notável o estilo musical. Música de concerto clássica raramente era ouvida, seleções clássicas de vanguarda menos ainda. As compilações agora consistiam principalmente de música popular contemporânea, especialmente *rock*, e normalmente tinham uma quantidade uniforme de dez a catorze músicas. (HUBBERT, 2013, p. 302).

Estas características ficam claras em um filme que é marco nos estudos da canção popular no cinema: *O Reencontro* (1983), de Lawrence Kasdan. No filme, acompanhamos a reunião de um grupo de amigos de ensino médio (vinte anos depois) em razão do falecimento de um deles. Todas as canções que soam em cena foram produzidas entre os anos de 1963 e 1971, auxiliando no comparecimento da nostalgia e refletindo uma “juventude idealizada” por parte dos personagens (CARAY; HANNAN, 2003, p. 166). As músicas - são 10 as que soam durante a trama - em sua maioria são extradiegéticas, pertencentes aos gênero *pop* e *rock* e são responsáveis pelo estabelecimento do ritmo das sequências em que são inseridas. Além de, seguindo a tendência, são capazes de comentar a narrativa e os pensamentos dos personagens, assim como tecer impressões sobre o caráter saudoso da trama.

Ao redor do mundo, o uso da canção popular também apresentou novos estilos. Na Argentina, há um interessante exemplo de 1985: o filme *Tangos - O Exílio de Gardel*, de Fernando Solana. O diretor utiliza do tango (as letras das músicas foram escritas por ele) para narrar o cotidiano de exilados argentinos em Paris durante o período da Ditadura Militar. Kalinak lembra que também os primeiros filmes de Pedro Almodóvar da década de 80 apresentam canções folclóricas e populares da Espanha, a exemplo do bolero (KALINAK, 2010, p. 79). Em Taiwan, a autora destaca as obras dirigidas naquela década por Hou Hsiao-hsien. Nelas, os artistas da música pop Feng Feifei and Kenny Bee atuavam e cantavam em musicais com diversas canções populares (KALINAK, 2010, p. 84).

Na década de 90, a lógica da sinergia entre cinema e música já estava bastante consolidada. A associação de filmes a músicas-tema de sucesso tem exemplos contundentes,

como as músicas de Whitney Houston em *O Guarda-Costas* (1992), Celine Dion em *Titanic* (1997) ou a música “Unchained Melody” do filme *Ghost: Do Outro Lado da Vida* (1990). A Disney é também um dos estúdios de maior sucesso neste sentido, lançando canções de grande sucesso em filmes como *A Bela e a Fera* (1991), *Aladdin* (1992), *O Rei Leão* (1994), entre outros.

Também, nessa década, populariza-se a figura do supervisor musical. Este é responsável pelo orçamento das músicas dos filmes, negocia questões de direitos e licenças, faz acordos com compositores e garante os interesses na divisão dos lucros, além de auxiliar na definição do conceito geral da trilha sonora (SMITH, 1998, p. 209). Um interessante exemplo neste sentido é o filme *Forrest Gump: O Contador de Histórias* (1994), de Robert Zemeckis. Pouco antes do lançamento do filme, supervisores musicais convidaram executivos de gravadoras e alguns artistas para uma exibição exclusiva do filme. A intenção é que gostassem tanto do filme e das músicas presentes nele que baixaram seus preços. Foi uma tática de sucesso, uma vez que praticamente todas as músicas que estavam no filme acabaram entrando na versão final (SMITH, 1998, p. 213-214).

Outra tendência da década foi a associação de gêneros musicais a certas narrativas. Como aponta Donnelly, nota-se o uso do “(...) *rap* como pano de fundo sonoro da violência e de crime urbanos, como *Os Donos da Rua* (1991) de John Singleton, *New Jack City: A Gangue Brutal* (1991) e sua batalha contra os barões das drogas e *Juice* (1992) sobre um assalto ao Harlem” (DONNELLY, 2016, p. 07). Também se nota a associação do *techno* e *trip-hop* à tramas que retratam o submundo das drogas, a exemplo de *Trainspotting* (1996) e *Corra Lola, Corra* (1998). Ainda, os anos 90 são marcados por uma tendência de lançar filmes com títulos de músicas famosas. Alguns exemplos são *Only the Lonely* (1991), *Rich Girl* (1991), *Frankie and Johnny* (1991), *My Own Private Idaho* (1991) e *Pretty Woman* (1990), cujo álbum vendeu mais de 3 milhões de cópias (SMITH, 1998, p. 206). Ainda neste sentido, vale a menção de *Happy Together* (1997), de Wong Kar-Wai, em que a canção que dá nome ao filme soa numa bela última sequência, tecendo uma mensagem final para a narrativa. Esta tendência permitia um reconhecimento e associação quase imediato por parte dos espectadores, além de dar um toque nostálgico às produções.

Um interessante exemplo também da década de 90 é *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino. As canções presentes no filme vão desde músicas clássicas ao *surf music*, *soul* e *pop*,

culminando em uma trilha sonora anacrônica e bastante heterogênea¹². O álbum do filme passou mais de 100 semanas na Billboard e vendeu mais 3 milhões de cópias.

Outras tendências do uso da canção popular começam na década de 90 e adentram os anos 2000. Uma delas é o desenvolvimento de tramas que homenageiam o passado do *rock*. Donnelly lista filmes como *Backbeat - Os Cinco Rapazes de Liverpool* (1994), *The Doors - O Filme* (1991), *Tina* (1993), *Velvet Goldmine* (1998), *Quase Famosos* (2000), *Control* (2007) e *O Garoto de Liverpool* (2009). Para o autor, a primeira década do século XXI é notável pela nostalgia e filmes biográficos sobre músicos (DONNELLY, 2016, p. 06). Arrisco dizer que a tendência seguiu na segunda década também. Basta lembrarmos de filmes recentes como *Violeta foi para o Céu* (2011), que narra a vida da cantora chilena Violeta Parra, *Bohemian Rhapsody* (2018) sobre a banda *Queen*, *Rocketman* (2019) sobre a vida de Elton John e *Judy* (2020), cinebiografia de Judy Garland.

Para Huppert, os anos 2000 e 2010 também deixam comparecer o autorismo (conceito a ser trabalhado mais adiante) na música dos filmes de diretores como Wes Anderson, Sofia Coppola e Paul Thomas Anderson (HUPPERT, 2013, p. 308). Do primeiro diretor, o autor localiza uma variedade de gêneros musicais em filmes como *Os Excêntricos Tenenbaums* (2001) e *A Vida Marinha com Steve Zissou* (2004). *Maria Antonieta* (2006), de Sofia Coppola, é lembrado pelo autor também pela variedade de gêneros, mas também pelo caráter anacrônico das faixas - músicas contemporâneas sonorizam a trama passada no século XVIII. Do último diretor, Donnelly lembra da trilha sonora de *Sangue Negro* (2007) composta pelo guitarrista da banda *Radiohead*, Jonny Greenwood (HUPPERT, 2013, p. 308). *Boogie Nights* (1997), de Anderson, também deve ser lembrado pela sua trilha sonora basicamente composta por canções do *rock* da década de 70.

Por fim, uma última tendência dos filmes contemporâneos e que persiste atualmente é o uso da chamada “música mundial” (KALINAK, 2010, p. 88). Se antes o termo era geralmente usado para se referir a músicas populares não-ocidentais, a autora amplia-o e destaca como um sinal da globalização cultural. Para exemplificar, Kalinak destaca filmes como *E Sua Mãe Também* (2001) e *Amores Expressos* (1994):

Considere *Amores Expressos* de Wong Kar-wai (1994), que inclui a versão de Faye Wong de ‘Dreams’ do *The Cranberries* e ‘Bluebeard’ dos *Cocteau Twins*; ‘What a Difference A Day Makes’, de Dinah Washington; ‘Things in Life’ de Dennis Brown; ‘California Dreamin’, de *The Mamas and the Papas*; e uma música original,

¹² A combinação de canções variadas para compor trilhas sonoras heterogêneas é, como veremos adiante, uma marca autoral de Quentin Tarantino. Semelhante feito ocorre na série *Kill Bill* (2003-2004) e em filmes como *Django Livre* (2012) e *Cães de Aluguel* (1992).

‘Baraque’, de Michael Galasso. A trilha compilada e caleidoscópica de *E Sua Mãe Também* (2001), de Alfonso Cuarón, é composta inteiramente de música diegética e inclui dezenas de gravações de artistas em inglês e espanhol: os roqueiros Frank Zappa, dos Estados Unidos, e Brian Eno, da Inglaterra, a cantora australiana Natalie Imbruglia, a estrela de rap espanhola *La Mala* (Rodriguez), a banda de rock mexicana psicodélica dos anos 70 *La Revolución*, de Emiliano Zapata; a cantora pop mexicana Edith Marquez, os roqueiros alternativos mexicanos *Café Tacuba* e o lendário guitarrista e compositor sonoro Ignacio Penunuri Jaime. (KALINAK, 2010, p. 88)

Ainda neste sentido, um bom exemplo de diretor adepto ao uso da “música mundial” (no sentido mais amplo proposto por Kalinak) é o canadense Xavier Dolan, em especial no seu filme *Amores Imaginários* (2011). Neste longa, Dolan cria sequências marcantes ao som de canções como “Le Temps Est Bon”, da canadense Isabelle Pierre; “Bang Bang”, música em italiano e na voz da artista egípcio-francesa Dalida; além de “Pass This On” e “Keep the Streets Empty For Me”, da dupla sueca *The Knife*.

Sobre o uso da canção no cinema contemporâneo, Huppert conclui que “Os diretores usam música gravada e preexistente para uma variedade de propósitos em um único filme, mudando rapidamente de segundo plano para primeiro plano e empregando música diegética e não-diegética” (HUBBERT, 2013, p. 309). Além disso, como notamos, as trilhas sonoras compostas por canções podem se misturar a temas clássicos e orquestrados, comporem trilhas variadas e anacrônicas, além de combinarem diferentes gêneros musicais. Assim, a música popular é também notada como sendo capaz de localizar temporalmente a narrativa, expor pensamentos dos personagens, comentar a narrativa (algumas vezes, de forma irônica¹³), estabelecer atmosferas (como no caso de narrativas nostálgicas) ou, simplesmente, incentivar reações nos espectadores, como o incômodo (é o caso da música anempática¹⁴, por exemplo).

A seguir, analisaremos o uso da canção popular no cinema brasileiro, compreendendo de que forma dialoga com o contexto mundial apresentado até então. Interessa-nos essa próxima etapa para que também possamos perceber o contexto histórico em que *Aquarius* se localiza.

¹³ Um bom exemplo pode ser encontrado no recente filme de Bong Joon-ho, *Parasita* (2019). Em uma das cenas, a família protagonista inicia um combate físico com a antiga governanta da mansão em que trabalham e com seu marido. Enquanto se golpeiam, escutamos a canção “In Ginocchio Da Te”, de Gianni Morandi. A cena torna-se cômica ao relacionar ironicamente a violência da cena com uma música romântica que diz sobre amor, perdão e carinho.

¹⁴ Segundo Michel Chion (1995), o efeito anempático ocorre quando a música é indiferente ao que ocorre na tela e fornece sensações contrárias às sensações fornecidas pelas imagens. Este efeito pode ser notado no filme *Nós* (2019), de Jordan Peele. Em uma das cenas, uma família é brutalmente assassinada pelos seus clones. Enquanto a violenta cena ocorre, ouvimos de forma diegética a música “Good Vibrations”, de *The Beach Boys*. A melodia animada e alegre choca com a brutalidade das imagens.

2.2 A CANÇÃO POPULAR NO CINEMA BRASILEIRO

Assim como no contexto internacional, também no Brasil a relação entre música popular e cinema se estabeleceu desde o começo. No início do século XX os filmes sempre apresentavam algum acompanhamento musical, seja dentro ou fora das salas de projeções. Como lembra Márcia Carvalho (2009), “Muitos músicos e compositores populares brasileiros, desde Ernesto Nazaré, passando por Pixinguinha, até Ary Barroso tocaram nas salas escuras de projeção ou sobre os pequenos tablados das salas de espera dos cinemas” (CARVALHO, 2009, p. 43). Além disso, ainda segundo a autora, os primeiros experimentos cinematográficos do país costumavam documentar “danças, bailes e festas, com batucadas e capoeiras, terreiros de samba e desfiles de carnaval” (CARVALHO, 2009, p. 44).

Um interessante exemplo em relação às primeiras tentativas de sincronização entre imagem e som foram os chamados “filmes cantantes”. Neles, atores e cantores se posicionavam atrás da tela de exibição e dublavam as cenas em que apareciam, cantando o que supostamente se ouviria em cena. Segundo Fernando Morais da Costa (2008), em 1908 foram produzidos cerca de 30 filmes cantantes, em 1909 cerca de 40 e em 1910 também cerca de 40 filmes, com destaque para as empresas produtoras *Auler, Serrador* e a *Labanca e Leal* (COSTA, 2008). A era dos filmes cantantes durou até o ano de 1912.

Em 1929, o Brasil lança o primeiro longa-metragem com sincronização entre som e imagem por meio do sistema Vitaphone: *Acabaram-se os Otários*, de Luiz de Barros. No filme (atualmente só se tem acesso a pequenos trechos), ouvimos canções de *Paraguaçu* “que, segundo Araken Campos Pereira Júnior (1979), foram: “Carinhos”, “Bem-te-vi” e “Sol do sertão”, ou “Sou o sertão”, segundo dados levantados em Selecta, 02/10/1929, além de “Carinhoso”, de Pixinguinha” (CARVALHO, 2009, p. 70). Porém, o filme de maior sucesso dessa época certamente é *Coisas Nossas* (1931), de Wallace Downey. Segundo Carvalho,

Coisas Nossas inaugura um modelo de produção composto pela sucessão de quadros artísticos com cantores e atores do rádio e do teatro. Participaram do filme, além dos já citados, o ventríloquo Batista Júnior, Dircinha, Zezé Lara, Arnaldo Pescuma e Procópio Ferreira. De sua trilha musical destacam-se a canção “Saudades”, com Helena Pinto de Carvalho, os temas populares “Bambalelé” e “Batuque, dança do Quilombo dos Palmares”, cantados por Stefana de Macedo, e do choro “Tico-tico no fubá”, de Zequinha de Abreu, com a Orquestra Columbia, dirigida por Gaó (CARVALHO, 2009, p. 73-74)

O filme reunia importantes nomes da rádio da época e os organiza em números musicais sequenciais, numa trama pouco consolidada. No entanto, o formato apresentado por Wallace Downey influencia boa parte dos filmes produzidos na década de 30, especialmente pela

Companhia Cinédia. Como aponta Sheila Schvarzman (2006), “O rádio é, portanto, um fator indispensável e inspirador do cinema brasileiro a partir do sonoro, até o momento em que a televisão começa a suplantar essa influência, no início dos anos 1960 (SCHVARZMAN, 2006, p. 02). A Cinédia, ciente da influência dessa mídia, inicia seus trabalhos em 1930 e produz uma série de filmes com as estrelas do rádio em produções conhecidos como *musicarnavalecas*. A primeira produção sonora é *A Voz do Carnaval* (1933), de Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga. Neste filme, “a estreante Carmen Miranda passa a ser a grande estrela dos musicais que definiram a tendência da década” (GILLONE, 2015, 07). Em seguida, vieram títulos como *Alô, Alô, Brasil!* (1935), de João de Barro, Wallace Downey e Alberto Ribeiro e *Alô, Alô, Carnaval* (1936), de Adhemar Gonzaga. “Entre 1933 e 1936, as marchinhas de Carnaval cantadas pelos ídolos do rádio concretizaram o sucesso desses filmes junto ao público” (GILLONE, 2015, 07). Se antes só era possível escutar as estrelas da rádio, agora os filmes da Cinédia possibilitavam que elas também fossem vistas e em performance. Como bem resume João Luiz Vieira, “a inovação do som permitiu a visualização das vozes de cantores e cantoras já populares no disco e no rádio, ao ritmo de sambas e marchinhas inscritos, por sua vez, no universo maior do carnaval” (VIEIRA, 1987, p. 141). Mais já para o fim da década de 30 - e seguindo a tendência do “ciclo musicarnavaleco”¹⁵ - é lançada a conhecida “trilogia das frutas tropicais”, composta pelos filmes *Banana da Terra* (1938), *Laranja-da-China* (1939) e *Abacaxi Azul* (1944). Ainda da Cinédia, Carvalho destaca duas produções que exploraram o tema da II Guerra Mundial por meio do samba: *Samba em Berlim* (1943) e *Berlim na batucada* (1944).

No entanto, a partir na década de 40, o gênero fílmico de maior sucesso é a chanchada. A Atlântida, companhia cinematográfica fundada em 1941 por Moacyr Fenelon, José Carlos Burle e Alinor Azevedo é a responsável pela popularização do gênero.

Nas chanchadas, os enredos apresentavam recorrência de tipos e tramas, misturando o cotidiano da classe média da zona sul carioca, em busca de uma imagem assemelhada à modernidade norte-americana, a um apelo popular de identificação com a malandragem. A malandragem, por sua vez, seria o elemento “nossa” na trama. Sempre enfocada com humor, era vista como uma transgressão leve, mais ligada à vadiagem e às formas de ludibriar o trabalho socialmente reconhecido que a um delito realmente passível de repressão. Não se apresentava como uma ameaça ao convívio social, aproximava-se mais da contravenção que do crime propriamente dito, com tudo o que isto podia trazer de lúdico, de heroico, de atraente e de resistente ao sistema social (LINO, 2000, p. 11)

Essa “malandragem” apontada por Lino se deixava transparecer na comédia popular e na paródia, por exemplo. O próprio estilo dos filmes da Atlântida apontava para essa

¹⁵ Expressão utilizada por Alex Viany em 1959.

malandragem: os cenários baratos, a simplicidade da produção, a improvisação e os baixos custos eram característicos dos longas da produtora. *Moleque Tião* (1943), de José Carlos Burle, foi o primeiro filme. Carvalho informa que “A trilha musical é do arranjador e orquestrador Lírio Panicalli, com a colaboração de Custódio Mesquita com os sambas “Mãe Maria” (com David Nasser), “Promessa” e “Pretinho” (com Evaldo Rui)” (CARVALHO, 2009, p. 104). Em seguida, ela relembra o sucesso do filme *Tristezas não Pagam Dívidas* (1944), com Oscarito e Grande Otelo, e com números musicais como “Atire a primeira pedra”, de Ataulfo Alves e Mário Lago e “Clube dos barrigudos”, de Haroldo Lobo e Cristóvão de Alencar (CARVALHO, 2009, p. 106). Outra característica citada por Carvalho é a paródia musical de filmes estrangeiros de sucesso. É o caso de títulos como *Nem Sansão nem Dalila* (1954), *Matar ou Correr* (1954) e *Garotas e Samba* (1957) (CARVALHO, 2009, p. 107). Carvalho aponta que na década de 50 a companhia começa a produzir também dramas e destaca o filme *Absolutamente certo!* (1957), de Anselmo Duarte e “que integrava números musicais dentro do nascimento da indústria da televisão” (CARVALHO, 2009, p. 110).

Importante pontuar que também na década de 40 inicia-se a série de curtas-metragens de Humberto Mauro intitulada *Brasilianas*, em parceria com o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). Nela, “Humberto Mauro resgata a ideia de brasiliidade, o nacional visto através das manifestações interioranas populares e de seus registros históricos” (MALAFAIA, 2014, p. 11). Canções e cantigas populares brasileiras são homenageadas e constroem a trama de curtas como *Chuá, Chuá e Casinha Pequenina* (1945); *Azulão e Pinhal* (1948); *Aboio e Cantiga* (1954); *Cantos de Trabalho* (1955); *Manhã na Roça* (1956) e o famoso *A Velha a Fiar* (1964).

Na década de 50, o destaque fica com as produções da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, inaugurada em 1949. Segundo Maurício Reinaldo Gonçalves, “(...) a Vera Cruz tinha como “missão” elevar o cinema brasileiro ao nível do cosmopolitismo e da urbanidade que se pretendia viver na São Paulo que surgia com o avanço da industrialização. Deveria dotá-lo do conteúdo e da qualidade técnica que não tivera até então” (GONÇALVES, 2010, p. 129-130). Ou seja, a Vera Cruz tornou-se conhecida por filmes de padrão internacional, com equipes montadas por profissionais de diferentes países e com altas verbas de produção. No que tange à música, Carvalho aponta que os padrões de sequências musicais e números carnavalescos é deixada de lado e uma música de caráter mais orquestral entra em voga (CARVALHO, 2010, p. 123). Porém, há em *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, um interessante encontro entre a música popular e a trilha sonora clássica: as canções “Muié Rendera” e “Sodade meu bem

sodade” soam na trama e logo têm o material sonoro adaptado para temas orquestrados. Ainda sobre a Companhia Vera Cruz, é importante citar os filmes protagonizados por Mazzaropi, que assume a figura do caipira e o personaliza o cotidiano do jeca. São marcantes os filmes *Jeca Tatu* (1959) e principalmente *Tristeza do Jeca* (1961), em que canta a famosa “Tristezas do Jeca”, de Angelino de Oliveira.

Ainda dessa década é essencial citarmos *Rio, 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos. O diretor, que defendia uma produção distante dos padrões hollywoodianos enaltecidos pela Vera Cruz, propõe um cinema mais realista e representativo do Brasil. Em *Rio, 40 Graus* ele leva-nos para o cotidiano dos morros e coloca na tela o povo que ali mora. “É bem sintomático, portanto, que a canção que abre e fecha o filme seja o samba ‘A voz do morro’” (FABRIS, 1994, p. 82). A letra, de José Flores De Jesus, valoriza essa voz ao dizer: *Eu sou o samba/A voz do morro sou eu mesmo sim senhor/Quero mostrar ao mundo que tenho valor/Eu sou o rei dos terreiros*. Ao iniciar e encerrar o filme, a canção parece também resumir a mensagem geral da trama.

Já na década de 60, nota-se a superação de temas orquestrados e, seguindo o padrão internacional, um grande aumento da presença de músicas pré-existentes. Um exemplo interessante pode ser localizado logo no começo da década: em *Os Cafajestes* (1962), de Ruy Guerra, as músicas “Dindi” (de Antônio Carlos Jobim e Aloysio de Oliveira) e “Samba de uma nota só” (de Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça) soam de forma diegética a partir de um rádio em cena. Segundo Carvalho, este uso da música - diegético porém relegado a um segundo plano sonoro em relação ao diálogo - foi inovador para a época e se tornou bastante comum a partir de então (CARVALHO, 2009, p. 144).

No entanto, ao falar da música do cinema dos anos 60, é imprescindível que o nome de Glauber Rocha seja lembrado, em especial no filme *Deus e Diabo na Terra do Sol* (1964). No filme, há a presença de um narrador que “(...) acompanhado por um violão e, por vezes, a capella, conta para o espectador a história, em composições baseadas na tradição dos repentistas e da literatura de cordel.” (MAIA, 2016, p. 36). As composições originais, escritas por Glauber Rocha e na voz de Sérgio Ricardo, soam de forma extradiegética e, em um uso de caráter bastante original, narram para o espectador a trama e cedem informações extras sobre personagens e situações. Além disso, “Outro aspecto que chama atenção é o fato de que algumas cenas de forte carga dramática têm a música como parceira na produção dos efeitos” (MAIA, 2016, p. 43), em que as sonoridades das canções também são capazes de auxiliar na criação de atmosferas e sensações.

Em relação ao uso da música no cinema como um instrumento político, Carvalho cita *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, como um exemplo de filme de protesto contra a ditadura militar. “Neste filme, podemos ver e ouvir trechos do show *Opinião*, com texto de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, com músicas de Zé Ketti e João do Vale” (CARVALHO, 2009, p. 151). Destaques para a apresentação de Maria Bethânia cantando “Carcará”, de João do Vale e José Cândido e a música “Eu Vivo Num Tempo de Guerra”, de Wilson Miranda, e que encerra o filme com os dizeres: *É um tempo de guerra / É um tempo sem sol*.

Também dessa época, foi-se considerado um sucesso os filmes da *Jovem Guarda* que, baseando-se no modelo apresentado pelos filmes dos *Beatles*, usavam as músicas dos artistas em cena para costurar as narrativas. Roberto Carlos estreia diversos filmes na década de 60, com destaque para *Na Onda do Iê-iê-iê* (1966) e *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (1967). No segundo, o cantor se vê “perseguido pelos próprios frutos do sucesso, que vão do assédio dos fãs a uma quadrilha de bandidos que quer transformá-lo num cérebro eletrônico” em que ele “percebe que os revezes da fama, tão bem descritos na letra de *Quero que vá tudo pro inferno*, também encontram espaço no cinema” (PINTO, Marcelo; 2015, p. 240).

Por fim, um último interessante uso da canção popular no cinema dos anos 60 encontra-se no chamado Cinema Marginal¹⁶. Aqui “nota-se que a figura do compositor de música para cinema praticamente desaparece e o uso de seleção musical com músicas e canções já existentes se torna prática recorrente” (CARVALHO, 2009, p. 164). Os diretores assumem a trilha sonora e fazem usos poucos recorrentes. Em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, por exemplo, o diretor faz uma bricolagem acelerada misturando músicas, ruídos e vozes. A partir das investigações de Robert Stam (1995), Costa pontua que no filme

O exemplo mais claro disso, citado pelo próprio Stam, é a liberdade de criar uma fusão entre Asa branca e a Quinta sinfonia de Beethoven. Stam enfoca também as vozes dos narradores que se interrompem, se complementam. Por vezes, as vozes contradizem o que as imagens mostram, descentralizando a narração. As vozes, com a textura própria das locuções sensacionalistas de rádio, ridicularizam as ações do bandido, a trilha sonora satirizando a imagem. (COSTA, 2008, p. 184).

¹⁶ Segundo Ângela José, o Cinema Marginal brasileiro surge a partir da união de preceitos do Cinema Novo e do chamado Cinema de Autor para criar um movimento cinematográfico de produções com baixos orçamentos, linguagem inventiva e disruptiva e com temas que exploravam o homem e sua moral (JOSÉ, 2007, p. 156-157). Nomes como Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e Iberê Cavalcanti são alguns dos que são reconhecidos como parte da iniciativa.

Nota-se, portanto, “a quebra total dos parâmetros caros às trilhas sonoras do cinema convencional” (COSTA, 2008, p. 185) e uma proposta estilística que diz sobre a inventividade do cinema marginal.

Já adentrando a década de 70, *São Bernardo* (1972), obra de Graciliano Ramos e adaptada para o cinema por Leon Hirszman, certamente deve ser lembrado. Caetano Veloso compõe a trilha do filme a partir de cantos de camponeses. Guilherme Maia aponta que “O material musical utilizado na música do filme é mínimo. De modo predominante, o que se ouve é somente a voz de Caetano Veloso ora em solo, ora a duas ou três vozes, entoando melodias nos modos característicos da música do Nordeste brasileiro” (MAIA, 2013, p. 02). Esses cantos, ao invés de se manifestarem por palavras, são escutados em gemidos e resmungos que exprimem fonemas sem sentidos formais, mas que dão a perceber o lamento de tais cantigas.

Júlio Bressane experimenta o uso da canção como uma comentarista irônica em dois de seus filmes dessa década: *O Anjo Nasceu* (1970) e *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1970). Sobre o segundo, Costa comenta que “Os assassinatos têm como trilha sonora gravações inteiras de sambas antigos, irônicos ao comentarem a violência extrema das situações, como ‘Rasguei a minha fantasia’, de Lamartine Babo” (COSTA, 2008, p. 197). A sequência final também é bastante lembrada ao encenar uma briga armada e fatal entre as duas protagonistas ao som de “Ninguém vai tirar você de mim”, interpretada por Roberto Carlos.

Assim como Caetano Veloso, Carvalho também lembra da influência de Chico Buarque para o cinema da década de 70. Como aponta a autora, ele participa da trilha sonora de filmes como *Garota de Ipanema* (1967), *O Anjo Assassino* (1967) e *Cléo e Daniel* (1970). Além disso, compõe a música-tema de filmes como *Vai Trabalhar Vagabundo* (1973), de Hugo Carvana; *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto; além de *Joana Francesa* (1973) e *Bye Bye Brasil* (1979), ambos de Cacá Diegues. Sobre a canção do último (que tem o mesmo título do filme), Carvalho comenta que “Tanto a canção, como o filme, colocam em foco o espetáculo ambulante (circo, teatro, dança, cinema) e o artista popular em luta com a hegemonia do novo poderoso meio de comunicação de massa”, a televisão (CARVALHO, 2009, p. 181). Ou seja, a música desempenha o papel de, por meio da sua letra, ser uma espécie de resumo da narrativa e a ratificar a mensagem do filme, uma vez que a estória do longa é centrada na figura de artistas ambulantes e suas dificuldades em tempos de popularização da TV.

João Máximo lembra que outros artistas estabelecem parcerias com diretores na composição de trilhas sonoras fílmicas, como é o caso de Milton Nascimento (parceria com Ruy Guerra), Zé Rodrix (em *Como Era Gostoso Meu Francês*), Jorge Ben (*Xica da Silva*), Tom

Jobim (*Porto das Caixas* e *A Casa Assassina*), entre outros (MÁXIMO, 2003, p. 128-142). Segundo Costa, John Neschling declara em 1981 que estas parcerias demonstravam “um motivo prático da falta de formação de compositores para cinema no Brasil” (COSTA, 2008, p. 187).

Os anos 80 é marcado pela mesma tendência estabelecida nos Estados Unidos: a sinergia entre música e cinema como uma estratégia de marketing para aumento de lucratividade. Nessa década, nota-se claramente o intuito de atrair o público jovem para o cinema e incentivar a compra de álbuns de trilhas sonoras filmicas. Sandra Coelho e Guilherme Maia (2015) apontam o gênero *rock* como a resposta para isso:

(...) o elo entre os filmes e o jovem é o rock, o que pode nos levar à inferência de que, ao menos naquela época, para as instâncias responsáveis pela existência desses filmes, no universo da canção popular massiva somente o rock teria potência de atração de jovens brasileiros às salas de cinema para assistir a um musical (COELHO; MAIA, 2015, p. 135)

Carvalho percebe o mesmo fenômeno e lista o *rock* como um dos gêneros musicais mais recorrentes em filmes dos anos 80. Em *Menino do Rio* (1981), de Antônio Calmon, ouvimos *De Repente, Califórnia*, de Lulu Santos, em uma cena de voo de asa-delta. *Garota Dourada* (1984) traz em sua narrativa canções como “Como Uma Onda” e “Romance e Aventura”, de Lulu Santos e “Baby, Meu Bem” e “Menina Veneno”, de Ritchie. Ambos os filmes tiveram a produção musical assinada pela *Som Livre*, gravadora de maior sucesso da época (CARVALHO, 2009, p. 197-198). Ainda seguindo esta orientação, destacam-se *Bete Balanço* (1984), com músicas compostas pelo *Barão Vermelho* (e com a participação dos componentes da banda como atores do longa) e *Um Trem Para as Estrelas* (1987), com a música-título composta e cantada por Cazuza (CARVALHO, 2009, p. 199-200).

Outra tendência destacada pela pesquisadora é o uso da música alternativa paulista, principalmente no filme *Cidade Oculta* (1986), de Chico Botelho. Carvalho explicita que “Na trilha musical destacam-se a musicalização do “Poema em linha reta”, de Fernando Pessoa (...) e a peça musical cantada “Shirley Sombra”, de Arrigo Barnabé, com texto de Augusto de Campos, música-tema que funciona como apresentação da personagem” (CARVALHO, 2009, p. 202). O sertanejo, também em alta, é o gênero que, por exemplo, perpassa a narrativa do filme *Estrada da Vida* (1980), de Nelson Pereira dos Santos, sobre a história da dupla Milionário e José Rico (CARVALHO, 2009, p. 207). Por fim, a autora aponta a música “Eu Sei que Vou te Amar” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes) como inspiração para o filme de 1984 de Arnaldo Jabor com o mesmo título e a música-tema “Luz do Sol”, de Caetano Veloso, para o longa *Índia, Filha do Sol* (1984), de Fábio Barreto.

Na década de 90, localiza-se um interessante uso da canção no cinema de retomada¹⁷: Fernanda Torres cantando “Vapor Barato”, de Jards Macalé e Wally Salomão, em *Terra Estrangeira* (1995), de Walter Salles. Segundo Carvalho, o uso da canção na emocionante última sequência do filme “foi sugerida pela atriz para os diretores e para o compositor da trilha original José Miguel Wisnik” (CARVALHO, 2009, p. 229). Fernanda Torres, com a voz embargada e chorando, cantarola “Vapor Barato” enquanto dirige um automóvel em alta velocidade para tentar salvar seu companheiro que lentamente morre em seu colo.

Nos anos 90 e seguindo para os anos 2000, famosos cantores brasileiros continuam assumindo a trilha sonora de filmes, principalmente Caetano Veloso e Chico Buarque. O primeiro compôs todas as músicas de *Tieta* (1996), de Cacá Diegues (incluindo a famosa “A Luz de Tieta”), auxiliou na composição da trilha de *O Quatrilho* (1995), de Fábio Barreto, e fez parte da direção musical dos filmes *Meu Tio Matou um Cara* (2004), de Jorge Furtado, e *Dois Filhos de Francisco* (2005), de Breno Silveira, ambos com intensa presença de canções populares. Chico Buarque, por sua vez, compõe a canção-título de *A Ostra e o Vento* (1998), de Walter Lima Jr e “Angélica” em *Zuzu Angel* (2006), de Sérgio Rezende.

Costa lembra ainda da influência do movimento *manguebeat* em filmes produzidos em Pernambuco na década de 90. Exemplo contundente é *Baile Perfumado* (1997), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas (1997), ficcionalização da relação entre o documentarista Benjamin Abrahão e o cangaceiro Lampião. Sobre o uso da canção “Sangue de Bairro”, de *Nação Zumbi*, na última cena do filme, Costa comenta que ela “divide espaço na percepção do espectador com as imagens aéreas do São Francisco passando pelo cânion do Xingó. A música não comenta somente as imagens ou lhes serve como reforço, está inserida na condição de uma potência narrativa tão forte quanto elas”. Costa aponta um interessante uso da canção aqui: além de tecer comentários sobre a narrativa, ela engrandece a potência das imagens (COSTA, 2008, p. 237). *Nação Zumbi* volta a marcar presença em *Amarelo Manga* (2002), com a música “Tempo Amarelo”, que encerra o filme de Cláudio Assis.

Importante, ainda, citar a relação da música popular e o documentário brasileiro contemporâneo. Segundo Maia, entre 1993 e 2010 basicamente todos os documentários utilizaram a música como recurso estilístico, sendo que as “Canções costumam ser utilizadas “em cena”, no espaço diegético, interpretada pelos próprios sujeitos e/ou tocada em aparelhos

¹⁷ A extinção de órgãos financiadores e fiscalizadores do audiovisual (como a Embrafilme) no início da década de 1990 levou a uma produção cinematográfica quase nula nos primeiros quatro anos da década. O Cinema de Retomada é considerado, portanto, como sendo o conjunto de filmes brasileiros produzidos e circulados pós 1994 e que indicam uma nova fase de produção para o cinema do país.

presentes no espaço filmico” em que “predomina um repertório popular simbolicamente descapitalizado” (MAIA, 2012, p. 107). Em outro texto, o pesquisador chama atenção para o uso de canções pré-existentes na obra de Eduardo Coutinho. Em *Boca de Lixo* (1993), por exemplo, uma personagem canta emocionada “Sonho por Sonho”, de Chico Roque e Carlos Colla. Em *Babilônia 2000* (1999), uma personagem apresenta uma música de Janis Joplin. Já em *Edifício Master* (2002), diferentes canções são entoadas pelos diversos entrevistados e/ou soam no ambiente filmado, com destaque para as músicas “Nunca”, de Lupicínio Rodrigues e “My Way”, que foi sucesso na voz de Frank Sinatra. O exemplo mais instigante, no entanto, é em *As Canções* (2011), filme em que os entrevistados são convidados a cantar uma música que os marcou e relatar as memórias afetivas associadas a ela (MAIA, 2015). O que autor nota é que em seus filmes, Coutinho faz uso da canção como instrumento de incentivo à afloração de emoções em seus personagens, para o tecimento de comentários sobre eles e suas narrativas e/ou para o estabelecimento e pontuação de relação entre cenas e situações. Para este último uso, o diretor faz interessantes experimentos entre as canções e a edição de cenas, como a exemplo de música “Sonho por Sonho”, em *Boca de Lixo*.

Dos anos 2000, um primeiro interessante exemplo de uso da canção popular se encontra em *Bicho de Sete Cabeças* (2000), de Laís Bodanzky. O filme relata a estória de Neto (Rodrigo Santoro), jovem que é internado em um manicômio pelo seu pai depois que este segundo encontra um cigarro de maconha no casaco do filho. O longa empresta seu título da canção “Bicho de Sete Cabeças”, de Geraldo Azevedo, Zé Ramalho e Renato Rocha. A música, que soa nos créditos finais, comenta a narrativa, especialmente com os versos: *Não tem ninguém que mereça/Não tem coração que esqueça/Não tem jeito mesmo/Não tem dó no peito/Não tem nem talvez/Ter feito o que você me fez*. É como se Neto assumisse a voz do eu-lírico da canção para culpar o pai do que foi feito. Como ainda lembra Costa, outras canções também desempenham o papel de comentaristas da ação do filme.

Outra matriz sonora relevante são as canções de Arnaldo Antunes. Suas letras têm importância central ao comentar as ações. É o caso da irônica *Dinheiro* (dinheiro é um pedaço de papel), de *Fora de si* (Eu fico louco. Eu fico fora de si (...) Eu fico doido. Eu fico bem assim. Eu fico sem ninguém em mim), de *O buraco do espelho*, com sua lógica hipnótica, escrita na parede do manicômio, a câmera passeando pela letra enquanto a ouvimos. Outras canções têm o mesmo importante papel de comentar momentos chave, como a idílica *Quem vem pra beira do mar*, de Dorival Caymmi, que ganha sinistro sentido quando cantada no pátio intransponível do hospício (COSTA, 2008, p. 235)

Outro filme que utiliza a canção como comentarista da narrativa é *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), de Guel Arraes. Na cena final, o casal protagonista é observado por uma

plateia pela tela de um cinema. Enquanto isso, soa a canção “O Amor é Filme”, de *Cordel do Fogo Encantado*. Também há o caso de “Espumas ao Vento”, na voz de Elza Soares, que acompanha a cena em que Inaura é abandonada por Leléu e planeja sua vingança. A voz rouca de Elza Soares e ritmo acelerado com que canta os versos dialogam com a raiva sentida pela personagem e a letra, que fala sobre abandono, encaixa muito bem, especialmente quando diz *Não é coisa de momento, raiva passageira/Mania que dá e passa, feito brincadeira/O amor deixa marcas que não dá pra apagar*.

Também nos anos 2000, Carvalho comenta o uso da música como elemento indicativo de épocas e passagens de tempo. Ela cita *Cidade de Deus* (2004), de Fernando Meirelles, que reúne na trilha sonora artistas como Cartola, Tim Maia, Simonal e Raul Seixas (CARVALHO, 2009, p. 247) para pontuar as diferentes décadas em que a trama se desenvolve. Costa comenta o irônico uso da música em algumas das cenas. Um exemplo é a canção “Alvorada”: “Sobre o tiroteio nas ruas da Cidade de Deus ouvimos os versos de Alvorada. Cartola canta: Alvorada lá no morro, que beleza, ninguém chora, não há tristeza, ninguém sente dissabor.” (COSTA, 2008, p. 244-245). Ambos autores também citam o caso de *Madame Satã* (2002), de Karim Ainouz. O filme emprega canções para ambientar um Rio de Janeiro da década de 30, a exemplo de “Se você jurar”, de Ismael Silva e Francisco Alves, “Fita amarela”, de Noel Rosa, “Ao romper da aurora”, de Silva, Alves e Lamartine Babo. Por fim, também é o caso de *Cinema, Aspirinas e Urubus*, de Marcelo Gomes (2005), em que do rádio de um carro soam sambas e marchinhas típicos das décadas de 30 e 40.

Carvalho lembra ainda dos documentários sobre cantores da música brasileira e que são bastante típicos no cinema brasileiro contemporâneo. A autora cita obras como *Nelson Freire* (2003), de João Moreira Salles; *Vinicio* (2005), de Miguel Faria Jr.; *Paulinho da Viola: Meu tempo é Hoje* (2003), de Izabel Jaguaribe e *Cartola: Música para os Olhos* (2007), de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda (CARVALHO, 2009, p. 221-222). Em via semelhante, estão as cinebiografias fictícias que abordam a vida e obra de artistas brasileiras e utilizam de canções de suas autorias para desenvolver as narrativas. É o caso de filmes como *Cazuza: O Tempo Não Para* (2004), de Sandra Werneck e Walter Carvalho; *Noel: O Poeta da Vila* (2006), de Ricardo Van Steen; *Dois Filhos de Francisco* (2005), de Breno Silveira sobre a dupla sertaneja Zezé di Camargo e Luciano; *Gonzaga: de Pai para Filho* (2012), também de Breno Silveira e sobre a relação entre Gonzagão e seu filho Gonzaguinha e os mais recentes *Elis* (2016), de Hugo Prata e *Minha Fama de Mau* (2012), de Lui Farias sobre a começo da carreira de Erasmo Carlos. Há, ainda, aquelas músicas que serviram de inspiração para o roteiro de filmes (como visto no caso

de *Garota de Ipanema* e *Eu Sei que Vou Te Amar*): *Faroeste Caboclo* (2013) e *Eduardo e Mônica* (2020), ambos de René Sampaio, são exemplos de filmes cujas narrativas foram baseadas nas letras das músicas de mesmo nome. Neste caso, músicas da banda *Legião Urbana*.

Uma última tendência a ser observada no cinema brasileiro contemporâneo (e que muito nos é válida) são as narrativas que homenageiam a canção popular, tornando a música uma participante ativa da trama - sendo, inclusive, já prevista na etapa do roteiro. Um primeiro exemplo neste sentido é o longa de Anna Muylaert, *Durval Discos* (2002). O personagem principal, que é dono de uma loja de discos, é o responsável por fazer soar grande parte das músicas do filme, colocando seus discos para tocar de forma diegética. De forma semelhante a *Aquarius*, as canções são em sua maioria brasileiras e compostas entre as décadas de 60 e 70, “especificamente elegendo músicas compostas e gravadas entre o ano de 1969 até 1975, no refluxo dos “anos de chumbo” do governo Médici” (CARVALHO, 2009, p. 231). Isto poderia revelar, por exemplo, um gosto musical nostálgico de Durval, assim como o gosto musical de Clara em *Aquarius*, como veremos adiante. Outros filmes que usam a canção popular como eixo da trama é *Todas as Canções de Amor* (2018), de Joana Mariani e *Paraíso Perdido* (2018), de Monique Gardenberg. No primeiro, um casal se muda para um apartamento e lá encontram uma fita cassete intitulada “Todas as canções de amor”, fita gravada por um casal que havia morado ali anteriormente. São as músicas desta fita que costuram a narrativa e permitem uma montagem que vai e volta no tempo, estabelecendo relações entre os personagens e tecendo comentários sobre seus relacionamentos amorosos. A trilha sonora é variada em relação aos gêneros musicais e apresenta canções como “Baby”, de Caetano Veloso; “A História Mais Velha do Mundo”, do *Terno*; “Você Não Soube Me Amar”, do *Blitz* e a famosa “I Will Survive”, de Gloria Gaynor. Já em *Paraíso Perdido*, acompanhamos o cotidiano de um clube noturno comandado por José (Erasmo Carlos) e alguns de seus amigos e familiares. O lugar é palco de diversas apresentações musicais que homenageiam canções de artistas como Belchior, Roberto Carlos, Odair José e Reginaldo Rossi.

Este tipo de uso da canção dos três filmes supracitados é o que mais se aproxima da trilha sonora de *Aquarius*. É interessante notar que sejam todos filmes contemporâneos, fazendo-nos supor a consolidação de uma tendência de reverência à canção popular brasileira e de um uso dela como força motriz das tramas desenroladas nos filmes. Além disso, desconfia-se do caráter nostálgico dos personagens (e por que não, dos roteiristas e diretores responsáveis pelos filmes?) e que se reflete em trilhas sonoras saudosistas.

No entanto, antes de iniciarmos formalmente a análise das canções populares em *Aquarius*, convido-os para explorarmos no próximo capítulo um conceito caro à nossa investigação: a nostalgia. No capítulo 02, poderemos perceber de que forma ela se manifesta no audiovisual e como o som do cinema pode ser um aspecto estilístico instaurador de atmosferas nostálgicas.

3 NOSTALGIA EM PAISAGENS SONORAS

3.1 POR UMA DEFINIÇÃO DE NOSTALGIA

No capítulo anterior, fizemos um percurso histórico do uso da canção popular no cinema, seja no cinema internacional ou no cinema brasileiro. O intuito foi compreender como diferentes possibilidades de uso da canção foram surgindo e se desenvolvendo ao longo da trajetória do cinema, apresentando usos para além de temas orquestrados. Entre os exemplos explorados anteriormente, alguns filmes utilizaram da música popular como uma técnica de criação de atmosferas nostálgicas, em um movimento em que a canção traz consigo associações de momentos passados, cedendo-os para a narrativa fílmica. No caso de *Aquarius* (2016), essa possibilidade de uso da canção popular em particular nos interessa. É por isso que neste capítulo proponho a discussão do termo e a ativação de tal sentimento via paisagens sonoras cinematográficas.

Quando se fala em nostalgia, pode-nos parecer que apresentamos uma ideia bastante familiar e clara. No entanto, quando tentamos nos aproximar de um conceito conciso, a tarefa torna-se mais árdua. Afinal, o que é a nostalgia? Seria um sentimento, um estado de espírito ou mesmo um distúrbio mental? O que é esta sensação despertada por uma imagem, um som, um cheiro ou até por um detalhe como o tempero de uma comida? Por que certos elementos nos retomam à mente um passado contaminado de certa poesia e melancolia e que pode ser ao mesmo tempo doloroso e reconfortante?

Andreas Huyssen (2014) nos ajuda a entendê-la ao apresentar uma interessante analogia entre nostalgia e ruínas, em que estas segundas guardariam consigo resquícios de um “passado glorioso” (HUYSEN, 2014, p. 98). Segundo ele,

(...) as ruínas românticas asseguraram as origens e prometeram autenticidade, imediatismo e autoridade. Mas há um paradoxo. No caso das ruínas, o que está supostamente presente e transparente, sempre que se afirma a autenticidade, só está presente como ausência; é o presente imaginado de um passado que agora só pode ser aprendido em sua decadência. (HUYSEN, 2014, p. 98)

Ao analisar as ruínas, Huyssen aponta nelas uma presença em ausência. De fato, o nostálgico parece querer recuperar sempre um passado e fazê-lo conviver com seu presente. No entanto, este movimento tende a ser frustrante uma vez que só se afirma a impossibilidade e ausência de tal retorno.

O termo *nostalgia* tem origem grega, em que *nostos* significa “retorno a casa” e *algos* “dor”. Ou seja, a raiz da palavra remete a um desconforto unido a um desejo de regresso. Foi

utilizada pela primeira vez por Johannes Hofer em 1698. O então estudante suíço, em sua dissertação médica, descrevia a nostalgia como uma enfermidade que acometia soldados e marinheiros suíços há muito afastados de casa devidos às guerras da época. Essa “saudade severa” (HUTCHEON, 2000, p. 19) era manifestada no corpo via febre, insônia, prostração e perda de apetite. Segundo Svetlana Boym, “a nostalgia era semelhante à paranóia, mas em vez de uma mania de perseguição, o nostálgico estava possuído por uma mania de saudade¹⁸” (BOYM, 2001). A autora segue comentando a capacidade dos pacientes nostálgicos de rememorar com clareza certas sensações do passado, em que lembranças relacionadas ao paladar e à audição eram em especial recorrentes.

(...) os nostálgicos tinham uma incrível capacidade de lembrar sensações, gostos, sons, cheiros, as minúcias e curiosidades do paraíso perdido que aqueles que permaneciam em casa nunca notavam. (...) Cientistas suíços descobriram que as sopas rústicas das mães, o leite espesso da aldeia e as melodias folclóricas dos vales alpinos foram particularmente propícias para desencadear uma reação nostálgica nos soldados suíços. (BOYM, 2001)

Qual então seria a cura ou tratamento para esses soldados suíços? Seriam suficientes a degustação de tais sopas e leite e a escuta daquelas melodias folclóricas dos vales alpinos? Linda Hutcheon esclarece que não. Para os médicos da época a cura estaria no retorno à casa - ou pelo menos o desenvolvimento de tal intenção (HUTCHEON, 2000, p. 19).

Já no século XIX, o termo se generaliza e se amplia: a nostalgia passa então a ser um mal capaz de atormentar qualquer indivíduo de qualquer região, já não sendo mais exclusiva daqueles soldados e marinheiros suíços. No começo do século XX, os psiquiatras começam a se interessar pelo fenômeno. Como relembra Hutcheon,

(...) coisas curiosas aconteceram nesse processo de generalização: a nostalgia tornou-se menos uma condição física do que psicológica; em outras palavras, tornou-se psiquicamente internalizada. Ela também deixou de ser uma doença médica curável para uma condição incurável (na verdade irrecuperável) do espírito ou da psique¹⁹ (HUTCHEON, 2000, p. 19).

Com o uso do termo no campo psiquiátrico e a admissão de que tal sensação está mais relacionado a uma condição psicológica do que física, a crença de que o simples retorno à casa aliviaria a condição nostálgica é contestada. Hutcheon nos lembra que já em 1798 Immanuel Kant chegara a conclusões similares. Kant observou a decepção daqueles que retornavam às suas casas já que, para ele, aqueles até então “enfermos” não só desejavam um retorno

¹⁸ Tradução minha, assim como para todas as demais da autora.

¹⁹ Tradução minha, assim como para todas as demais da autora.

geográfico, mas também um retorno temporal (HUTCHEON, 2000, p. 19). A incapacidade, portanto, de reaver um tempo pretérito os causava o dissabor. Svetlana Boym comenta que:

O amor nostálgico só pode sobreviver em um relacionamento de longa distância. Uma imagem cinematográfica da nostalgia é uma dupla exposição, ou uma superposição de duas imagens - do lar e do exterior, do passado e do presente, do sonho e da vida cotidiana. No momento em que tentamos forçá-lo a uma única imagem, ele quebra a estrutura ou queima a superfície. (BOYM, 2001)

O que Boym faz transparecer pela sua metáfora é que o passado é inacessível, onde tudo contido nele diz de fins e términos irreconstituíveis. O desejo de regressar para esse tempo é frustrante porque é impossível. Hutcheon concorda: “É o próprio fato do passado ter passado, sua inacessibilidade, que provavelmente é responsável por grande parte do poder da nostalgia” (HUTCHEON, 2000, p. 20). O nostálgico, então, relaciona-se com elementos ainda acessíveis no presente e que também o eram no passado, como se a partir deles se pudesse ter lampejos de um tempo findado; como se estes elementos funcionassem para o nostálgico como pequenos portais de tempo. Vejamos um rápido exemplo em *Aquarius*.

No filme de Kleber Mendonça Filho, a jornalista aposentada Clara (Sônia Braga) vê seu apartamento - no qual viveu desde jovem - ameaçado por uma construtora que almeja destruir o prédio em que mora para a construção de um edifício mais moderno. Durante o filme, a personagem trava um embate com Diego (Humberto Carrão), o responsável pela obra. A construtora, que já havia comprado todos os demais apartamentos, aguarda apenas a venda do imóvel de Clara para iniciar a construção do novo empreendimento. É exatamente a resistência da personagem que é a sua defesa para manter não só o apartamento como as memórias habitadas nele.

Umas das primeiras cenas do filme nos dá pistas de como a nostalgia opera no filme. Um letreiro nos informa que a cena se passa na década de 80. No apartamento, festeja-se o aniversário de Tia Lúcia. A senhora, sorrindo, escuta a carta escrita pelos filhos de Clara parabenizando-a e agradecendo o carinho dela em relação a todos os presentes. Tia Lúcia detém seu olhar em um criado no canto da sala (Imagem 1). Seus olhos desviam, reflexivos. Um *flashback* revela seus pensamentos: vemos Tia Lúcia, anos atrás, com seu marido num largo quarto de uma casa antiga. Ambos jovens, o casal faz sexo em diferentes espaços do cômodo: cama, paredes e, então, no criado observado por Tia Lúcia na cena anterior. Voltamos para a cena da festa e nos deparamos com uma Tia Lúcia emocionada e distraída. *Toda Menina Baiana* (1979) de Gilberto Gil soa após um tempo e todos na festa dançam. A música vai diminuindo o volume enquanto o ambiente vai se modificando: os participantes da festa somem e o mesmo

apartamento, mas dessa vez em 2016, insurge na tela. A câmera passeia pela sala apresentando as mudanças ocorridas nos últimos 30 anos, mas volta a revelar o mesmo criado das duas cenas anteriores escorado em uma das paredes (Imagen 2).

O criado, portanto, é um elemento ativador de nostalgia: a sua presença retoma memórias de um tempo inacessível.

A nostalgia moderna é um luto pela impossibilidade do retorno mítico, pela perda de um mundo encantado com fronteiras e valores claros; poderia ser uma expressão secular de um anseio espiritual, uma nostalgia de um absoluto, um lar que é tanto físico quanto espiritual, a unidade edênica do tempo e do espaço antes da entrada na história. O nostálgico está procurando um destinatário espiritual. Encontrando o silêncio, ele procura sinais memoráveis, interpretando-os desesperadamente (BOYM, 2001).

Este mesmo criado esteve presente em todas as três diferentes épocas, configurando-se como esse sinal memorável para Clara. Mantê-lo durante esses anos diz sobre o carinho e preciosismo da personagem em relação às lembranças proporcionadas por ele. É um ato de tentar resguardar o passado, acessá-lo por uma espécie de associação que um objeto tem em relação à acontecimentos anteriores.

Imagen 1



Fonte: frame do filme *Aquarius* (2016).

Imagen 2



Fonte: frame do filme *Aquarius* (2016).

Segundo Hutcheon, nesse embate entre passado e presente, o presente é rebaixado para um tempo habitado pela tristeza e falta de esperança, enquanto o passado é visto como um tempo onde a felicidade reinava (e que muitas vezes, na época, não era vivida conscientemente). Hutcheon comenta que este retorno ao passado é seletivo, sendo distorcido e lembrado de acordo com o desejo. Esses momentos selecionados pelo desejo “constroem um passado” que é “simples, puro, organizado, fácil, bonito ou harmoniosa” em oposição a um presente “complicado, contaminado, anárquico, difícil, feio e confrontante” (HUTCHEON, 2000, p. 20). Ou seja, as lembranças do passado são contaminadas pelo saudosismo, elevando esse tempo pretérito a um status praticamente fantástico, de incontestável plenitude. Este exacerbado encanto pelo passado levaria, segundo Boym (2001), a tipos diferentes de comportamentos, dividindo os nostálgicos em dois grupos: os que desenvolvem uma nostalgia reflexiva e os que desenvolvem uma nostalgia restauradora.

Os nostálgicos reflexivos seriam aqueles que rememoram o passado com tons de melancolia e certo luto. Se por um lado este tipo de nostálgico apropria-se de aspectos da melancolia como a durabilidade do sofrimento e a incerteza de a que endereçá-la, do luto apropria-se da sensação de perda e o pesar pelo fim de algo, ainda que seja um algo abstrato. Na nostalgia reflexiva, admite-se “a irrevogabilidade do passado e da finitude humana” (BOYM, 2001), em que não se almeja recuperar o que foi perdido ou lutar pela preservação de um tempo frente ao constante encaminhamento para o futuro. Pelo contrário, os nostálgicos deste tipo tendem a observar sentimentalmente o fluxo do tempo, percebendo em desalento a impossibilidade de retorno a tempos findados.

Os nostálgicos deste tipo estão conscientes da lacuna entre identidade e semelhança; a casa está em ruínas ou, pelo contrário, acaba de ser renovada e gentrificada para além do reconhecimento. Essa desfamiliarização e senso de distância os leva a contar sua história, a narrar a relação entre passado, presente e futuro. Por meio desse anseio, esses nostálgicos descobrem que o passado não é apenas aquilo que não existe mais, mas, para citar Henri Bergson, o passado “pode agir e agirá inserindo-se numa sensação presente da qual toma emprestada a vitalidade”. (BOYM, 2001)

Boym aponta como que para esses nostálgicos a noção da vida como uma narrativa é mais clara, uma vez que há o entendimento do tempo como um desencadeamento de acontecimentos e situações em efeitos de causa e consequência. Suas narrativas rememoram o passado - ainda que os espaços sejam os mesmos, o tempo que os habita já não o é mais. Ao lembrar do passado e o desenrolar de ocorridos que os levaram a tal conjuntura, esse nostálgico apreende e dá sentido ao fluxo da sua vida. Nessas narrativas, o passado é retomado e, em encontro com o presente, ganha vigor. Boym resume:

Parafraseando Nabokov, esse tipo de nostalgia costuma ser a de "amadores do Tempo, epicures da duração", que resistem à pressão de uma eficiência externa e observam com um deleite sensual a textura do tempo, não mensurável por relógios e calendários. (BOYM, 2001)

Por outro lado, há um segundo grupo que já não observa o tempo com tal "deleite sensual", mas sim com preocupação. Neste segundo grupo, o dos nostálgicos restaurativos, acredito encontrar maiores semelhanças com a personagem Clara, de *Aquarius*.

A nostalgia restaurativa caracteriza-se por um desejo de reparação e recuperação. Segundo Boym, eles "não se consideram nostálgicos; eles acreditam que seu projeto é sobre a verdade" (BOYM, 2001). No presente é quando ocorre a perda de valores e destruição dos pilares da sociedade. Os nostálgicos restaurativos, então, se sentem no ímpeto de preservar certos elementos do passado sob a justificativa de frear um mal irreparável.

Esse tipo de nostalgia caracteriza os reavivamentos nacionais e nacionalistas em todo o mundo, que se dedicam ao mito anti-moderno da história por meio do retorno a símbolos e mitos nacionais e, ocasionalmente, pela troca de teorias conspiratórias. A nostalgia restaurativa se manifesta em reconstruções totais de monumentos do passado. (BOYM, 2001)

Nota-se, portanto, um terreno limítrofe entre nostalgia e conservadorismo. Para este grupo, há de se retornar aos bons costumes e se ater à moral de outrora para que a atualidade não os leve a uma catástrofe. Boym ainda aponta que para embasar tal comportamento, os restauradores se apoiam em teorias da conspiração, criando a imagem dos inimigos da sociedade. Estipula-se, portanto, uma disputa entre "Nós" (criadores da teoria) e "Eles" (inimigos que querem destruir os monumentos e valores da sociedade). "Eles' conspiram contra o 'nossa' regresso a casa, por isso 'nós' temos de conspirar contra 'eles' para restaurar a 'nossa' comunidade imaginada." (BOYM, 2001). É interessante observar que este grupo não se enxerga como saudosistas e amantes do passado. Para eles, é apenas um movimento de conservação de um *status social* onde reina a tranquilidade e costumes de comum acordo entre todos. É como se o restante da sociedade não tivesse ainda percebido o perigo que o projeto "deles" apresenta para a continuidade de tal *status* e, portanto, cabe a "nós" proteger a todos.

Em *Aquarius* há um claro embate entre a personagem e a empreiteira que deseja comprar seu apartamento. Os constantes desentendimentos entre Clara e Diego configuram o embate "Nós" e "Eles": a revolta dela nos leva a perceber que a personagem crê lutar pelo o que é "certo", enquanto o inimigo deseja a destruição e o fim dos "monumentos do passado". Clara é questionada diversas vezes ao longo da narrativa sobre os motivos os quais a levam a defender

com tanto vigor a conservação do prédio e ela nunca parece ser capaz de perceber que é o sentimento de nostalgia que conduz suas ações. Para ela, a defesa pela conservação vai contra um projeto aniquilador - um projeto perigoso e voraz que supostamente ainda não foi percebido pelos demais. Em uma conversa com seus filhos, Clara, ao tentar explicar-lhes os motivos para a não venda do apartamento, desabafa: “É que vocês não sabem o que é se sentir louco sem ser louco! Parece que está endoidando”. Em uma cena adiante, Clara se reúne em um restaurante com um amigo jornalista. Ela lhe pede ajuda, como se procurando um aliado em sua batalha. “Você não sabe nenhuma coisa sobre essa gente?” e logo “Tô achando que tu vai me ajudar...”. Mais do que uma simples persistência nostálgica, observamos que Clara luta por um “projeto sobre a verdade” (BOYM, 2001), onde há claramente demarcado o lado “deles”; o lado do inimigo e de seu projeto destrutivo. É importante, portanto, frisar que a nostalgia restaurativa não só é composta por aqueles de comportamento conservador (em vários momentos do seu discurso, inclusive, Clara revela ideologias progressistas), mas também por aqueles que desenvolvem um alto nível de apego.

Tanto o comportamento reflexivo quanto o restaurativo da nostalgia são notados como fenômenos em ascensão. Há um consenso, pelo menos entre Linda Hutcheon e Svetlana Boym, que a cultura e a sociedade contemporâneas têm a nostalgia como “elemento-chave” (HUTCHEON, 2000, p. 18), em que as constantes mudanças tecnológicas, o intenso fluxo de informações e dados, o aumento da mobilidade das pessoas pelos espaços e as rápidas mudanças de estruturas sociais e até locais físicos desempenham importante papel no desenvolvimento de uma crise de nostalgia coletiva.

Em contraponto ao nosso fascínio pelo ciberespaço e pela aldeia global virtual, há uma epidemia não menos global de nostalgia, um anseio afetivo por uma comunidade com uma memória coletiva, um desejo de continuidade em um mundo fragmentado. A nostalgia reaparece inevitavelmente como um mecanismo de defesa em um tempo de ritmos acelerados de vida e disruptões históricas. (BOYM, 2001)

Não podemos, no entanto, acreditar que, por nossa sociedade contemporânea viver esses “ritmos acelerados de vida”, a nostalgia seja um comportamento típico de nossa época. O apego ao passado e o desejo de retorno a tempos findados, como vimos, é um fenômeno diagnosticado desde o século XVII. No entanto, como alerta Ana Paula Goulart (2018), “o *boom* nostálgico das últimas décadas traz elementos singulares” (GOULART, 2018, p. 10-11), elementos que nos auxiliam a compreender e a refletir sobre os novos modos de vida característicos dos tempos atuais. A autora crê que tal crise nostálgica dê a ver outras crises do cenário contemporâneo, como a fragilização dos vínculos afetivos, descrença em projetos políticos e promessas

religiosas, além de um pessimismo em relação ao futuro: “o desejo de passado expressa o esfacelamento de nossa capacidade de projeção, nossa dificuldade de imaginar “futuros possíveis” (HUYSEN, 2014).” (GOULART, 2018, p. 11). Para Hutcheon, um fator catalisador chave de tal crise coletiva é o avanço da tecnologia da informação, que traz consigo duas crises aparentemente opostas, mas ao mesmo tempo reveladoras de nossa época: o questionamento do que poderia ser considerado ou não conhecimento e o que poderia ser considerado “passado” ou “presente”, e por outro lado, uma sensação de que o passado pode ser coletado e se fazer presente a qualquer momento (HUTCHEON, 2000, p. 20). “Quanto mais memória armazenamos em bancos de dados, mais o passado é sugado para a órbita do presente, pronto para ser chamado na tela” (HUYSEN, 1995, p. 253).

Huyssen apresenta um ponto interessante, uma vez que não é preciso fazer grande esforço para perceber a presentificação do passado no nosso dia a dia. O *Google* e outros mecanismos de busca possibilitam o acesso de imagens e arquivos do passado, o *Instagram* oferece efeitos para fotos e vídeos que imitam as câmeras analógicas, o *Spotify* organiza playlists com o tema “nostalgia”, sites de vendas de roupas e móveis se especializam no nicho retrô, entre outros.

Simon Frith (1996) tem opinião semelhante, especificamente em relação à escuta de um passado no presente. Segundo o autor, uma mesma canção agora pode ser “infinitamente repetível” (FRITH, 1996, p. 237), uma vez que a digitalização da música a torna sempre disponível para apreciação. Para ele, “o ‘passado’ da música é infinitamente revivido em sua presença; a música mais distante ou estranha é ouvida em nosso ambiente mais familiar. Simplesmente em seu acúmulo, a música deixa de ser especial²⁰.” (FRITH, 1996, p. 237). Apesar de manifestar certo pesar e pessimismo em relação a tal fenômeno, Frith nota como a tecnologia da informação reconfigura nossas formas de consumo musical, oferecendo novas possibilidades de desfrutamento da nostalgia sonora.

Angela Prysthon (2014) também percebe tal consumo da nostalgia, porém, diferentemente de Simon Frith, não o nota com pessimismo. Se para o segundo perde-se o que havia de especial na inerência do momento passado, para Prysthon este consumo manifesta questões de afeto: ele “funcionaria não tanto como comentário sobre o passado, mas como reação criativa ao presente, como articulação às vezes intensamente subversiva do sentimento de inadequação ou deslocamento em relação ao aqui e ao agora.” (PRYSTHON, 2014, p. 15). Prysthon, portanto, explora os motivos por trás de tais manifestações nostálgicas, entendendo

²⁰ Tradução minha, assim como para todas as demais do autor.

que dizem de desconcertos com o presente e uma tentativa de construir um estar no mundo por meio de afetos com o passado.

Isso revelaria, para Ana Paula Goulart (2018), que não só vivemos uma crise coletiva de nostalgia como também somos consumidores de um “mercado de nostalgia”.

Esse mercado (de nostalgia) caracteriza-se pela comercialização de objetos e narrativas que, de uma forma emocional e afetiva, remetem ao passado, seja como referência histórica e cultural, como espaço de experiência, seja apenas como modelo estético. O mercado da nostalgia engloba nichos os mais variados. Está presente em todo o tipo de indústria do consumo: na arquitetura, no vestuário, na decoração, em brinquedos, em games, no design de móveis e joias, na música, em bares e restaurantes e em diversas formas de entretenimento, como parques de diversão, festas e performances. (GOULART, 2018, p. 01)

A percepção de Goulart nos leva a notar que essa indústria do consumo, ciente da crise coletiva de nostalgia tão disseminada em nossa sociedade, passa a comercializar a nostalgia, oferecendo produtos e serviços que possibilitem pontos de contato com o passado. O nostálgico, em seu constante desejo por rememoração de tempos pretéritos, tende, portanto, a consumi-los e, por meio deles, experienciar o passado no presente. Tal desejo de experimentação do passado pode ser encarado como um “anseio utópico” (PRYSTHON, 2014, p. 16). Para Prysthon,

(...) as centelhas da imaginação nostálgica podem ser a marca de algo profundamente transgressor e penetrante: a capacidade de mobilizar o passado crítica e afetivamente como espaço de resistência cultural. Através de imagens que relampejam irreversível e velozmente, como mostrou Benjamin nas suas teses sobre a história, certas articulações da nostalgia terminam por desvelar promessas de beleza. (PRYSTHON, 2014, p. 16)

Mais do que encarar o mercado de nostalgia como um movimento gratuitamente reversivo²¹, é preciso entender este consumo como marca de resistência. Há de se notar nisso um desejo de relembrar o que foi belo e que deve seguir sendo celebrado.

Tal celebração do passado é também apresentada no cinema. Ana Paula Goulart nos lembra que o cinema, como parte de uma indústria criativa, segue caminho semelhante ao restante do mercado de nostalgia.

Para ela, três tipos de produtos audiovisuais nostálgicos se destacam nesse movimento: filmes de reconstituição de épocas, os *remakes* e histórias baseadas em fatos e personagens reais. Se direcionarmos nossa investigação só para o cinema brasileiro contemporâneo, os

²¹ Fredric Jameson (1991) “vê a insistência na nostalgia como uma maneira de demonstrar uma falha do presente – ou uma historicidade esquizofrênica. Ele define o pastiche como um sintoma da incapacidade do nosso tempo pensar historicamente.” (PRYSTHON, 2014, p. 15).

exemplos já são vastos. Do primeiro tipo, podemos nos lembrar de filmes como *O Filme da Minha Vida* (Selton Mello, 2017), *O Tempo e o Vento* (Jayme Monjardim, 2013) e *Entre Irmãs* (Breno Silveira, 2017). Quanto aos *remakes* temos como exemplos os filmes *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (Pedro Vasconcelos, 2017), *Um Namorado Para Minha Mulher* (Julia Rezende, 2016) e *Jaspion* (filme ainda sem diretor a ser lançado em 2019). Por fim, as narrativas baseadas em fatos e personagens reais são as que mais contam com exemplos: *Elis* (Hugo Prata, 2016), *Marighella* (Wagner Moura, 2019), *O Paciente - O Caso Tancredo Neves* (Sérgio Rezende, 2018), *Hebe - A Estrela do Brasil* (Maurício Farias, 2019) e *Joaquim* (Marcelo Gomes, 2017) são alguns dentre tantos outros. Isto ilustra que também o cinema brasileiro leva em conta a crise coletiva de nostalgia, adaptando suas produções para um mercado de rememoração do passado.

Pam Cook (2005) defende que o teor nostálgico dos filmes contemporâneos permite que o espectador experiencie o passado no presente, possibilita-o “imaginar como era naquela época e conectar-se emocionalmente com as representações do passado”²² (COOK, 2005, p. 03). A autora acredita que a capacidade de reconstrução do cinema uma interessante oportunidade de reflexão sobre eventos de outrora, em que se está claro para o espectador que ele não está diante de uma realidade passada e sim de uma representação dela.

Enquanto histórias autênticas pretendem nos educar sobre o passado em si, impondo ordem narrativa à realidade caótica, essas reconstruções modernas nos dizem mais sobre nossa relação com o passado, sobre as conexões entre passado e presente e nossas respostas afetivas. Eles também podem inspirar os espectadores a buscar mais conhecimento e compreensão (COOK, 2005, p. 02).

Nota-se que assim como Prystyon, Cook também entende o movimento nostálgico do cinema contemporâneo revelador de questões de afeto. Para ela, o cinema de nostalgia não é apenas sintoma de um saudosismo leviano, mas sim uma oportunidade de rever e refletir sobre o presente a partir de uma comparação com o passado.

A partir dessa reflexão sobre filmes com narrativas nostálgicas, algumas perguntas se fazem necessárias: para além do roteiro, a partir de quais outros elementos fílmicos a nostalgia pode se fazer comparecer? Como esses elementos estéticos e criativos auxiliam no transparecimento dessa sensação? Em especial: seria o som um desses elementos?

²² Tradução minha, assim como para as demais citações da autora.

3.2 PAISAGENS SONORAS DE NOSTALGIA

“Hoje/Trago em meu corpo as marcas do meu tempo”. O primeiro trecho da canção “Hoje”²³, de Taiguara, é também a primeira sonoridade ouvida em *Aquarius*. A música, que em sua letra já aponta para o sentimento de nostalgia ao comentar sobre “marcas do tempo”, acompanha sonoramente um conjunto de fotografias antigas em preto e branco da cidade do Recife (PE). Essas imagens unidas à letra de Taiguara já dão o tom do filme; já antecipam o apego ao passado que será explorado na narrativa. O fato da paisagem sonora do filme ser tomada por essa sensação nostálgica (não só nesta primeira cena como no decorrer de toda a narrativa) nos pede uma reflexão mais atenta sobre a capacidade do som de instaurar nostalgia. Afinal, das 18 músicas que soam no filme, 15 foram produzidas entre as décadas de 60 e 80.

Como ponto de partida para essa análise, é preciso esclarecer: o que são paisagens sonoras? Além disso, o que podemos considerar como sendo a paisagem sonora de um filme? A discussão do termo em especial nos interessa uma vez que das canções que soam durante a trama de *Aquarius*, apenas “Hoje” soa de forma extradiegética. Ou seja, todas as demais canções fazem parte do espaço narrativo do filme e são colocadas em cena pelas personagens e ouvidas por elas. Sendo assim, essas músicas compõem junto a outros elementos sonoros a paisagem sonora da narrativa e que é experienciada pelos personagens. Por fazerem parte do espaço cênico, essas canções constituem a paisagem sonora filmica.

Localiza-se o uso do termo paisagem sonora primeiramente nos escritos do compositor e escritor Raymond Murray Schafer, em especial nos seus livros *A Afinação do Mundo* (2001) e *O Ouvido Pensante* (1997). Suas investigações procuravam entender a relação do Homem com as sonoridades dos espaços que o rodeiam, percebendo como a convivência com essas sonoridades pontua sua vivência com os locais habitados. Em *Projeto Paisagem Sonora Mundial* (1973-1975), por exemplo, Schafer investiga os sons típicos de grandes cidades do Canadá e da Europa, em especial as mudanças da paisagem sonora destas ao longo do tempo, dando atenção especial ao fenômeno da poluição sonora.

R. Murray Schafer considera a paisagem sonora como todos os elementos sonoros que fazem parte de um “ambiente acústico”. Segundo Schafer, “o espaço acústico de um objeto sonoro é o volume de espaço no qual o som pode ser ouvido. O máximo espaço acústico habitado pelo homem será a área dentro da qual se pode ouvir a sua voz” (SCHAFFER, 2001, p. 299). O teórico intitula essa composição sonora de *soundscape*, numa alusão a *landscape*

²³ Música lançada por Taiguara em 1968, no álbum *Hoje*.

(*paisagem* em inglês), chamando a atenção para a capacidade dos sons de fazer surgir paisagens assim como a imagem. Para ele, os sons também são capazes de estruturar organizações sociais e tecer relações de poder dentro de um espaço. Sobre a relação “paisagem” e “paisagem sonora”, Fernando Morais da Costa (2010) comenta que:

A ideia evidente em torno da discussão sobre algo como uma paisagem sonora é o entendimento do também óbvio fato de que perceber as paisagens nas quais vivemos, e às quais representamos quando produzimos uma obra artística na qual elas estejam retratadas, têm peculiaridades não apenas imagéticas, como vê o olho e representou historicamente a pintura, mas também sonoras, assinaturas acústicas pertencentes a cada lugar, também percebidas sensivelmente e passíveis de reconhecimento e representação por meios sonoros e audiovisuais. (COSTA, 2010, p. 95)

Hernani Guimarães Mendes (2016) alerta que o conceito de paisagem “vai muito além do senso comum que a entende como a vista de um ambiente natural abarcada pelo olhar” (MENDES, 2016, p. 45). Ele aponta o caráter cultural que a paisagem desempenha e que revela da nossa relação com o espaço para além de apenas uma relação visual. Maderuelo (2005) vai ao encontro deste posicionamento ao afirmar que a paisagem “não é um mero lugar físico, e sim o conjunto de uma série de ideias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir do lugar e seus elementos constituintes” (MADERUELO, 2005, p. 38). O autor defende que o conceito de paisagem reside na relação entre seres e espaço: “não é o que está a sua frente e sim o que se vê” (MADERUELO, 2005, p. 38). Para Tim Ingold (1993), a paisagem (*landscape*) também seria algo como “o mundo como é conhecido por aqueles que habitam nele, que residem nos seus locais e fazem uma jornada conjunta pelos caminhos que os conectam” (INGOLD, 1993, p. 156) em que “podemos mover de um local para outro local sem sequer cruzar nenhuma fronteira, uma vez que a vista é que constitui a identidade de um espaço e modifica-se enquanto nos movemos” (INGOLD, 1993, p. 159). Ou seja, para Ingold a questão da paisagem está na sua temporalidade. Ele parece a entender como algo em constante modificação e que transforma e é transformada por todos os elementos que a constituem, como um organismo vivo. Dessa forma, “a paisagem nunca está completa: nem 'construída' nem 'não construída', está perpetuamente em construção” (INGOLD, 1993, p. 162). O autor já desvincula o conceito de paisagem de algo exclusivo do olhar: ao entendê-la como em constante modificação, Ingold explicita o papel relacional do espaço e daqueles que o habitam, em que os significados de certa paisagem se dão a partir dessa harmonia entre as partes. Nessa relação, assim como os nossos olhos apreendem por meio de imagens os locais por onde passamos e habitamos, também o ouvido seria capaz de registrar os sons pertencentes a esses ambientes e a reconhecê-los. É importante ressaltar que os limites do nosso campo de visão não necessariamente coincidem

com a capacidade de expansão do nosso campo auditivo. Tomemos como exemplo alguém que está na sala de estar de sua casa. Se esta pessoa fecha os olhos e se esforça para uma escuta atenta, ela pode identificar elementos sonoros diversos e simultâneos, como a buzina de carros na rua, uma goteira na torneira da cozinha, um foguete luminoso explodindo no céu, o ruído de cigarras em uma árvore próxima, uma música que soa no computador no quarto ao lado e a fala de jornalistas no telejornal que passa na TV. Todos esses elementos sonoros constituem a paisagem sonora daquela ambiência. No entanto, ao abrir os olhos, essa pessoa terá um campo de visão bastante reduzido: inserida dentro de um cômodo de quatro paredes e cercada por elas, será possível identificar visualmente apenas um dos objetos que emitem os sons listados acima: a televisão.

Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem. Todavia, formular uma impressão exata de uma paisagem sonora é mais difícil do que a de uma paisagem visual. Não existe nada em sonografia que corresponda à impressão instantânea que a fotografia consegue criar. (SCHAFFER, 2001, p. 23)

Ainda em relação aos estudos imagéticos, no trecho acima, Schafer comenta a dificuldade de apreender com clareza uma paisagem sonora, lembrando exemplos de diferentes sonoridades que podem ser incorporadas simultaneamente por uma dada ambiência acústica. Ciente desta impossibilidade, o investigador cria o conceito de duas principais categorias de som a partir de um ambiente sonoro: os “sons fundamentais” e os “sinais”. A primeira categoria relaciona-se aos sons “que estão presentes na maior parte do tempo, configurando o fundo sonoro de um determinado lugar, ou, para manter a analogia²⁴ musical, o som sobre o qual os demais se inserem” (COSTA, 2010, p. 96). Já a segunda categoria se refere aos sons “que se destacam; que, em suas manifestações, têm volume suficiente para serem percebidos com mais impacto do que a massa sonora que constitui a base.” (COSTA, 2010, p. 96). Nesta segunda categoria, portanto, os sons não necessariamente são típicos de dado ambiente acústico ou servem como característicos dele, mas em algum momento específico se fazem notar com destaque devido a sua intensidade/volume. Dessa forma, os sons fundamentais (e que são frequentemente ouvidos por aqueles que habitam tal ambiente) ficam em um segundo plano acústico. Schafer ainda conceitua mais duas categorias: “objeto sonoro” (referente a uma menor partícula de som contida em si mesma) e “símbolos sonoros” (referentes a tipos de som que

²⁴ Para Schafer, a definição do termo som fundamental é baseada no conceito de nota tônica, nota pela qual o restante de uma composição desencadeia-se.

desencadeiam certas respostas aprendidas por associação cultural, como o som de sinos às 18h que conduzem os católicos a realizarem o sinal da cruz). De forma geral, o autor considera a união dessas categorias como “a manifestação acústica de um ‘lugar’, considerando que os sons cedem aos habitantes uma sensação de pertencimento e a qualidade acústica desse local é dada pelo comportamento e atividades desses habitantes” (SCHAFFER, 1977).

Neste sentido, Jennifer Schine (2010), ao investigar a relação entre habitantes e a paisagem sonora de seus entornos, aponta para a capacidade de certos sons de criarem vínculos de identidade e pertencimento das pessoas às suas comunidades.

Ele sustenta que a maioria das preferências sonoras parecem ser associações aprendidas que podem provocar nostalgia quando ouvidas em anos posteriores (Truax, 2001a). De acordo com Schafer, há um romance que se desenvolve em torno dos sons “desaparecidos” do passado. À medida que novos sons são criados, a tensão e uma reação nostálgica por sons mais antigos e familiares podem ser induzidas. As preferências sonoras pessoais de Schafer se fundem em torno de noções românticas de comunidades rurais e paisagens sonoras “autênticas”; ele lamenta a perda de um tempo em que os sons estavam ligados aos mecanismos que os produziam²⁵ (SCHINE, 2010).

A investigadora já localiza nos estudos de Schafer a questão da nostalgia nas paisagens sonoras. Ela, inclusive, percebe a nostalgia do próprio autor nas descrições dos sons, comentando que o próprio Schafer parece lamentar o fim de certos sons do passado e das atividades/vivências que os produziam (por exemplo quando ele advoga contra a proliferação da poluição sonora nas sociedades contemporâneas). Este ponto das investigações de Schafer tende a ser alvo de críticas. Carolyn Birdsall (2012) ressalta que Schafer tende a culpar a modernidade pelo crescimento da poluição sonora, em que nós (seres auditivos) somos expostos a um excesso de estímulos sonoros. Isso faria com que os ruídos da modernidade (provindos, em especial, da industrialização) precisassem ser modificados e combatidos (BIRDSALL, 2012, p. 22). Giuliano Obici (2008) junta-se a Birdsall na crítica ao modelo de Schafer, defendendo que o autor propõe “uma visão ecológico-jurídico-higienista acerca do ruído que deverá ser combatido, previsto, circunscrito, medido, higienizado e controlado a partir de estratégias que o docilizem como ameaça ao ambiente, à lei e à saúde” (OBICI, 2008, p. 43).

Apesar de relevantes as críticas ao modelo de Schafer, o conceito de paisagem sonora proposto por ele é caro a esta investigação, ainda que deva ser usado com consciência de suas limitações. É, em especial, relevante quando o autor explicita a capacidade das paisagens

²⁵ Tradução minha, assim como para todas as demais da autora.

sonoras de criarem padrões e respostas culturais, muitas delas relacionadas à memória e a questões de afeto.

Barry Truax (2001), inspirado nas pesquisas de Schafer, acredita também na capacidade de sons de reverem tempos pretéritos. Segundo ele, alguns sons “lembram-nos de memórias agradáveis ou desagradáveis e, portanto, evocam uma resposta condicionada” (TRUAX, 2001, p. 28). O autor segue e nomeia de “sons românticos” as manifestações sonoras capazes de instigar o comparecimento de boas lembranças, em que considera a possibilidade de certos sons de conectar pessoas a memórias de locais e situações romantizadas. Jennifer Schine comenta sobre o processo de reencontro de ouvintes com seus sons românticas, fenômeno chamado por ela de “reexperiência sonora”.

Se as memórias aurais são imbuídas de contexto, invocar o contexto pode evocar a memória acústica. Ao revisitar um ambiente acústico significativo - e se a estrutura da paisagem sonora ou da marca sonora permanecer intacta - podemos ouvir o mesmo evento sonoro ou similar. No entanto, muitas vezes, mesmo que a marca sonora tenha mudado ou desaparecido, ainda podemos “ouvir” esses sons sem os estímulos físicos (SCHINE, 2010)

O ponto apresentado por Schine é que, por vezes, uma memória é tão associada a certo som que só de estar em contato com o ambiente que antes aquele evento acústico soava, a mente já é capaz de recompô-lo. Como nos lembra Svetlana Boym, a mente do nostálgico é notável em lembrar com impressionante qualidade os detalhes de um tempo romantizado, fato que explicaria a nossa capacidade de ouvir, mesmo que mentalmente, sons marcantes de outrora. Vejamos um exemplo pessoal: por ter nascido em uma cidade do interior e de mineração, consigo com clareza rememorar o ruído do apito do trem e dos vagões ganhando velocidade ao passarem pelos trilhos. Da mesma forma, os sons da Catedral da minha cidade (que sempre soaram às 18h) me vêm à memória sem grande esforço e, por associação, me revivem o sentimento de melancolia tão presente na minha adolescência ao observar o crepúsculo poente. Como comenta Aimee Mollaghan,

O som pode estimular um sentimento, um humor. Pode nos dar a sensação de uma consciência coletiva compartilhada, um senso de conexão com a paisagem e um com o outro. Suas qualidades difusas de palimpsestos permitem uma mediação entre os estados de sonhar e acordar, obscurecendo as fronteiras entre a consciência e a inconsciência²⁶ (MOLLAGHAN, 2015, p. 127).

²⁶ Tradução minha, assim como para todas as demais da autora.

Aimee Mollaghan (2015) vai ao encontro da visão de Schafer quanto ao aspecto difuso do som e a dificuldade de uma apreensão concisa de seus significados. Segundo Mollaghan, é justamente a “qualidade difusa” do som o disparador de emoções, uma vez que ele é capaz de trazer não uma memória específica, mas um complexo conjunto de vivências passadas em associação. Ela resgata uma interessante frase (que também pego emprestada) do cineasta Alberto Cavalcanti para refletir sobre essa capacidade afetiva no som: “As imagens são claras e específicas, os ruídos são vagos. . . é por isso que o ruído é tão útil. Fala diretamente com as emoções” (CAVALCANTI, 1985, p. 109). Esta observação de Alberto Cavalcanti em especial nos interessa, uma vez que ele direciona o caráter emotivo do som também para o som do cinema. Essa sua conclusão é feita após reflexões do cineasta sobre um som amedrontador em uma cena de um filme: para sonorizar a ameaça de um avião que se direcionava à tela, foram utilizadas duas baquetas de cabo macio em um prato. Ainda que este som não se relacione com os sons típicos de aviões, sua utilização foi certeira para dar o tom necessário para a cena do voo. Sua colocação nos faz refletir sobre a capacidade do cinema de utilizar do aspecto difuso do som para a ativação de emoções nos espectadores. Isso nos leva a questionar: seria, portanto, a paisagem sonora filmica capaz de provocar e representar o sentimento de nostalgia? No entanto, antes de investigarmos essa hipótese, é preciso clarificar o que chamaremos de “paisagem sonora filmica”.

Fernando Morais da Costa (2010) comenta que no campo de estudos do som do cinema, Denilson Lopes utiliza o termo paisagem sonora para descrever o fenômeno da música *pop* nos filmes. Fernando lembra que Schafer, ao cunhar o termo, nunca se referiu ao cinema. No entanto, é inegável o intuito do som do cinema de representar as paisagens sonoras dos locais onde as narrativas se desenrolam. Ainda segundo o autor, da mesma forma que as paisagens sonoras são compostas por sons fundamentais e sinais, também o som do cinema representa essas duas categorias. Se por um lado os sons fundamentais poderiam ser considerados o “que no cinema acostumou-se a chamar de som ambiente” (COSTA, 2010, p. 97) - espécie de base sonora que concede uma textura acústica à determinada cena e concebe verossimilhança sonora -, os sinais poderiam se relacionar aos sons de destaque e que precisam ser notados em determinada cena. Para ilustrar, voltemos ao filme *Aquarius*. A primeira vez em que vemos Sônia Braga como a personagem Clara, a acompanhamos passeando pela sala de estar de seu apartamento. Logo, ela observa a avenida e a praia em frente a seu prédio enquanto amarra os cabelos. No universo da personagem, os ruídos do trânsito da Avenida de Boa Viagem e os sons da praia podem ser considerados como os sons fundamentais da sua paisagem sonora e o

desenho de som do filme busca causar tal impressão. Enquanto contemplamos um *close* do seu rosto olhando para fora da janela, ouvimos basicamente ruídos vindos da cozinha do apartamento (Ladjane, a emprega doméstica, está preparando o almoço): sons de panelas e talheres batendo são notados. No entanto, quando a câmera extravasa o espaço interno do apartamento e filma Clara vista de fora, ouvimos buzinas, carros passando, o soar de um apito e passos de pessoas correndo. Acompanhamos os carros passando e um grupo correndo pela orla da praia e, ao fundo, ruídos que se confundem com ventos e ondas. No entanto, nenhum desses sons chama a atenção para si: estão lá apenas para compor a suposta paisagem sonora do apartamento da personagem, fazendo com o que o espectador os escute inconscientemente e ceda maior realismo à cena. No entanto, quando falamos dos sinais no filme, a percepção do som é distinta. Vejamos outro exemplo: na cena final, Clara já está ciente de que a construtora que quer demolir seu prédio colocou criações de cupins em todos os demais apartamentos - o intuito era tornar o ambiente inabitável pela moradora resistente. Possessa, a personagem se dirige ao escritório da construtora com uma mala contendo pesados pedaços de madeira infestados dos tais cupins. Após uma discussão com Diego (o arquiteto do novo projeto) e seu avô (diretor da construtora), Clara lamenta ter tido um câncer quando mais nova e que agora prefere dar um câncer do que ter um. Abrindo a mala, joga com violência os pedaços de madeira em cima de uma mesa branca (Imagen 3). O primeiro pedaço bate com um forte estrondo, fazendo com que Diego se afaste assustado. O segundo pedaço bate violentamente no primeiro, rebate na mesa e logo alcança com força o chão. Cortes rápidos mostram mais três pedaços sendo arremessados uns contra os outros em cima da mesma mesa, causando a impressão de que os sons desses embates se misturam e se confundem. Inclusive, alguns dos ruídos não acompanham com exatidão as ações da cena, o que faz parecer que a quantidade de madeira mostrada em cena foi inferior à quantidade de madeira que de fato foi arremessada por Clara. Num último ato, a personagem pega a mala e vira todo o conteúdo restante (Imagen 4). É interessante notar que se por um lado este plano é repetido duas vezes, a sonoplastia segue contínua. Esta falta de sincronia chama a atenção para o som da cena, que reúne diferentes ruídos de madeiras em atrito e em volume bastante alto, ampliando a magnitude do ato de rebeldia da personagem. Nessa sequência, o único som que ouvimos além dos arremessos da personagem é uma fala da advogada que, em choque, solta: “Clara...!”. Ou seja, aqui temos um exemplo de som que chama atenção para si e pede para ser ouvido, aproximando-se da noção de “sinal” apresentado por Schafer. Mais que isso, o som dessa sequência é exagerado com o intuito de pontuar a força do ato da personagem.

Ivan Capeller explica como o conceito de hiper-realismo aplicado ao som no cinema tem servido para definir o estatuto da relação entre sons e imagens à qual estamos nos referindo. O hiper-realismo está em andamento sempre que o som faz mais do que simplesmente corresponder ao que se vê na tela, causando ao invés disso uma impressão para o espectador de que há, como diz Capeller, uma “hiperamplificação perceptiva do objeto” (COSTA, 2010, p. 101).

Imagen 3



Fonte: frame do filme *Aquarius* (2016).

Imagen 4



Fonte: frame do filme *Aquarius* (2016).

Esse hiper-realismo parece-nos, portanto, uma tentativa de representar paisagens sonoras com grande verossimilhança, num movimento em que “o registro sonoro se apresenta como mais fiel à realidade do que a própria realidade” (CAPELLER, 2008, p. 66). Como nossos ambientes acústicos são compostos das mais diversas fontes sonoras, a percepção de cada uma dessas camadas é seletiva, em que muitas das manifestações sonoras passam despercebidas. No cinema, no entanto, o hiper-realismo do som auxilia o espectador a ter uma escuta mais atenta e se deixar influenciar pelo o que ouve. Fernando Morais de Costa chega a comentar como que a presença do silêncio, inclusive, é capaz de causar impressões marcantes. Baseando-se nas investigações de Michel Chion (1994), Fernando explica que “a suspensão ocorre sempre que um som que correspondia de forma realista a uma imagem deixa de ser ouvido sem que haja justificativas imagéticas para que isso aconteça.” (COSTA, 2010, p. 103). Dessa forma, o

estranhamento causado pela falta de ruídos pode provocar uma acentuação do nível emocional da cena e prepara o espectador para acontecimentos importantes.

Por ora, interessa-nos definir o que chamaremos de paisagem sonora fílmica. Para tanto, vamos considerá-la como sendo os elementos sonoros de um filme (ruídos, diálogos, silêncios, músicas etc) que fazem parte da diegese fílmica e que têm como intuito representar as paisagens sonoras dos ambientes retratados na narrativa, sejam estes ambientes reais ou imaginados²⁷. Sendo assim, não considerarei elementos extradiegéticos, como alguns efeitos sonoros, narrações ou até mesmo algumas músicas. Vamos dar especial atenção ao papel da canção como instauradora de nostalgia no próximo subcapítulo, porém proponho antes uma rápida análise de ruídos, diálogos e silêncios como elementos sonoros também capazes de representar tal sensação.

Quando reflito sobre o uso de ruídos em paisagens sonoras nostálgicas, lembro-me de um curta intitulado *Boa Morte* (2015), de Débora de Oliveira. Por se tratar de um fotofilme - escolha estética em que a parte visual de um filme é toda composta por fotografias - o curta da diretora mineira aposta no desenho de som para a criação de imagens mentais, quase como se cedendo às imagens o movimento que nelas falta. O filme, que tem caráter autobiográfico, revela por meio de uma narração em *off* da própria Débora suas memórias de quando criança na cidade de Barbacena, interior de Minas Gerais. Essas lembranças da diretora ora nos levam a fatos reais ocorridos no passado ora nos relatam os pensamentos de uma mente infantil, que mistura fantasia com realidade. E a função do som é exatamente essa: acompanhar o que nos é narrado, levando o espectador sonoramente aos locais e tempos revisitados pela memória de Débora. Ou seja, os ruídos operam no curta como representativos do caráter nostálgico do relato ouvido em *voiceover*.

Em certo momento, Débora lembra dos dias em que, quando criança, nadava por horas em uma piscina de azulejos azuis (Imagem 5). A diretora revela que costumava fechar os olhos enquanto nadava e fingia estar imersa no mar: “Eu até via a cor desse mar”, confessa ela. Ao fundo e num volume inferior ao da narração, ouvimos o barulho de ondas do mar batendo na areia unido a uma música que lembra mantras de meditação. Este ruído não comparece apenas para ilustrar o que é dito por Débora: o intuito é que, sonoramente, acessemos a mente da diretora. Mais que isso, este som revela uma tentativa dela de reaver as lembranças da sua mente quando criança. Ou seja, o ruído do mar que era tão comum na imaginação da criança volta a

²⁷ Como já nos lembrou Svetlana Boym, pelo fato do nostálgico ter ótima memória para cheiros, paladar e sons, interessa-nos considerar esses ambientes sonoros mentais, entendendo como a mente saudosista recupera sons dos locais vividos.

se fazer presente na atualidade quando ela resgata tal lembrança. Interessante notar que o mantra de meditação nos dá pista dessa operação mental de reconexão com o passado. Jennifer Schine comenta que

Há algo de evocativo na revisitação de ambientes em que em algum momento fomos e vivenciamos quando crianças - é importante notar que a expressão coloquial "assombrações de infância" evoca um sentimento nostálgico. Também é importante notar que nossa percepção infantil é entendida como diferente do nosso ponto de vista adulto, uma vez que a memória distorce e é interpretativa (SCHINE, 2010)

Infere-se, portanto, que o retorno de Débora à pequena Barbacena a coloca em um ambiente de visitação de momentos passados. Schine ainda comenta que essas memórias não nos chegam à mente claramente tal qual foi no passado, já que a memória “distorce e é interpretativa” (SCHINE, 2010). O fato é que o som do mar é ouvido por Débora em dois momentos distintos de sua trajetória, conectando-a à sua infância. Ainda que o som não seja o mesmo (e talvez seja resultado da memória de uma memória), há uma operação de revisita ao passado por um ruído de nostalgia.

Em um momento adiante, a diretora relata como era seu bairro e a rua em que morava. Vemos na tela fotografias de ruas vazias, matagais e uma mulher soltando pipa (Imagen 6). Sonoramente, há uma tentativa de recuperação da paisagem sonora de Barbacena da infância de Débora: ouvimos o vento, o assobio de diferentes pássaros, grilos e cigarras, o cantar de um galo e ruídos de um trânsito distante. A diretora comenta a insatisfação de morar no bairro Boa Morte e sobre o fato de dividir aquela região com vizinhos desinteressantes. Os sons, de certa forma, propõem a calma de um pequeno bairro de interior, com a mistura de sons rurais e sons urbanos. A narração cessa por alguns segundos e observamos as fotografias do bairro e da cidade apenas acompanhadas por esses tímidos ruídos, o que produz uma atmosfera de tranquilidade e marasmo, sentimento que possivelmente aflorava na pequena Débora em relação à localização da sua casa.

Imagen 5

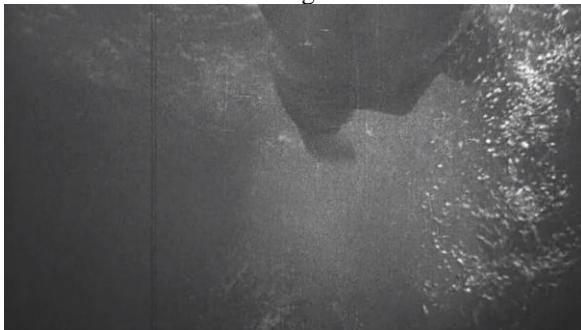


Imagen 6



Fonte: frames do filme *Boa Morte* (2015).

Ainda no tema nostalgia de infância e autobiografia, outro filme que fornece interessantes reflexões é *A Dança da Realidade* (2013), de Alejandro Jodorowsky. Neste caso, observaremos com maior atenção o uso de diálogos e vozes como instauradores de nostalgia na paisagem sonora fílmica.

Em uma das primeiras cenas, vemos o jovem Alejandro (de mais ou menos 10 anos de idade) passeando em um circo com seu pai. Palhaços fazem um número com moedas enquanto um público mascarado assiste (o fato do rosto da plateia ser mascarado já aponta para uma inconsistência da memória). Mais tarde, a trupe ensaia do lado externo da tenda enquanto o pai de Alejandro o questiona: “Por que diabos és tão tímido?”. A criança encara-o assustada, sem resposta. O diretor invade a memória, como se interferindo na sua própria lembrança (Imagen 7). Abraçando a criança (e, portanto, a si mesmo) e tocando em seu coração, ele explica: “Sentia o garoto aprisionado em seu próprio peito, com os olhos cheios de uma eterna ausência. Sentindo-se estrangeiro para sempre”. O Alejandro, já idoso, deixa a cena. Em seguida, a criança é encurrallada e perseguida pelos palhaços. Assustada, corre pela cidade. Enquanto a vemos fugir, uma narrativa em *off* do diretor explica as sensações do garoto em relação a cidade em que mora: “Tocopilla, esse tremor, esse perfume de pedras, esse lamento de aldeia despejado pelo sol, essas ruas pacientes esperando por séculos uma gota de água”. Nota-se que em ambas falas se revela a verbalização dos sentimentos da criança, como que se depois de passados os anos o diretor fosse capaz de compreender como se sentia quando ainda garoto. Suas falas rememoram com nostalgia as impressões e emoções que sua versão infantil expressava naquela época, ainda que sem consciência disso. Essa fala do realizador vai ao encontro de duas características básicas da nostalgia: a já comentada capacidade detalhada de rememoração do passado (lembranças de cheiros e imagens, por exemplo) quanto de uma percepção tardia da suposta beleza de um tempo passado.

Outra personagem que vai representar a nostalgia através da fala é a mãe de Alejandro, Sara. Todos os seus dizeres são expressos como em cantos de ópera. Agindo como uma soprano, a mãe reflete sobre a vida e sua narrativa com uma nostalgia que é contaminada pela melancolia, dando um ar de tragédia a todos os eventos vividos por ela. Na primeira cena em que aparece (Imagen 8), Sara abraça a criança e, penteando seus cabelos, relembrar seus pais. Cantando em ópera, relata como os dois se conheceram na Rússia e, após fugirem do regime antisemita, se exilaram na Argentina. No novo país, o pai dela sofre um acidente: para acender uma lamparina, sobe em um barril de álcool. O barril, no entanto, cede e o pai (com fogo em mãos) cai dentro do álcool e se queima até a morte. A mãe segue cantando com sofrimento e revela que quando

engravidou de Alejandro sabia que ele seria a reencarnação de seu pai. Isto, para ela, se confirma quando a criança nasce com os mesmos cabelos loiros do falecido. Olhando para um pente em mãos, canta: “Este pente é o único que restou do meu pai”. Nota-se, portanto, que Sara pensa em seu falecido pai com nostalgia. O desejo de retomar esse passado junto a ele é tão característico da personagem que ela engravidada com o intuito de restabelecer o espírito do pai em um novo ser. A figura de Alejandro é um ponto de contato com o passado, em que ela nega a individualidade da criança em prol da recuperação de um tempo findado. No entanto, o sofrimento em sua voz, o fato de sempre cantar em ópera e suas expressões carregadas revelam que ainda sofre o luto e que a presença da criança, ainda que queira, não é suficiente para aliviar seu desejo de contato com o passado. Como já explicitado, Svetlana Boym reconhece tal atitude quando explica que “o nostálgico está procurando um destinatário espiritual. Encontrando o silêncio, ele procura sinais memoráveis, interpretando-os desesperadamente.” (BOYM, 2001). Tanto a criança que deu a luz quanto o pente que guarda como o último objeto remanescente do pai assumem esses sinais memoráveis apontado por Boym. Essa interpretação desesperada que a autora cita é a interpretação que Sara faz do objeto e da criança, procurando sinais de seu falecido pai em ambos, como se em busca de uma reconexão com ele.

Imagen 7



Imagen 8



Fonte: frames do filme *A Dança da Realidade* (2015).

Outro interessante uso da voz como disparadora de nostalgia ocorre em *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea. No filme, acompanhamos o personagem Sérgio vivendo a crise política e social de uma Havana meio a Guerra Fria. Sua esposa e amigos deixam a capital de Cuba para encontrar melhores oportunidades em Miami, nos Estados Unidos. Deixado para trás, o personagem reflete sobre as condições do país e sobre suas próprias condições, observando como ambas se relacionam e se influenciam. Solitário na cidade, ele relembrava vivências do passado em que a vida parecia mais leve e fácil.

Um bom exemplo dessas lembranças nos é fornecido pelo som e, em especial, pelo uso da voz. Sozinho em seu apartamento, acompanhamos Sérgio tomar café, observar a paisagem

de Havana e, então, libertar um passarinho de uma gaiola. Em seguida, dá *play* em uma espécie de gravador (Imagen 9). A partir deste, ouvimos um diálogo entre Sérgio e sua esposa antes de sua partida. Falam, a princípio, sobre o livro que ela lê e classifica como “frívolo e decadente”. Em seguida, se irrita com Sérgio pela maneira com que ele a olha, a que ele contesta: “Vamos conversar um pouco”. A esposa estranha o comportamento. Enquanto ouvimos essa conversa, Sérgio vai até o guarda-roupa e seleciona uma echarpe feminina de pelos, provavelmente pertencente à mulher. Cheira-a e então veste-a (Imagen 10). Ouvimos pelo toca fitas a reclamação dela sobre o fato de estar o tempo toda cercada de “bichos” em um país que atrasa as pessoas. Sérgio, no tempo presente, vasculha um porta-joias e seleciona um colar de pérolas enquanto escuta-se desde o gravador dizer que a esposa tem treinado muito o inglês e que provavelmente tem planos de ir embora. O protagonista agora deposita o colar em cima do móvel e experimenta usar uma lente de leitura, o que logo o faz recordar da imagem da esposa usando uns óculos de grau (é a primeira vez na cena em que vemos imageticamente um retorno ao passado). Esta imagem mental o assusta e o faz retirar de supetão a lente dos seus olhos. Desde o gravador, a esposa está ofendida com a insinuação de fuga feita pelo marido e o xinga. A cena segue com Sérgio vasculhando os pertences da esposa - roupas íntimas, meias-calças e batons. Ao encontrar o batom, o protagonista desenha no espelho a face de uma mulher enquanto escutamos ela reclamar que ele anda estranho. Ele contesta que, por outro lado, a mulher anda cada dia mais bonita e atraente. A esposa muda o tom e revela que já não aguenta mais morar com ele naquele calor. Ele ainda tenta manter o tom jocoso alertando que tudo está sendo gravado e que será engraçado para ele ouvir isso mais tarde. Ela parece ainda mais revoltada e ameaça quebrar o gravador. Sérgio, no presente, se direciona até a sala e pausa o áudio.

Imagen 9



Imagen 10



Fonte: frames do filme *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968).

O sentimento de nostalgia se faz presente em toda cena. O som vindo do gravador é o disparador para que o personagem se relaciona com a saudade que sente da esposa foragida.

Assim como o pente conecta Sara ao seu pai em *A Dança da Realidade*, as roupas e acessórios da esposa de Sérgio o conectam a ela. É como se a voz vinda do gravador o guiasse por essa trajetória pelo quarto, em que toca e cheira diferentes objetos que o recordam da cônjuge. A impossibilidade de retorno ao passado, porém, é escancarada pela inutilidade dos acessórios no presente e pelo caráter de finitude da gravação: não é possível ir além do que foi gravado, o que forçaria o personagem a sempre ouvir as mesmas informações. O próprio chiado do dispositivo e a maneira como o som soa abafado revelam ainda que aquele diálogo se trata de uma reprodução da realidade e não a realidade em si. Mais uma vez, observamos um personagem que atua como a descrição de Svetlana Boym (2001): em incessante interpretação de sinais, sendo que aqui o sinal é sonoro e proveniente de uma gravação de um diálogo no passado.

Por fim, para pensarmos o papel do silêncio como instaurador de nostalgia, acredito que em *Nostalgia* (1983), de Andrei Tarkovski, tenhamos uma paisagem sonora fílmica que encontra nesse elemento sonoro o seu sentido. No filme, acompanhamos a saga do poeta russo Andrei Gorchakov pela Itália. Ao chegar em um pequeno vilarejo no norte do país, se vê acometido por uma crise nostálgica de sua infância, o que o leva a rememorar deprimidamente momentos do passado. Um dos aspectos estéticos mais marcantes da obra é o excesso de planos abertos, que não raro apresentam paisagens vastas, vazias e nebulosas. Essas paisagens chocam com a pequenez dos personagens, que parecem engolidos por ela, perdidos numa vastidão serena. Essa técnica faz comparecer sensações de solidão e instiga a contemplação. Outro recurso utilizado pelo diretor é o uso de preto e branco para demarcar cenas que são lembranças de um passado. O preto e branco traz consigo o mistério e a frieza de um tempo inacessível (Imagen 11). A falta de cores acaba por revelar a melancolia inerente a um passado irretornável e fragmentado na memória. Porém, o que mais nos interessa como recurso é o silêncio da paisagem sonora do filme. Os planos longos, de ações em câmera lenta e com poucos ruídos (apenas o barulho de vento em algumas cenas ou de pingos de uma água gotejante, por exemplo) auxiliam no comparecimento de uma relação com a paisagem a partir de um vazio reflexivo.

Em uma das cenas, observamos Andrei deitar-se na cama do hotel em que está hospedado. Visivelmente prostrado, fecha os olhos. As memórias que lhe vêm à mente surgem na tela. Essas imagens, como já apontado, estão em preto e branco. Uma mulher de cabelos pretos e presos em coque caminha em câmera lenta (Imagen 12). Com um sorriso no rosto, encosta suas mãos no ombro de uma mulher de cabelos loiros. Esta segunda, com lágrimas nos olhos, vira-se e abraça a primeira. A cena, até então, é acompanhada por um

silêncio que só não é absoluto²⁸ pelo ruído de gotas de água pingando. O ruído, que tem o volume baixo e ritmado, contraditoriamente parece corroborar e marcar a sensação de uma ausência sonora. Em seguida, a atriz que viaja pela Itália com Andrei apoia-se nas extremidades da cama em que ele está e o observa dormir. Uma melodia baixa soa junto ao gotejar de águas, como se uma mulher entoasse uma cantiga de ninar. O som desta melodia é também bastante baixo, ainda corroborando para uma sensação geral de silêncio da sequência. A cantiga cessa e só os pingos de água soam. As duas mulheres seguem se abraçando, enquanto a de cabelos loiros encara a câmera. Por fim, observamos Andrei levantar-se da cama, revelando-se ao lado dele a mulher de cabelos pretos, agora grávida (importante frisar que esta mesma mulher aparece em tantas outras lembranças de Andrei, inferindo-se que seja a sua mãe). Escutamos ruídos de resmungos fugazes. Andrei se retira do plano enquanto o ruído da água diminui até cessar.

Imagen 11



Imagen 12



Fonte: frames do filme *Nostalgia* (1983).

Ainda que haja ruídos na cena, eles são pontuais, baixos e minimalistas. Ou seja, chamam pouco atenção para si. Paul Theberge (2008) nos lembra que no universo da ficção “Não há tal coisa como um silêncio verdadeiro, ou absoluto, somente um sistema de silêncios relativos e estruturados - silêncios que são feitos para ter significado no contexto relacional e de representação da própria trilha sonora” (THÉBERGE, 2008, p. 67). O fato do “silêncio” em *Nostalgia* ser também composto por ruídos tende a contribuir para a sensação de ausência proposta pelo diretor e que é o que cede à sequência a atmosfera de tranquilidade e serenidade. “Em termos de som, o silêncio é um relativo, construído e fabricado efeito do silêncio em vez de qualquer entidade ou qualidade verdadeira ou mesmo ausência.” (COULTHARD, 2010, p. 21). A quase ausência de sons, como dito, parece fazer com que os planos durem mais,

²⁸ Segundo Rodrigo Carreiro (2018), entende-se silêncio absoluto como “a ausência inconteste de ruídos, vozes e música na trilha de áudio do filme, produzindo um vazio sonoro que não existe na natureza.” (CARREIRO, 2018, p. 935)

apreendendo em detalhes os gestos e ações em cena. A sensação de silêncio se torna um elemento dilatador do tempo: a impressão é que cada segundo dura mais, que a apreensão da imagem se faz de maneira mais atenta e demorada. Como se o personagem quisesse consumir cada detalhe daquela lembrança.

Seja em *Nostalgia, Boa Morte, Memórias do Subdesenvolvimento* ou em *A Dança da Realidade*, a percepção de nostalgia via elementos sonoros nos fez refletir sobre a capacidade do som do cinema de instaurar tal sentimento em paisagens sonoras fílmicas. Para findar nossas investigações (uma vez que analisamos, brevemente, o papel dos ruídos, vozes/diálogos e silêncios), resta-nos explorar a capacidade das canções populares de criar atmosferas nostálgicas. Discutiremos essa questão com mais detalhes no próximo tópico.

3.3 CANÇÕES POPULARES COMO NOSTALGIA

Como já apontado, em *Aquarius* (2016), filme de Kleber Mendonça Filho, soam durante a narrativa um total de 18 canções populares, sendo que 17 delas soam de forma diegética, ou seja, fazem parte do espaço encenado da trama e são colocadas em cena e/ou ouvidas pelos personagens do filme. Além disso, das 18 canções, 15 foram compostas entre as décadas de 60 e 80, já indicando uma questão de gosto da personagem (e por que não do diretor?) por músicas de outrora. Este fato tende a fazer perceber a relação dos personagens com suas memórias, em que a canção operaria como uma possibilidade de reconexão com situações e pessoas do passado.

Tia DeNora, em *Music and Everyday Life* (2004), oferece uma rica investigação sobre a relação entre pessoas e memória, atentando-se para o papel da canção no dia a dia como agenciadora de emoções. Sobre essa relação música e memória, Tia DeNora comenta que

Boa parte dos poderes afetivos da música vem de sua co-presença com outros elementos - pessoas, eventos, cenas. Em alguns casos, o poder semiótico da música - aqui, sua capacidade emblemática - vem de sua presença condicional; ela simplesmente estava "lá no momento". Em tais casos, os significados específicos da música e sua ligação com certas circunstâncias simplesmente emergem da associação com o contexto no qual é ouvida. Em tais casos, o vínculo, ou articulação, que é feito - e com frequência biograficamente indelével - é inicialmente arbitrário, mas torna-se simbólico (e, portanto, evocatório) de sua relação com um contexto mais amplo de experiência, do momento em questão (DENORA, 2004, p. 66)²⁹.

²⁹ Tradução minha, assim como em todas as demais citações da autora.

A autora indica, portanto, que parte do afeto atribuído a uma canção desenvolve-se a partir da relação e atrelamento musical a pessoas e eventos do passado. Ouvir uma canção que carrega este tipo de significado é um movimento de reconexão com um momento, uma memória. Ainda segundo ela “a música pode ser usada como um dispositivo para o processo reflexivo de lembrar/construir quem se é, uma tecnologia para desenvolver o conto aparentemente contínuo de quem se é” (DENORA, 2004, p. 63). DeNora se aproxima de uma relação que nos interessa: música e identidade. Nesta relação, a memória afetiva desempenharia papel fundamental na conexão entre passado e presente, sendo responsável pela impressão de continuidade da vida e seus eventos.

Anteriormente, comentamos que em umas das primeiras cenas de *Aquarius*, acompanhamos Clara (na década de 70) na festa de aniversário de Tia Lúcia. No final dessa cena, como apontado, os personagens bailam a música *Toda Menina Baiana* (1979), de Gilberto Gil. A cena termina em *fade* enquanto outra cena insurge: agora vemos Clara (em 2016) no mesmo apartamento e escutando a mesma canção. O fato de Clara ouvir *Toda Menina Baiana* mais de 30 anos depois não só a coloca em diálogo com memórias do passado como também informa ao espectador da rigidez e solidez de sua personalidade.

Raphaël Nowak (2016) revela que essa capacidade da música de atrelar-se a eventos do passado refere-se ao que José van Dijck (2007) chama de “memórias mediadas”.

‘Memórias mediadas refere-se tanto a objetos concretos quanto a um conceito mental - um conceito que abrange aspectos da mente e do corpo, bem como da tecnologia e da cultura’ (2007, p. Xii). No caso da música, isso significa que ouvir um determinado conteúdo afeta os indivíduos de uma forma que os faz “reviver” alguns momentos específicos de seu passado. (NOWAK, 2016, p. 76)³⁰

Disso podemos inferir que a canção, portanto, é uma “mediadora” entre uma pessoa no presente e alguma memória de seu passado, em que a música é capaz de reconectar alguém a algum evento ou sentimento já vivido. Como inicialmente indicado, a música acaba por ser um artefato capaz de auxiliar as pessoas a ordenarem memórias e vivências em linhas de tempo, corroborando para a organização das experiências vividas. Tia DeNora afirma que “Nesse sentido, o passado, quando evocado musicalmente, torna-se um recurso para uma movimentação reflexiva do presente para o futuro, uma produção momento a momento de agenciamento em tempo real.” (DENORA, 2004, p. 66). Uma música associada a algum evento passado quando colocada em escuta no presente faz com que o ouvinte relembrre aquele tempo,

³⁰ Tradução minha.

compare-o ao momento atual e reflita sobre o percorrido entre os dois períodos. A isso, ela conclui que esse processo “Serve também como um meio de colocar atores em contato com competências, lembrando-os de identidades conquistadas, o que, por sua vez, alimenta a projeção contínua de identidade do passado para o futuro” (DENORA, 2004, p. 66). Mais uma vez voltando a *Toda Menina Baiana*, perceberemos como Clara faz uso da música como um elemento que diz sobre a conservação de aspectos de sua personalidade, algo que resiste e perdura do passado no presente e que diz sobre o que da personagem segue ainda sendo referencial para ela.

Ao investigar tal fenômeno, Tia DeNora usa a palavra “identidade”. Para ela, “Os materiais musicais fornecem termos e modelos para a elaboração de identidade própria - para a identificação de identidade” (DENORA, 2004, p. 68). Pablo Vila (2014) problematiza o termo identidade, comentando sobre o aspecto efêmero, mutável e, principalmente, imaginado dessa concepção. No entanto, ele não ignora essa relação e afirma que “parte da compreensão de nossa identidade (que é sempre imaginária) ocorreria quando nos submetemos ao prazer corporal da performance ou da escuta musical.”³¹ (VILA, 2014, p. 35). O autor, porém, propõe o termo “narrativas identitárias” (VILA, 2014) ao se referir aos processos de construções identitárias. Para ele,

...a maioria (mas não todas) as pessoas, para se entenderem como seres significativos, devem considerar suas vidas como algo mais do que uma série isolada de eventos, e é exatamente aí que as narrativas identitárias estão envolvidas - transformando eventos isolados em episódios ligados por um enredo. Como Somers (1992, p. 600) enfatiza, “chegamos a ser quem somos (embora efêmeros, múltiplos e mutáveis) por nosso posicionamento (geralmente inconsciente) em narrativas sociais e redes de relações que raramente são criadas por nós mesmos.” (VILA, 2014, p. 37)

Segundo o autor, é através das narrativas identitárias que as pessoas são capazes de organizar os eventos da vida. Por meio das linhas de tempo oferecidas pelas narrativas identitárias é possível que um sujeito dê sentido ao que é vivido, tendo lampejos de quem se é e quem se tornou.

Mas qual seria o papel da música nessas narrativas? O autor acredita que também as canções constroem narrativas que podem ou não se atrelar às nossas narrativas identitárias.

Nesse sentido, penso que avaliamos, provisoriamente e situacionalmente, o que uma dada prática musical tem a nos oferecer em termos de interpelações em relação aos enredos básicos que estão sempre por trás das diferentes narrativas identitárias que construímos para entender as diversas posições subjetivas que acabamos por aceitar (através de um complicado processo de negociação) em nossa vida cotidiana. Assim,

³¹ Tradução minha, assim como para todas as demais do autor

os enredos de nossas diversas narrativas, provisória e situacionalmente, são responsáveis pelas diferentes alianças que estabelecemos entre nossas diversas e imaginárias narrativas identitárias e as identidades imaginárias que diferentes práticas musicais tentam concretizar. (VILA, 2014, p. 36)

De forma resumida, Vila acredita que as músicas traçam narrativas identitárias, seja pela letra, pela performance dos artistas, pelo som ou pelo o que é dito sobre elas na mídia e conversas do dia a dia. Estas narrativas podem interpellar as narrativas identitárias daqueles que a escutam - narrativas essas que são sempre situacionais e provisórias - estabelecendo ou não processos identificatórios. Ou seja, tanto a música quanto as vivências daqueles que a escutam estão em processo de negociação de identificações, num movimento que nem a música e nem seus ouvintes apresentam-se a esse processo esvaziados de suas narrativas. Vejamos um exemplo:

Neste sentido, localmente e provisoriamente, e em relação a uma performance musical específica e a uma abertura especial para o evento musical em questão (você nunca vai a um show ou ouve um CD ou uma faixa no iPod pelas mesmas razões), um esboço particular de um enredo correspondente a uma posição subjetiva peculiar (a questão étnica, por exemplo, mas sempre articulado com outras posições subjetivas e com os ecos de muitas mais por trás dessa articulação em particular) pode ser ativado (não sem modificações) quando articula-se (não sem negociações) com a interpelação étnica que, por exemplo, a música e a letra de uma canção oferecem (VILA, 2014, p. 53)

Dessa forma, percebemos que nossas diversas narrativas identitárias são moldadas em torno de certos enredos. No exemplo acima, o autor explica como uma posição subjetiva como a questão étnica pode ser o enredo de algumas dessas narrativas identitárias. Uma canção, então, pode articular-se e interpellar essa posição subjetiva de um sujeito, traçando relações de identificação. Não só a questão étnica como tantas outras podem funcionar como pontos de conexão entre as narrativas identitárias dos ouvintes e de uma música (seja a questão de gênero, sexualidade, idade, classe social, nacionalidade etc).

O que percebemos até então é a capacidade da música de se relacionar às nossas narrativas (e, consequentemente, às nossas memórias). A canção e seu alto poder associativo em relação a pessoas, eventos, situações, épocas e ideologias faz com que sejamos capazes de conectá-la a momentos passados, auxiliando-nos a organizar a nossa narrativa e desenvolver a noção de quem se é. A música, portanto, entrelaça-se ao tempo. Ao analisar as investigações de Jonathan Kramer sobre a capacidade temporal da música, Simon Frith (1996) conclui que

O que tanto Jonathan Kramer quanto o DJ entendem é a importância da música como o oferecimento de uma experiência de passagem do tempo. Nos termos mais gerais, a música molda a memória, define a nostalgia, programa a maneira como envelhecemos

(mudando e permanecendo iguais). Mas aqui quero me concentrar especificamente na experiência musical em si, sob a sugestão de Stravinsky de que "a música nos é dada com o único propósito de estabelecer uma ordem nas coisas, incluindo, e particularmente, a coordenação entre homem e tempo." (FRITH, 1996, p. 149)

De forma geral, o trecho acima clarifica a relação entre música e tempo, especialmente a forma como ela nos auxilia a organizá-lo e dar-nos conta da sua passagem. Eventos e vivências fragmentadas e desconexas passam a fazer sentido quando colocados em uma perspectiva narrativa. Pensando especificamente no nosso caso, a canção tem a capacidade de rememorar o passado, homenageando-o no presente quando colocada em escuta. A canção, portanto, tem a capacidade de instaurar nostalgia. Simon Frith, mais adiante, é categórico em afirmar que "nostalgia, como condição humana, é definida pelo nosso uso da música popular" (FRITH, 1996, p. 211). Para ele, ao relacionarmos as narrativas das músicas às "nossas próprias histórias", posicionamos tais músicas em "nossas memórias de situações e relacionamentos" (FRITH, 1996, p. 211). Nesse processo de escuta, relembra-se, portanto, momentos, situações e pessoas de um passado.

Para a presente investigação, devemos nos perguntar: se a música articula-se com processos identificatórios dos sujeitos, fazendo-os perceber quem são (ou quem creem ser) e localiza-os temporariamente no fluxo da vida, como os realizadores cinematográficos utilizam-se dela para também pontuar estes aspectos em seus personagens? Como, ao incluírem canções populares nas trilhas sonoras de seus filmes, eles são capazes de revelar traços de nostalgia desses personagens ou, pelo menos, dão a entender da relação deles com a passagem do tempo?

Antes de explorarmos especificamente essa questão no filme *Aquarius* (o que ocorrerá no próximo capítulo), proponho breves análises das canções em dois filmes: *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) e *Guerra Fria* (Paweł Pawlikowski, 2018).

No filme de Michael Curtiz, acompanhamos um exilado estado-unidense, Rick Blaine (Humphrey Bogart), em seu refúgio em *Casablanca*, durante a 2ª Guerra Mundial. Lá, trabalhando como dono de uma casa noturna, reencontra uma antiga paixão, Ilsa Laszlo (Ingrid Bergman), e a paixão entre os dois volta a florescer. "Faz muito tempo", diz a personagem de Bergman ao personagem Sam. "Sim, muita água passou por debaixo da ponte", responde ele. Depois de conversarem sobre Rick, ela lhe pede para tocar "As Time Goes By"³² "em favor dos velhos tempos". Mesmo tentando desvincilar da situação, Sam cede e toca a canção no

³² "As Time Goes By" foi composta em 1931 por Herman Hupfeld. Max Steiner, responsável pela trilha de *Casablanca* e insatisfeito com a música, pediu que as cenas fossem regravadas com uma canção sua. No entanto, Ingrid Bergman (que já havia adotado novo corte de cabelo para seu próximo filme) não poderia participar das novas cenas. "As Time Goes By", portanto, continuou na trilha do filme.

piano (Imagen 13). Os olhos de Ilsa enchem-se de lágrimas enquanto o seu olhar se perde em busca de memórias. *Você deve lembrar-se disto/Um beijo é sempre um beijo/Um suspiro é exatamente um suspiro/As coisas fundamentais se aplicam/Com o passar do tempo*³³ é entoado por Sam enquanto Ilsa ainda percorre as lembranças de seu tempo com Rick. O interessante é que a música narra exatamente o fato do amor resistir mesmo com o passar do tempo. E isso se confirma quando Rick entra em cena pedindo para que Sam interrompa a música: “Lembro-me de ter te pedido para não tocar essa”, reclama o personagem. Sua fala revela que diferente de Ilsa, aquela canção não lhe traz uma nostalgia saudosa e sim melancólica. No entanto, ao finalmente se reconhecerem e trocarem um olhar de cumplicidade, percebemos que para o casal ainda “as coisas fundamentais se aplicam com o passar do tempo”. A cena continua agora com “As Time Goes By” soando de forma extradiegética³⁴ e instrumental, contaminando o diálogo entre os dois de nostalgia e certa tensão. Ao relembrarem quando se conheceram, Ilsa sorri aliviada: “Fico feliz que tenha lembrado”. “Eu lembro de todos os detalhes daquele dia. Os alemães vestiam cinza e você vestia azul”, responde Rick. A partir desta cena, a canção é então usada em outros tantos pontos do filme, sempre carregando consigo significados: associações que o espectador faz em relação ao casal e que dizem sobre uma nostalgia que ambos sentem. Em um dos momentos, é Rick quem pede a Sam que toque a música (Imagen 14). Ele novamente vacila, mas Rick insiste: “Se ela aguentou, eu também aguento”. Sam toca a canção, enquanto ela desencadeia em Rick diferentes lembranças do casal em Paris: a partir da música, vemos na tela o casal sorrindo enquanto passeiam de carro, conversam alegremente dentro de um quarto e trocam carinhos em mesas de cafés. Se a narrativa aponta para uma sensação de que em um passado já findado aquele romance deixou de ser vivido e que já não há o que ser feito em relação a isso, cabe então à canção retomar lampejos desse tempo, contaminando-o com nostalgia.

³³ No original: *You must remember this/A kiss is still a kiss/A sigh is just a sigh/The fundamental things apply/As time goes by.*

³⁴ Segundo Claudia Gorbman, o som diegético é aquele que é perceptível pelos personagens em cena, como a paisagem sonora ou mesmo os diálogos, podendo estar contido no enquadramento visual ou não. Já o som não diegético refere-se a sons impostos, de caráter subjetivo e não perceptíveis para os personagens. Por fim, o som metadiegético seria sonoridades relacionadas ao imaginário de um personagem; em momentos de alteração de estado de espírito/memória/alucinação (GORBMAN, 1976).

Imagen 13



Imagen 14



Fonte: frames do filme *Casablanca* (1942).

Há ainda outros aspectos nostálgicos interessantes que rondam a canção “As Time Goes By”. Devido ao sucesso de *Casablanca* - que até hoje é considerado um dos maiores clássicos do cinema³⁵ - a canção tornou-se um marco de uma época: foi a segunda canção mais votada no especial *AFI's 100 Years... 100 songs* de comemoração às melhores músicas do cinema. Foi ainda o tema da *Warner Brothers* por anos e considerada umas das melhores músicas do século XX pela *National Public Radio* em 1999. O que isso revela é que a canção tornou-se também um elemento que faz surgir nostalgia, mas dessa vez em relação ao próprio filme e os significados e afetos construídos em torno dele. Adrian Sanchez, gerente do local (um atual restaurante) onde a música teria sido escrita por Herman Hupfeld, comenta que “pessoas velhas o suficiente para lembrar de *Casablanca* frequentemente pedem mais detalhes. Geralmente pais e avós”. Outro sinal que confirma essa nostalgia é o fato de que o piano usado originalmente na cena foi leiloado em Nova York por 2,9 milhões de dólares em 2014.

Outro filme que tem a canção como elemento instaurador de nostalgia é *Guerra Fria* (2018), de Paweł Pawlikowski. Em uma Polônia pós-guerra, acompanhamos o desenvolvimento do relacionamento amoroso entre Wiktor (diretor de uma companhia de dança e interpretado por Tomasz Kot) e Zula (dançarina e cantora da companhia, interpretada por Joanna Kulig). A situação política do país e as decisões dos personagens ao longo da narrativa tornam o relacionamento entre eles cada vez mais complexo, forçando-os a estabelecer movimentos de aproximação e afastamento ao longo de 15 anos.

³⁵ No seu ano, foi vencedor do *Oscar* nas categorias de Melhor Filme, Direção e Roteiro Adaptado, além de ter sido indicado como Melhor Ator (Humphrey Bogart), Ator Coadjuvante (Claude Rains), Fotografia, Edição e Trilha Sonora. Foi eleito 'o melhor roteiro de todos os tempos' pelo *Writers Guild of America* em 2006 e em 2007, pelo *American Film Institute*, como o terceiro melhor filme de todos os tempos.

A canção “Dwa serduszka”³⁶ (*Dois corações*) tem importante papel para demarcar os diferentes momentos do relacionamento do casal, seja de forma geográfica, política ou emocional. O fato da canção ganhar versões diferentes ao longo do filme também já aponta para as diferentes versões que a paixão do casal adquirirá. Observemos a tradução da letra: *Dois corações, quatro olhos / Chorando todo o dia e toda a noite / Olhos escuros, você chora porque não podemos estar juntos / Não podemos estar juntos / Minha mãe me disse / Você não deve se apaixonar por esse rapaz / Mas eu escolhi ele mesmo assim e o amarei até o fim / Amarei-o até o fim*³⁷. Interessante notar que a letra da música serve como um resumo da situação dos dois: apesar de que diferentes motivos indiquem que é melhor para eles não estarem juntos (a política pós-guerra europeia e os deslocamentos geográficos são os principais fatores contribuintes para a ruína do relacionamento), há uma insistência de ambos pela continuidade da paixão. É essa insistência que o faz sofrer, “chorando todo o dia e toda a noite”. A escolha pelo amor “até o fim” também já prevê o final do filme: o casal aposta num suicídio coletivo como forma de libertação.

A primeira vez que ouvimos a canção é em uma das apresentações da companhia de dança. Zula canta-a junto a suas colegas de dança, enquanto Wiktor coordena como maestro o desempenho musical do espetáculo. A troca de olhares entre os dois e a performance de Zula (seu olhar vidrado e suas feições refletem a emoção que sente ao interpretar a música) indicam que a canção os toca e os provoca (Imagem 15). É como se naquele momento ficasse estabelecido que tal música representasse o amor dos dois. Importante ainda frisar que nesta primeira vez de escuta da música, percebemos os personagens em uma situação ainda de conforto e tranquilidade, em que conflitos políticos e geográficos não os atingem. Após essa cena, Zula e Wiktor fazem sexo pela primeira vez.

Sobre o uso da canção romântica como resumo de uma narrativa amorosa, Carolina Spataro (2016) comenta que “através destas é possível dar voz e forma às emoções e sentimentos e, em resumo, fazê-los inteligíveis.”³⁸ (SPATARO, 2016, p. 75). Ou seja, por meio da canção, os apaixonados são capazes de entender com mais clareza os percalços e singularidades de suas narrativas. A partir dessa cena, portanto, “Dwa serduszka” passa a ser a

³⁶ “Dwa serduszka” é uma música polonesa do gênero Folk e interpretada pelo grupo musical Mazowsze (em atividade desde 1948). Foi lançada em 1992 no álbum *Ukochany kraj*.

³⁷ Tradução minha. No original: *Dwa serduszka cztery oczy lojooj / Co płakały we dnie w nocy lojooj / Czarne oczka co placzecie, że się spotkać nie możecie / Że się spotkać nie możecie / Mnie matula zakazała lojooj / Żebym chłopca nie kochała lojooj / A ja chłopca hac! za sztyje, będę kochać póki żyję / Będę kochać póki żyję*

³⁸ Tradução minha, assim como para todas as demais citações da autora.

canção que representa e descreve a história do casal. A cada vez que é ouvida na narrativa, relembra a situação vivida por eles e escancara o sofrimento da situação atual em comparação a esse primeiro momento; momento que previa tantas possibilidades. Há ainda duas outras cenas em que o uso dessa mesma canção comenta a narrativa. Na segunda, Wiktor (já exilado na França) retorna à Polônia apenas para assistir à apresentação de Zula e poder revê-la. Zula, enquanto canta “Dwa serduszka”, enxerga Wiktor na plateia. Entoando “*Olhos escuros, você chora porque não podemos estar juntos / Não podemos estar juntos*”, Wiktor é escorraçado para fora do teatro por três homens e em seguida forçado a entrar num trem que o levará para fora do país. A apresentação e a canção são as mesmas, mas a situação do presente é bastante diferente da do passado. Zula segue cantando a canção de forma emocionada, percebendo que o amor dos dois não é possível ali como o fora antes. Em uma terceira cena, Zula escuta pelo LP a versão em francês gravada por ela (Imagen 16). A letra havia sido alterada pela ex-namorada de Wiktor. Demonstrando decepção, ela observa a canção do casal sofrer alterações assim como o relacionamento: da mesma forma que a música tenta se adaptar à França e falha, o mesmo ocorre com os dois naquele país. Na seguinte cena, Zula joga fora o LP e exclama: “Maldito!”. Este ato desencadeia uma discussão entre os dois e que termina com Wiktor esbofeteando-a. “Agora eu entendi”, contesta Zula. Tanto esta frase quanto a decepção da personagem com a nova versão da música indicam a percepção dela de um presente insatisfatório e complicado diante de um passado belo e simples. Esse comportamento, como já assinalado por Linda Hutcheon (2000), é típico de um nostálgico. A canção, portanto, os faz lembrar do passado e notar que naquele tempo havia esperança para os dois, diferente de todos os outros momentos em que a música é ouvida. A música, por fim, faz comparecer o “luto pela impossibilidade do retorno mítico, pela perda de um mundo encantado (...)” (BOYM, 2001).

Imagen 15



Imagen 16



Fonte: frames do filme *Guerra Fria* (2018).

Nota-se que tanto em *Casablanca* quanto em *Guerra Fria* a música atua como um elemento sonoro disparador de uma nostalgia para os personagens, em especial de uma nostalgia de um relacionamento romântico. Em ambos casos, as canções dos filmes indicam um desejo de retorno a um tempo onde o amor vivido pelos casais era mais descomplicado e menos afetado por questões externas, principalmente políticas. O intuito, portanto, foi perceber como a canção pode ser um elemento fílmico com habilidade para evocação de nostalgia de seus personagens.

Tendo isso em mente, proponho a discussão de tal efeito pelas canções populares no filme *Aquarius*. No próximo capítulo, discutiremos, a partir do conceito de “música de autor” (GORBMAN, 2007), o autorismo musical presente na obra do diretor Kleber Mendonça Filho. Logo, faremos um breve estudo da personagem Clara a partir da sua relação com a música para, então, analisarmos cada uma das canções presentes na narrativa.

4 A CANÇÃO POPULAR EM *AQUARIUS*

4.1 KLEBER MENDONÇA FILHO E A MÚSICA DE AUTOR

Como já explicitado anteriormente, o fato do filme *Aquarius* ter 18 canções populares que soam em sua trama chama a atenção para o papel dessas músicas na narrativa. No entanto, se observarmos as demais obras do diretor (entre longas, médias e curtas), perceberemos que o uso da canção popular é recorrente, especialmente no modo diegético, como veremos ao longo do capítulo. Além disso, essas canções tendem a participarativamente da narrativa, se fazendo perceptíveis para o espectador. Esse fator nos faz levantar um questionamento: seria a música uma marca autoral do cinema de Kleber Mendonça Filho?

Em entrevista a Débora Nascimento e Luciana Veras para a revista *Continente*, o diretor conta brevemente a relação da música e seu cinema:

Tem um momento incrível da montagem, Juliano também gosta, que é ficar na *Apple Music* ou no *Spotify* ouvindo coisas e pensando no filme. Foi assim que apareceu “Hoje”, de Taiguara, para *Aquarius*, e “Não identificado”. Eu estava ouvindo muita coisa de Caetano, Gal, Maria Bethânia, tenho essa atração pelo som da Tropicália. Aí apareceu essa música linda, que fala de disco voador, fala do céu de uma cidade do interior! Caralho! Aí levei no outro dia para a montagem, falei com Juliano e Edu (Eduardo Serrano, montador de *Bacurau*), “Vamos ouvir isso aqui”. “Bota aqui” e já tinha um boneco do efeito da cena. Quando deu play, caralho, que negócio incrível! A escolha de música é um negócio muito foda. Você sabe imediatamente que não vai funcionar. Em um segundo, você sabe que não vai dar certo. E quando entra a outra, a certa, ‘Uau!’ (NASCIMENTO; VERAS, 2019)³⁹

O trecho é interessante em diversos sentidos. Primeiro, esclarece-nos que o diretor participaativamente da etapa de escolha das músicas dos seus filmes. Ele compartilha seu processo de seleção dessas músicas, admitindo que partem de uma jornada virtual baseada em seu gosto musical pessoal. Revela, ainda, que algumas músicas são pensadas no calor do momento e que sua interligação com a narrativa no processo da montagem é essencial. Por fim, ele compartilha parte de seu gosto musical e diz-se fã da Tropicália. De fato, veremos que os artistas citados por ele (Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia) têm participações musicais relevantes nas trilhas sonoras de seus filmes. Nesta mesma entrevista, Kleber cita a banda inglesa *Queen* duas vezes. Em uma delas, revela ter sido uma das bandas que mais ouvia na adolescência (o diretor morou na Inglaterra parte de sua infância e adolescência). Numa segunda parte, elogia a canção *Bohemian Rhapsody* (1975): “Você não pode ouvir ‘Bohemian

³⁹ Confira partes da entrevista nos links: <<https://www.revistacontinente.com.br/secoes/artigo/o-cinema-na-musica-de-bacurau>> e <<https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/225/rfiz-o-contrario-do-que-se-esperava--2>>. Acesso em: 29 de Nov. de 2019.

Rhapsody' e achar que tudo aquilo acontece porque ele estava simplesmente sem fazer nada numa terça-feira. Aquilo é espetáculo, feito para... Fico arrepiado só de falar. Não é normal" (NASCIMENTO; VERAS, 2019). Aqui o diretor revela seu afeto pela banda, banda esta que soa duas vezes em *Aquarius* e uma vez em *O Som ao Redor*. Estas suas falas nos dão dicas de como o diretor compartilha com o espectador seu gosto musical ao inserir certas escutas em seus filmes.

No entanto, antes de enveredar pela análise musical das obras do diretor, é preciso esclarecer algumas questões acerca da autoria. Quando falamos em "cinema de autor", referimos a um cinema que leva em consideração a figura do diretor como a responsável pela força criativa e estilística de um filme, em que este seria capaz de deixar uma marca autoral em seus filmes, fazendo-se reconhecível por ela. Uma vez que é exigido da direção uma visão geral do processo cinematográfico, eleva-se essa posição à de autoria.

O termo e teorias que levam em conta o cinema de autor surgem na França, no final dos anos 40. André Bazin é um dos nomes que foram responsáveis por cunhar o termo, em especial quando se referia aos diretores da *Nouvelle Vague*. Como nos lembra Robert Stam (2005), os próprios realizadores do movimento francês advogavam a favor do autorismo no cinema: "Para Truffaut, o novo cinema se assemelharia a quem o realizasse, não tanto pelo conteúdo autobiográfico, mas pelo estilo, que impregna o filme com a personalidade de seu diretor" (STAM, 2005, p. 103). Ao inscrever em seus filmes marcas pessoais, os diretores da *Nouvelle Vague* viam na teoria do autorismo uma possibilidade de afirmação e celebração da figura do diretor.

Na França, o autorismo foi parte de uma estratégia para a viabilização de um novo tipo de cinema. Constituiu, portanto, tanto inspiração quanto ferramenta estratégica para os cineastas da *Nouvelle Vague*, que a utilizaram para conquistar, pela força, espaço em uma cena cinematográfica francesa hierarquizada, na qual os diretores aspirantes tinham de enfrentar uma longa fila de espera até poderem dirigir os seus próprios filmes (STAM, 2005, p. 106)

Este novo tipo de cinema se mostrava, portanto, como uma espécie de manifesto daqueles diretores franceses e que podia "ser visto como uma forma antropomórfica de 'amor' pelo cinema" (STAM, 2005, p. 107).

Não demorou muito para que o termo *autor* fosse questionado, seja no cinema, na literatura ou nas artes em geral. Em especial a partir de 1970, consolida-se o movimento conhecido como "morte do autor", tendo a figura de Roland Barthes e seu ensaio de mesmo nome como um importante marco teórico. No texto de 1967, Barthes critica o culto à origem

das obras, como se na figura do autor residisse os significados oficiais dos livros e das artes: “a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões” (BARTHES, 1988, p. 67). Para ele, é preciso que ocorra a morte do autor para que a figura do leitor nasça: Barthes crê que os significados de uma obra não estão em sua origem (que controla os significados) mas sim em seu destino, onde se dá a multiplicidade de sentidos. Foucault vai ao encontro de Barthes e associa a posição do autor a uma posição também de tirania, entendendo que o autor impede a proliferação dos sentidos: “O autor torna possível uma limitação da proliferação cancerígena, perigosa das significações em um mundo onde se é parcimonioso não apenas em relação aos seus recursos e riquezas, mas também aos seus próprios discursos e suas significações” (FOUCAULT, 2009, p. 287).

Ainda que ciente das problemáticas em torno do autorismo e da tendência de romantização de tal posição, sigo utilizando o termo uma vez que creio que as marcas pessoais deixadas pelos diretores em seus filmes são uma forma de cotejar as suas obras, buscando encontrar pontos de aproximação e afastamento entre elas. Longe de crer que seja a única forma de compressão dos sentidos em um filme, acredito que a investigação das afirmações pessoais dos diretores seja uma possível vertente de análise, tratando-se em especial das escolhas musicais. No caso de Kleber Mendonça Filho, é importante sinalizar que foi ele o responsável pelo som de todos os seus curtas e quem escolhe as canções populares em seus longas. Dessa forma, investigar suas escolhas musicais e sonoras nos permite olhar para as suas obras sobre um mesmo viés, entendendo de que forma se comunicam.

Claudia Gorbman aplica o conceito de autorismo na música do cinema ao cunhar o termo “música de autor” (2007). Para a pesquisadora, nota-se no cinema contemporâneo uma tendência cada vez maior dos próprios diretores de se incumbirem da tarefa de definir as músicas que permearão seus filmes, dispensando a atuação de compositores ou supervisores musicais. Segundo Gorbman, ao agirem assim, são capazes de deixar marcas estilísticas por meio das sonoridades de suas obras (GORBMAN, 2007, p. 149). A música, portanto, deixa de ser um elemento de pós-produção e passa a ser considerada desde a escrita do roteiro, influindo na chamada “visão do diretor” (GORBMAN, 2007, p. 150).

Parte dessa tendência contemporânea se deve à revolução digital no cinema e na música que possibilita uma sonoridade mais acessível e maleável, expandindo e facilitando meios de expressões musicais. É também por isso que diretores se veem mais confortáveis em dispensar especialistas para que eles mesmos assumam o controle. As melodias deixam de ser invisíveis

e as letras deixam de ser distrativas para comentarem a narrativa. Se no cinema clássico a música tende a se adaptar às demandas da narrativa e da imagem, no cinema contemporâneo nota-se cada vez mais uma música atuante nas tramas e como parte do universo estilístico dos realizadores. Como bem pontua Gorbman, “O autor pode inscrever-se no cinema utilizando o som assim como a câmera” (GORBMAN, 2007, p. 156).

A autora revela que, no entanto, o fenômeno da “música de autor” pode encorajar certos individualismos e excessos na escolha de uma trilha sonora. Segundo ela, é como ser convidado para a sala de estar de um semi-conhecido que coloca discos para tocar enquanto discursa sobre seu gosto musical. Pelo fato de que essas músicas podem refletir os gostos desses diretores, elas acabam não só atuando a favor da narrativa e personagens, mas também revelando uma assinatura autoral (GORBMAN, 2007, p. 151). Para Gorbman, esses diretores podem ser considerados *melômanos*, ou seja, apaixonados por música. Essa paixão e afeto por certas escutas os incentivam a dividir com os espectadores gostos pessoais.

Quentin Tarantino é um dos cineastas citados por Gorbman por ser reconhecido pelo uso das músicas de autor e por sua melomania. Segundo o próprio Tarantino, “Toda combinação da música certa com a imagem visual certa, penso eu, é uma das coisas mais entusiasmantes de se fazer no cinema. Há um motivo pelo qual as pessoas lembram disso nos meus filmes. Quando você acerta, é memorável”⁴⁰ (apud GORBMAN, 2007, p. 152). Em *Kill Bill* (2003/2004), por exemplo, Tarantino constrói uma excêntrica e híbrida trilha sonora. Há, entre outras, músicas de estilo samurai e de filmes de *Kung-Fu*, músicas referentes ao universo do *bang bang*, a composição “Flight of the Bumblebee” de Nikolai Rimsky Korsakov (1900) e canções populares japonesas. É um filme cheio de referências musicais e que não só revelam o gosto musical de Tarantino mas também a cinefilia do diretor. Para Luiza Alvim (2014), outro diretor que nos faz notar o fenômeno da música de autor é o francês Jean-Luc Godard. Ao analisar o filme *Masculino-Feminino* (1966), Alvim revela como o diretor envolve a música no processo de edição das imagens, adaptando-a à sua montagem fragmentada e descontínua. As músicas nunca são invisíveis ou passam despercebidas: o caráter fragmentado e arbitrário chama a atenção para elas, que são sempre submetidas a interrupções, rupturas e supressões (ALVIM, 2014).

No presente caso, cabe-nos questionar se tal termo (música de autor) pode ser utilizado ao nos referirmos ao cinema de Kleber Mendonça Filho e sua trilha sonora. Para tal, proponho uma breve análise da filmografia do diretor.

⁴⁰ Tradução minha.

Kleber Mendonça inicia sua carreira no cinema com a direção de alguns curtas-metragens, tendo como destaques os títulos *Vinil Verde* (2004), *Eletrodoméstica* (2005) *Noite de Sexta Manhã de Sábado* (2006) e *Recife Frio* (2009). Interessa-nos iniciar por esse tipo de produção pois segundo o diretor ele mesmo é o responsável pelo som de todos os seus curtas-metragens⁴¹.

Em *Vinil Verde*, seu primeiro curta com repercussão internacional, já notamos o papel protagonista da música em suas tramas: neste curta, uma mãe dá a sua filha uma coleção de discos coloridos contendo músicas infantis. Porém, a única condição é que a filha nunca escute o vinil verde. Interessante notar que também aqui já notamos uma relação de nostalgia em relação ao vinil (fato que se repetirá em *Aquarius*): ainda que o curta tenha uma ambientação bastante contemporânea, não é a escuta de uma música digital - como seria esperado - que irá fazer movimentar a trama, mas sim a escuta de um disco de vinil. A mãe, que guarda a caixa com os discos, desenvolve por aqueles vinis uma relação afetiva possivelmente baseada na memória: infere-se que também havia a sua mãe lhe apresentado tais discos. Ao cedê-los para a sua filha atualmente, ela segue uma tradição e mantém a continuidade do objeto por gerações, prezando pela importância da permanência das lembranças fornecidas por tais discos. A música “Luvas Verdes” (2004), de Silvério Pessoa, é a faixa que soa no vinil verde ouvido pela filha. Ainda que seja uma composição original do curta, sua harmonia e o intenso uso da guitarra lembra-nos o *rock'n'roll* experimental dos anos 70 e 80⁴², trazendo uma sonoridade de outrora. Por fim, a letra da música fornece uma espécie de resumo da trama, tecendo comentários sobre a infância e a fantasia. Vejamos um trecho:

Fantasias, contos de outros cantos
Imaginação
Da alma escondida dentro da menina
Surge um coração
A música da vida lembra a criança
A vida é perene como a infância
Dorme hoje, amanhã é outro dia
Dia de viajar pelas histórias das nossas cidades

⁴¹ Informação dada pelo diretor em entrevista a Leonardo Sette para a Revista Cinética, em 2001. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/entrevistakmf.htm>>. Acesso: 31 de Out. 2019.

⁴² Nota-se, pelo uso de sintetizadores e teclados (unidos à guitarra), por exemplo, uma aproximação ao estilo *New Wave*, tão popular na década de 80.

Ao comentar sobre “contos de outros cantos”, a letra da música parece referir-se ao conto *Luvas Verdes*, uma popular fábula russa que Kleber Mendonça adapta livremente em *Vinil Verde*. Além disso, a letra da música enaltece elementos da infância, como a imaginação e a fantasia, elementos também caros à narrativa, focada na personagem “filha” e sua maneira de rever e reinventar o mundo a sua volta. No entanto, mais do que a letra, o próprio ato de escuta da música é essencial na narrativa: é este ato de escuta da faixa que leva ao desenvolvimento do arco dramática. Ao ouvir *Luvas Verdes*, música proibida pela mãe, pouco a pouco a filha vai desmembrando a mãe, até levá-la à morte. Ou seja, de forma alguma podemos considerar essa sonoridade como uma “melodia inaudível”⁴³. A música chama atenção para si e revela em sua escuta seu poder de atuação na narrativa: a cada vez que soa em cena, o espectador torna-se ciente que a mãe sofrerá algum tipo de consequência.

Outro curta que tem interessante uso da canção é *Eletrodoméstica*, de 2005. Já na primeira cena do filme, ouvimos “Eu Queria Morar em Beverly Hills” (1999), de *Paulo Francis Vai Pro Céu*. Enquanto soa, observamos uma calma rua da cidade do Recife (PE) e seus transeuntes e logo a rotina de um do prédio: corredores, janelas, fachadas, além da atividade das pessoas ali, como pedreiros que fazem uma obra, crianças que jogam bola, um morador que observa o vidro do seu carro quebrado e uma senhora que lava roupas. A música é interrompida e então passamos a observar a personagem principal que, pela janela, fuma e examina tais acontecimentos. A seguir, a letra que ouvimos em cena:

Eu queria morar em Beverly Hills
Numa mansão de um milhão e quinhentos mil
Ter limousine, piscina, telefone celular
Limpar a bunda com dólar e arrotar caviar

Eu queria ser amigo de Kelly
Brandon, Brenda e Donna
Ser o vizinho de Daryl Hannah
Pra brechar sua bundona

Lá não tem mercado público

⁴³ No seu célebre livro *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (1987), Claudia Gorbman defende que a função da música no cinema clássico é ser sinalizadora de emoções para o espectador e é mais eficiente quando é ouvida de forma inconsciente, ficando em segundo plano em relação a demais sonoridades (como diálogos, por exemplo).

Do Largo da Encruzilhada
Nem um sol de quarenta graus
Na Boa Vista engarrafada

Lá não tem Parque 13 de Maio
Repleto de desocupado
Nem cidade monumento
Cheia de hippie nojento

Eu queria ser amigo de Kelly
Brandon, Brenda e Donna

O ritmo da voz e dos instrumentos, que soam arrastados, além da voz anasalada do intérprete cedem à sonoridade da música um ar cômico, que irá combinar com a também cômica narrativa do filme, que acompanha a tediosa rotina de uma dona de casa da cidade do Recife e sua relação com eletrodomésticos de uso cronometrados. Essa rotina torna-se um pouco mais aturável quando ela se permite fumar um cigarro de maconha (a fumaça é aspirada pelo aspirador de pó) e quando se masturba escorando-se na máquina de lavar. Se a música revela um tédio pela cidade do Recife e um desejo de fuga, pode-se deduzir que a personagem compartilha dos sentimentos do eu-lírico. A forma como observa a movimentação da sua rua e prédio (fuma demoradamente seu cigarro por trás das grades e debruça-se pela janela pra poder aumentar seu campo de visão) e como as atividades do seu dia são repetidas e cronometradas revelam um desânimo em relação à sua rotina e ao seu redor. Não desejaria ela também fugir para Beverly Hills e viver uma vida de Classe A cheia de regalias? Não poderia ser também sua a vontade de ser amiga do elenco de *Beverly Hills, 90210*⁴⁴ (1990/2000), composto por personagens privilegiados que não precisam se preocupar com os afazeres domésticos e sim em gastar dinheiro com diversão e festas? O desenrolar da narrativa leva-nos a crer que sim: a personagem principal vê-se presa numa rotina entediante e repetitiva, em que é preciso limpar a casa, preparar o almoço e tomar conta dos filhos, tudo ao mesmo tempo. Ainda, assim como o eu-lírico da canção, a personagem também vive na cidade do Recife. A música revela um desejo não só de uma vida em Beverly Hills mas principalmente de uma fuga do Recife: lá em

⁴⁴ Os personagens Kelly, Brandon, Brenda e Donna, citados na música, fazem parte do seriado *Beverly Hills 90210* que acompanhava os dramas ficcionais de jovens e adolescentes ricos que moravam na elitista cidade de Beverly Hills.

Beverly Hills não haverá o Largo da Encruzilhada, o trânsito do bairro Boa Vista ou o excessivo calor da capital. A escolha dessa música como a música de abertura do filme parece querer dizer de um mesmo desejo de fuga da personagem e até certo desprezo pelos problemas enfrentados na cidade do Recife. Kleber Mendonça, portanto, faz uso da canção para que ela revele os pensamentos e desejos da personagem principal e não é impensado que ela deixa de soar assim que a câmera filma em plano fechado o rosto dela. É como se cientes dos pensamentos da personagem e do sentimento geral da narrativa, pudéssemos agora acompanhá-la e sentir empatia.

A outra canção que soa na narrativa é “Escuta, Nelson”, jingle da *Casas José Araújo*⁴⁵ e de autoria de Carol Fernandes na década de 80. A escolha dessa música pode ser vista como um sinal de nostalgia (mais uma vez!) por parte de Kleber Mendonça Filho: tanto a música “Escuta, Nelson” quanto os demais jingles criados por Fernandes para a *Casas José Araújo* fizeram parte do imaginário da população recifense das décadas de 70 e 90, que assistiam pela TV as publicidades com jingles marcantes e que se atrelavam à memória. A música soa de forma irônica: seu ritmo acelerado, sua sonoridade semelhante a de marchinhas de carnaval e sua letra que enaltece o frevo e a cultura carnavalesca chocam-se com a imagem da personagem principal sentada no sofá, exausta, observando pelo relógio por quantos minutos pode se dar ao descanso. No entanto, interessa-nos mais o que dessa escuta revela de Kleber Mendonça. É bastante provável que tal jingle tenha feito parte de sua juventude e que sirva para ele como referência e marco de uma época. Isso se confirma se observamos dois interessantes fatos: o primeiro é que a canção volta a soar nos créditos finais de *Aquarius*. Também, em 17 de maio de 2016, após a exibição de *Aquarius* no Festival de *Cannes*, Kleber Mendonça Filho, Sônia Braga (intérprete da personagem Clara, em *Aquarius*) e restante do elenco deixam o *Grand Théâtre Lumière* em *Cannes* e enquanto são fotografados e aplaudidos, escuta-se ao fundo, mais uma vez, a música *Escuta, Nélson*⁴⁶, de Carol Fernandes, falecido uma semana antes. A escolha dessa música para homenagear o compositor revela um afeto de Kleber em relação à essa melodia, que soa 11 anos depois do lançamento do curta *Eletrodoméstica*. Ou seja, a canção não só revela significados e fornece sentidos ao curta de 2005, mas também nos permite acessar questões de gosto e afeto do diretor, fato considerado importante para o conceito de música de autor, de Claudia Gorbman.

⁴⁵ *Casas José Araújo* é uma famosa rede de lojas do Recife que vende tecidos para vestuário e decoração. Fundada em 1890, era famosa pelas suas publicidades e jingles, em especial entre as décadas de 70 e 90.

⁴⁶ A música pode ser ouvida a partir do minuto 06:18 do vídeo: <<https://www.facebook.com/watch/?v=1727663770852380>>. Acesso em: 21 de out. 2019.

Antes de seguirmos para as próximas análises, gostaria de me atentar a um rápido detalhe em *Eletrodoméstica*: no minuto 00:06:21 a câmera, em plano detalhe, revela um disco de Roberto Carlos entre demais discos de uma coleção de vinis posicionada na parte inferior do móvel da TV. Escrito em caneta, o ano de lançamento (e nome) do disco: 1981. Novamente, é importante pontuar a presença da coleção de vinil, que mais uma vez aparece de forma anacrônica se comparada à ambiência contemporânea da narrativa, podendo fazer-nos questionar: seria aquela família, portanto, também nostálgica em relação à escuta do vinil? Ou esse fato nos leva a crer em uma marca autoral de Kleber Mendonça? Um segundo ponto é o possível afeto do diretor em relação às músicas de Roberto Carlos. Em *Aquarius*, o intérprete volta a aparecer, mas dessa vez sonoramente: “O Quintal do Vizinho” (1975), de Roberto Carlos, faz parte da trilha sonora do longa e soa em uma das cenas (discutiremos seu uso adiante).

Por fim, um último curta que gostaria de analisar musicalmente é *Recife Frio* (2009). A primeira música que soa no filme é “The Web”, tema musical do filme *O Cérebro que Não Queria Morrer* (1962), de Joseph Green. O tema foi composto por Abe Baker e Toni Restaino e acompanha sonoramente a saga de um cirurgião que trazia cadáveres à vida. No filme de Kleber Mendonça, a trilha também cede uma atmosfera sinistra e amedrontadora, mas dessa vez para pontuar o caráter misterioso de uma onda fria que atinge Recife há mais de meses. Por tratar-se de um *mockumentary* (espécie de pseudodocumentário satírico) a música traz para *Recife Frio* uma comicidade: seu caráter sinistro parece exagerado e irônico quando associado a uma narrativa tão sarcástica e inverossímil. O tema musical permeia o relato de um jornalista sobre a permanência de uma intensa frente fria no Recife, que vem acompanhada pela queda de um meteoro na praia da cidade, a chegada de pinguins à capital e a morte de habitante pelo frio, além do choque da comunidade internacional perante o fato. No entanto, o que mais nos interessa, em especial por discutirmos o conceito de música de autor, é como o uso de tal música novamente nos faz ter acesso ao gosto musical de Kleber Mendonça e, em especial, à sua cinefilia. A escolha do tema de *O Cérebro que Não Queria Morrer* permite que Kleber divida com o espectador seu apreço pela obra de Joseph Green e que sentidos proporcionados na obra de 1962 ressoem na sua. Uso semelhante ocorre com a *Sinfonia Nº 7*, de Ludwig Van Beethoven. A música clássica, a partir de uma orquestração composta por diversos instrumentos de sopro e cordas, estrutura uma frase melódica (*Secondo Movimento, Allegretto*) cuja intensidade é constantemente aumentada. Isso cede uma sensação de engrandecimento e quando a frase melódica chega ao seu ápice, há a impressão de alcance de um apogeu espetacular.

Kleber, no entanto, ao relacionar tal escuta a uma cena sobre o acúmulo de pessoas em *Shopping Centers*, intensifica o caráter sarcástico do momento.

Em relação às canções em *Recife Frio*, notamos que as duas presentes na trilha auxiliam numa localização geográfica da trama, uma vez que fazem parte da cultura musical do Recife. A primeira - uma canção original - é cantada por dois repentistas que, por meio do repente (improviso cantado), relatam as mazelas trazidos pelo tempo frio. Por fazer parte da cultura nordestina, o repente em *Recife Frio* não só valoriza e localiza essa cultura regional, como diz do que dura (e se adapta) mesmo em tempos de rupturas e câmbios. Semelhante é o caso de “Eu Sou Lia - Minha Ciranda” (2000), de Lia de Itamaracá. A cantora Lia de Itamaracá, em pessoa, canta a canção enquanto uma ciranda se dá nas areias da praia de Itamaracá. A ciranda - estilo de dança e música típica de Itamaracá - localiza-nos espacial e culturalmente e novamente comenta sobre a adaptabilidade deste fenômeno cultural: se geralmente a ciranda se dá ao sol e com roupas leves, agora ocorre em meio a uma forte chuva e com roupas de frio. Por ser dançada em roda e com compassos e movimentos bem marcados, a cirada se assemelha a um ritual. Não é à toa que ao fim do filme, um raio de sol atinge a praia de Itamaracá, como se fosse uma graça alcançada pela ciranda. Essencial pontuar que Lia de Itamaracá volta a encenar em outro filme de Kleber Mendonça Filho: em *Bacurau* (2019), ela interpreta a personagem Carmelita. A sua presença em dois dos filmes do diretor aponta para uma afeição de Kleber pela artista e sua obra e nos lembra o que Claudia Gorbman diz sobre o fenômeno da música de autor: assistir a obra de um diretor melômano é como estar na sua sala de estar ouvindo os discos de que gosta.

Em relação a longas-metragens, Kleber Mendonça Filho foi diretor de três obras: *O Som ao Redor* (2012), *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019). Deixaremos *Aquarius* para as próximas sessões, analisando por ora o primeiro e o último longa do diretor.

O Som ao Redor é o mais tímido em relação ao uso de canções populares, mas ainda sim algumas cenas revelam interessantes usos da música. A primeira delas é a música “Crazy Little Thing Called Love” (1980), da banda *Queen* - grupo musical que já sabemos ser admirado pelo diretor. Minutos antes do soar em cena, observamos a personagem Bia (Maeve Jinkings) fazendo uma faxina em seu apartamento e fumando um cigarro de maconha, em que a fumaça é aspirada para dentro de um aspirador de pós - cena claramente baseada no também curta de Kleber Mendonça, *Eletrodoméstica*, analisado anteriormente. Se em *Eletrodoméstica* a personagem principal senta-se para descansar ao som de “Escuta, Nelson”, de Carol Fernandes,

Bia, em *O Som ao Redor*, também descansa por alguns segundos no sofá, mas desta vez ouvindo “Crazy Little Thing Called Love”. Abaixo, o trecho que ouvimos em cena:

This thing called love, I just can't handle it
This thing called love, I must get round to it
I ain't ready
Crazy little thing called love
This thing (this thing)
Called love (called love)
It cries (like a baby)
In a cradle all night
It swings (woo woo)
It jives (woo woo)
It shakes all over like a jellyfish
I kinda like it
Crazy little thing called love
There goes my baby
She knows how to rock 'n' roll
She drives me crazy
She gives me hot and cold fever
Then she leaves me in a cool cool sweat
I gotta be cool, relax, get hip⁴⁷

No último verso da canção, podemos estabelecer um diálogo com a situação em cena, uma vez que Bia, após um dia intenso de faxina, decide - inebriada pela maconha - sentar-se no sofá e descansar, seguindo a dica do último verso da música que sugere “ficar na boa, relaxar e entrar na onda”. Interessante notar que a cena é cortada justamente após esse verso, como se indicando que a personagem não tem este tempo livre a sua disposição (na próxima cena, já está de pé tomando um banho, provavelmente para seguir com os afazeres do dia). O restante da letra, que relata a percepção do eu-lírico sobre “essa coisinha louca chamada amor”, parece

⁴⁷ Na tradução: *Essa coisa chamada amor, não consigo lidar com ela/Essa coisa chamada amor, eu tenho que tratar dela/Eu não estou pronto/Coisinha maluca essa chamada amor/Essa coisa chamada amor/Chora (como uma criança)/No berço da noite/Balança/Dança/Se mexe toda como uma águia-viva/Até gosto disso/Coisinha maluca essa chamada amor/Lá vai a minha garota/Ela conhece o Rock'n'Roll/Ela me deixa maluco/Ela me dá febre quente e gelada/E depois me deixa suando frio/Vou ficar na boa, relaxar, entrar na onda!*

irônica e destoante quando comparada à realidade da personagem: seu marido passa o dia inteiro fora de casa (aparece em cena apenas duas vezes, não demonstrando grande afeto pela esposa) e, em uma das cenas, vamos a personagem masturbar-se em cima de uma máquina de lavar, o que poderia indicar uma insatisfação sexual no casamento (cena também inspirada em *Eletrodoméstica*). Porém, o que mais nos interessa são dois aspectos: o primeiro é que a música do *Queen* foi composta em 1979 e que teve grande sucesso em seu lançamento⁴⁸. O fato de ter sido escolhida por Kleber Mendonça para pontuar uma cena que se passa no tempo contemporâneo nos faz crer, mais uma vez, que há no gosto musical do diretor traços de nostalgia. Ainda, permite-nos confirmar a afeição do diretor pela banda *Queen*: em *Aquarius*, duas músicas da banda também fazem parte da trilha sonora, sendo que “Another One Bites the Dust” (1979), que soa em uma das primeiras cenas do longa de 2016, faz parte do álbum *The Game* (1980) do *Queen*, mesmo álbum em que está a canção “Crazy Little Thing Called Love”. Este fato não só nos faz crer em uma estimação do diretor pela banda (revelada na entrevista para a revista *Continental*), mas em especial por esse álbum.

Em uma cena mais adiante, acompanhamos Bia discutir com a faxineira sobre o estrago de um dispositivo de som que emitia ruídos para incomodar sonoramente cachorros e os evitar de latir (o cachorro do vizinho incomoda Bia durante todo o filme). Nervosa com a falta de atenção da faxineira e exausta em relação ao seu cotidiano, Bia deita no sofá e é massageada pelos seus dois filhos. Ao fundo, ouvimos “Charles, Anjo 45” (1969), composta por Jorge Ben Jor e interpretada por Caetano Veloso. A sonoridade da canção soa como um samba desacelerado e usa batidas cíclicas de atabaques e o vocal de Caetano pronuncia cada palavra de forma demorada (ao fundo, suspiros preguiçosos de “Ai, ai”). Estas questões rítmicas e melódicas concordam bem com o momento de Bia, corroborando para um contrato audiovisual⁴⁹ que diz sobre deleite e relaxamento. No entanto, a princípio, a letra da composição parece não ceder nenhum tipo de informação extra para a cena. Avaliemos parte dela:

Ôba, ôba, ôba Charles
Como é que é
My friend Charles
Como vão as coisas Charles?

⁴⁸ Em 23 de Fevereiro de 1980, alcançou a primeira posição na *Billboard Hot 100* dos Estados Unidos e lá permaneceu por um mês. No Brasil, foi a terceira música mais ouvida nas rádios daquele ano.

⁴⁹ Para Michel Chion (2011), ocorre um contrato audiovisual quando a sonoridade de uma cena e sua parte visual concordam para que um mesmo sentido e percepção sejam construídos.

Charles, Anjo 45
Protetor dos fracos
E dos oprimidos
Robin Hood dos morros
Rei da malandragem
Um homem de verdade
Com muita coragem
Só porque um dia
Charles marcou bobeira
Foi sem querer tirar férias
Numa colônia penal...

Então os malandros otários
Deitaram na sopa
E uma tremenda bagunça
o nosso morro virou
Pois o morro que era do céu
Sem o nosso Charles
Um inferno virou...

A letra revela a história de Charles, o Anjo 45, uma espécie de guardião responsável por manter a ordem do morro. Seu afastamento (“férias numa colônia penal”) torna o morro novamente caótico e sem lei, o que faz com que os habitantes do local desejem logo o seu retorno. Esta narrativa se assemelha bastante ao papel de Clodoaldo, personagem responsável pela segurança do bairro em *O Som ao Redor*. Se as ruas da vizinhança antes eram alvo de constantes roubos e assaltos, Clodoaldo vem para estabelecer a ordem e a segurança. O morro da música, no entanto, é substituído por um bairro de classe média alta. Ao fim da narrativa, percebemos em Clodoaldo o espírito de Robin Hood: ao assassinar Francisco (o poderoso dono de terras que havia matado seu pai e de seu irmão), ele vinga-se em defesa dos oprimidos pelo rico e mafioso Senhor Francisco, revelando-se “*Um homem de verdade/Com muita coragem*”. O assassinato por parte dele e de seu irmão provavelmente os levará presos (“férias numa colônia penal”), sugerindo que novamente o bairro de classe média A do filme seria tomado

por “malandros otários” que “deitariam na sopa”, mais uma vez retornando a anterior “tremenda bagunça”. Interessante notar que Bia, após ser massageado pelos seus filhos, pega uma bicicleta e anda pelas ruas do bairro. Ao passar pela tenda onde ficam os seguranças particulares, a câmera para de segui-la e detém-se nos seguranças. Uma moto chega (é o irmão de Clodoaldo, pronto para seguir com os planos de assassinar Francisco) e este quinto sujeito se reúne aos quatro demais, sendo uma delas é a empregada doméstica de Francisco (sugere-se que há um complô sendo planejado). Ou seja, a música sonoramente relaciona-se ao momento de relaxamento de Bia, mas sua letra vai ser capaz de dialogar apenas com os acontecimentos da cena posterior.

Há ainda, em *O Som ao Redor*, uma última cena para nos atentar. É aniversário de uma das netas de Francisco e familiares e amigos festejam em casa. Na hora de cantar os parabéns, um homem senta-se ao piano e toca a música “Canções de Cordialidade: Feliz Aniversário”, de Heitor Villa-Lobos e Manuel Bandeira. Todos entoam conjuntamente a canção até que a garota sopre as velas. Interessante notar que a mesma música soa em *Aquarius* como substituição da típica “Parabéns pra Você”: no aniversário de Tia Lúcia, nos anos 80, todos os convidados também entoam “Canções de Cordialidade: Feliz Aniversário”. De fato, as duas cenas se parecem muito. Da mesma forma, em *Aquarius*, um dos convidados toca ao piano a canção (desta vez uma mulher) que é acompanhado por todos os presentes. Nos dois filmes, Kleber opta por filmar em planos mais fechados alguns dos personagens enquanto cantam, documentando a emoção destes em relação à música e ao momento. Também, da mesma maneira, as aniversariantes são filmadas em *close*, sendo registradas reagindo ao carinho recebido.

Por fim, para finalizar as análises do cinema de Kleber Mendonça Filho sob o aspecto da música de autor, faz-se necessário nos determos agora em *Bacurau* (2019), filme que divide a direção com Juliano Dornelles. Na primeira cena do longa, já nos damos conta que mais uma vez a canção recebe a atenção do diretor: ouvimos Gal Costa cantar “Não Identificado” (1969), música composta por Caetano Veloso. Como sabemos, a música foi descoberta por acaso pelos diretores e a sua letra os incentivou a incluí-la no filme. Na cena, como se pelo ponto de vista de um satélite, observamos as estrelas do céu no espaço sideral. Vemos, ao longe, a Terra. A câmera se aproxima do planeta, direcionando-se para o Brasil. Ao aproximar-se do nosso país, um *fade* leva-nos a uma estrada em direção à cidade de Bacurau. Wallace Andrioli (2019), em sua crítica⁵⁰ ao filme no portal Plano Aberto, comenta sobre a influência do cinema do diretor

⁵⁰ Disponível em <<https://www.planoaberto.com.br/bacurau/>>. Acesso em: 31 de out. 2019.

John Carpenter na cena de abertura: para ele, há claro diálogo com a cena inicial de *O Enigma de Outro Mundo* (1982). Se no filme de Carpenter mergulhamos junto à câmera na Antártida, em *Bacurau* somos levados ao interior de Pernambuco: *Eu vou fazer uma canção pra ela/Uma canção singela, brasileira*, anuncia Gal Costa. A última estrofe de “Não Identificado” também parece dar dicas de para onde a narrativa irá ao deixar o espaço: *Minha paixão há de brilhar na noite/No céu de uma cidade do interior/Como um objeto não identificado*. Ainda que a canção aborde o desejo do eu-lírico de compor uma canção de amor que seja capaz de dizer o que sente à sua amada, a letra explora vocábulos típicos da discussão extraterrestre, como “disco voador”, “espaço sideral” e “objeto não-identificado”. Estas referências dialogam certeiramente com essa visão da Terra desde o espaço, como se *Bacurau* estivesse sendo observada de longe por olhares ainda desconhecidos. Mais interessante se torna esta relação se avançarmos um pouco na narrativa: mais a frente, descobrimos que os estrangeiros que ameaçam a paz em *Bacurau* observam os habitantes da cidade por meio de um *drone* em forma de disco voador. Ou seja, este objeto não-identificado passeia pelo “céu de uma cidade do interior”, sendo o símbolo desta ameaça externa.

Outra curiosidade que vale destacar é a presença da música “Night” (2015), de John Carpenter. Se na primeira cena de *Bacurau* já percebemos a influência do diretor estado-unidense na obra de Kleber Mendonça, o uso de uma música composta pelo próprio Carpenter deixa clara essa relação referencial entre os diretores. Enquanto ouvimos “Night”, vemos os habitantes de *Bacurau* treinarem a capoeira e velarem dois corpos assassinados naquele dia. Ainda que não possua letra, sua sonoridade composta por instrumentos como o contrabaixo e samples distorcidas digitalmente cede suspense para a narrativa do filme de Kléber Mendonça e Juliano Dornelles, além de novamente permitir identificar a cinefilia dos diretores. Interessante pontuar que logo na próxima cena uma criança é brutalmente assassinada por um dos estrangeiros, momento este que, segundo Wallace Andrioli (2019), estabelece claro diálogo com uma cena de *Assalto à 13ª DP* (1976) - também de John Carpenter - em que uma criança é assassinada por um forasteiro ao comprar um sorvete.

Uma segunda canção que merece nossa atenção é “Bichos da Noite” (1967), composta por Sérgio Ricardo para a peça *O Coronel de Macambira* (1967), dirigida por Amir Haddad e com texto de Joaquim Cardoso. No filme, a música acompanha o cortejo fúnebre de Dona Carmelita (Lia de Itamaracá). Um carro de som reverbera a canção enquanto os habitantes da cidade cantam em coro carregando o caixão da falecida. O uso marcante de instrumentos de percussão e alguns de sopro, mas principalmente o tom grave da voz de Sérgio Ricardo e o coro

que o acompanha cedem à cena um aspecto sombrio e, de certa forma, preveem o tom da narrativa: o de uma ameaça iminente. A letra da composição também dá sinais da sensação geral da trama. A música já apresenta nos seus primeiros versos o bacurau, pássaro de hábitos noturnos: *São muitas horas da noite/São horas do bacurau*. Em seguida, a letra narra os acontecimentos na mata em uma noite assustadora e perigosa, citando elementos que estarão presentes no desenrolar da trama de *Bacurau*. Nos versos *Festa do medo e do espanto/De assombrações num saraú*, a canção segue caracterizando a noite na mata como amedrontadora, comentando a presença de assombrações. No filme, os estrangeiros atacam tal qual assombrações: não deixam vestígios e nunca são vistos, fornecendo apenas como prova de suas ações os corpos mortos. Da mesma forma, atacam quase sempre a noite (a exemplo do assassinato da criança, de Cláudio e sua esposa e dos moradores da fazenda). Mais a frente, em “Bichos da Noite”, somos informados sobre um caçador: *Um caçador esquecido/Espreita de alto jirau*. Esta imagem assemelha-se à cena em que Michael (Udo Kier), após observar a morte de todos seus sanguinários companheiros, esconde-se em uma alta mata e espia os movimentos de Bacurau. Com os olhos fixos na mira da arma, comporta-se como um verdadeiro caçador à espera de uma desatenção de suas presas. Em versos mais adiante, *Alguém soluça e lamenta/Todo esse mundo tão mau*. Em *Bacurau*, “esse mundo tão mau” não poderia estar mais claramente representado: os estrangeiros desejam exterminar a cidade e causar a carnificina a bel prazer. Não há algum projeto por trás dos atos ou uma intenção que os justifique, a não ser o simples desejo de matar. É esta maldade dos caçadores que causa tanto lamento nos cidadãos, que entre choros e gritos (principalmente por parte das personagens Angela e Luciene, que perderam respectivamente o filho e o marido) se questionam o porquê de tamanha crueldade. Nos últimos versos da canção, damo-nos conta que *Alguém no rio agoniza/Num rio que não dá vau/Alguém na sombra noturna/Morreu no fundo perau*. Esta última informação fornecida pela música deixa-nos a par de que tal estranha noite na mata termina em uma morte agonizante. Da mesma forma, os atípicos dias na cidadezinha do interior resultam em dezenas de violentas mortes, como se ali atuassem *feitiços no ar/De um feiticeiro marau*.

Toda esta consideração pela canção “Bichos da Noite” se deu por um motivo que chama-nos a atenção: em uma palestra⁵¹ na Universidade Federal de Pernambuco, Mateus Alves e Tomaz Alves Souza, que assinam a trilha sonora original de *Bacurau*, destacaram que a música de Sérgio Ricardo foi a primeira a ser escolhida pelos diretores para compor o filme,

⁵¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4hQjVGAZ4pQ&t=3504s>>. Acesso em: 30 de out. 2019.

sendo prevista desde o roteiro. Além disso, ainda segundo os compositores, foi pedido pelos diretores que as composições originais do filme fossem baseadas no tipo de sonoridade da canção de 1967. Ou seja, não só o uso da canção deixa de ser estruturado na pós-produção e passa para a etapa de pré-produção, como é a partir dela que todo o estilo sonoro do filme é composto. Estes fatos nos fazem notar a importância da canção para a narrativa como também revelam, mais uma vez, os afetos musicais dos diretores.

Enfim, uma última canção de *Bacurau* merece observação: “Réquiem para Matraga” (1966), de Geraldo Vandré. A canção soa duas vezes na narrativa - inclusive como a música de encerramento do longa - o que incentiva uma reflexão sobre o seu uso. Primeiramente, o fato da canção ser composta e interpretada por Geraldo Vandré já atribui sentidos outros a ela. Por ter sido considerado como um artista politicamente engajado na época da Ditadura Militar no Brasil, boa parte de suas canções possuem alto teor político e denunciam a intolerância e ataques à liberdade daquele governo - pelo menos até ser exilado⁵². Segundo o site *Memórias da Ditadura*, o artista foi considerado por um tempo “como o mais valente dos compositores”⁵³. Ao ser inserida em *Bacurau*, a canção traz consigo essas associações atribuídas ao artista e corrobora para o teor político nos atos dos personagens: por se tratar de uma narrativa sobre um povo humilde que luta com as próprias armas contra uma tramoia sangrenta elaborada por um governo autoritário e injusto, o uso dessas associações pré-estabelecidas ao redor da figura de Geraldo Vandré ratificam o caráter revolucionário da luta daqueles moradores, em especial na última cena em que o Prefeito da cidade é escorraçado no lombo de um burro.

Geraldo Vandré, em voz grave e firme, canta os versos da música que, acompanhados por um violão e um triângulo, empoderam a melodia, como se fosse uma espécie de anúncio. A primeira vez que a ouvimos é quando Pacote (Thomas Aquino) leva dentro de seu carro os corpos de dois amigos que foram assassinados pelos forasteiros. Eles teriam ido investigar o sumiço dos moradores da fazenda vizinha, mas o final infeliz dos dois leva aos lamentos raivosos de Pacote. Os versos *Tanta vida pra viver/Tanta vida a se acabar/Com tanto pra se fazer/Com tanto pra se salvar* dialogam com o sentimento de Pacote: seu pesar e revolta devem-se justamente à injustiça daquelas mortes, mortes estas que se deram apesar de “*tanta vida pra viver*” e “*com tanto pra se fazer*”. Na última cena do filme, quando volta a soar, observamos os moradores de Bacurau saírem, por assim dizer, vitoriosos do embate. Michael foi preso e enterrado numa espécie de porão, todos os demais forasteiros foram mortos e o prefeito Tony

⁵² Após seu exílio, em 1973, Geraldo Vandré passou a compor apenas canções romântica e a alegar que não compunha músicas de protestos.

⁵³ Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/artistas/geraldo-vandre/>>. Acesso: 30 out. 2019

Junior foi preso seminu junto a um errante burro. Ainda que muitos dos habitantes de Bacurau tenham morrido, há uma sensação de vitória e superação daquele mal, momento que encaixa bem com os primeiros dizeres da canção: *Vim aqui só pra dizer/Ninguém há de me calar/Se alguém tem que morrer/Que seja pra melhorar*. Se os dois primeiros versos podem se relacionar a certo empoderamento daquela população, os dois últimos anunciam certo conforto em relação às mortes ocorridas quando se percebe o bem maior: aquele governo do mal está finalmente derrotado e vingado. Por fim, os últimos versos da canção - *Você que não me entendeu/Não perde por esperar* - anunciam em tom de ameaça o restabelecimento de forças, o que se confirma quando observamos os moradores de Bacurau enterrarem conjuntamente um Michael ainda vivo. Vale, por fim, pontuar que a canção de Geraldo Vandré faz referência ao conto de João Guimarães Rosa intitulado *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, presente no livro *Sagarana* (1946). Na história, Augusto Matraga, um homem arrependido que busca salvação nos reinos do céu, assassina o bando de Joãozinho Bem-Bem ao notar neles uma violência cruel e impiedosa. Não nos custaria tanto estabelecer um paralelo entre o bando de Joãozinho Bem-Bem e os forasteiros de *Bacurau* (ou seja, os violentos e que “não perdem por esperar”), assim como entre Augusto Matraga e os habitantes da cidade (que veem no assassinato a única solução de salvação).

Finalizo com *Bacurau* a nossa análise sobre a obra de Kleber Mendonça Filho sob o viés da música. A intenção é que se tenha podido notar que desde o início, as produções do diretor dão atenção especial à música, utilizando-a como uma marca autoral. Como já mencionado, Claudia Gorbman (2007) crê que no cinema contemporâneo os diretores passam a utilizar, além da câmera, também a trilha sonora como uma marca estilística. Creio que no cinema de Kleber Mendonça conseguimos localizar 03 características do uso das músicas em suas obras que se repetem e permitem observar padrões autorais. São eles:

- 1) *Nostalgia musical*: se em *Aquarius* o fator nostalgia musical é claro na relação entre a personagem Clara e as canções que escuta (relação amplamente discutida no capítulo anterior), a análise da obra de Kleber Mendonça nos leva a crer que também o diretor divide com a personagem tal sentimento. Boa parte das músicas analisadas nos longas do diretor (*O Som ao Redor*, *Aquarius* e *Bacurau*) foram compostas e divulgadas entre as décadas de 60 e 80, período que corresponderia à infância e juventude do diretor. Além disso, há um repetido comparecimento da coleção de vinil, em que seus personagens fazem da escuta desses discos algo costumeiro, mesmo que as narrativas se desenrolem em um

tempo contemporâneo. A escuta do vinil é central em filmes como *Aquarius* e *Vinil Verde*, mas também comparece discretamente em *Eletrodoméstica*. Isto nos dá a ver uma nostalgia dupla: personagens nostálgicos (como o caso de Clara) mas também uma nostalgia do diretor, que recorrentemente utiliza canções de outrora e insiste na escuta analógica da música, com forte presença do vinil.

- 2) *Afeto e gosto musical*: a “melomania” (para pegar emprestado o termo de Claudia Gorbman) de Kleber Mendonça transpassa pelos seus filmes. É possível notar o afeto do diretor por certos artistas pelo fato de comparecerem mais de uma vez em suas obras (como é o caso de Roberto Carlos, Lia de Itamaracá e a banda inglesa *Queen*). Da mesma forma, confirma-se a já admitida afeição pela Tropicália (representada no seu cinema pelas vozes de Gal Costa, Caetano Veloso, Maria Bethânia e Gilberto Gil).
- 3) *Uso da canção como sub-roteiro*: outro importante uso da música nos filmes de Kleber Mendonça é por meio do fornecimento de informações extras para além do roteiro (uso já comentado no capítulo 1). Observa-se a capacidade de certas canções de revelarem “sentimentos não ditos pelos personagens” (SMITH, 1998, p. 11), em que as letras das músicas deixam transparecer pensamentos e opiniões, como se por meio delas accessássemos a mente das personagens. Este fato é observado em todos os filmes analisados acima. Outro uso observado nesse sentido é o de “associações pré-estabelecidas” das canções: os sentidos construídos em torno de certas escutas se fazem reverberar nos filmes quando estas escutas são incluídas nas trilhas sonoras fílmicas. Isso ocorre, por exemplo, quando marcas culturais e regionais de Pernambuco se afirmam e ressoam em *Recife Frio* (por meio do repente e da ciranda) e *Eletrodoméstica* (por meio do jingle “Escuta, Nelson”). O mesmo se dá pelo uso de Geraldo Vandré em *Bacurau*, fornecendo sentidos em torno do artista que dizem sobre um engajamento político, e no uso do tema musical do filme *O Cérebro que Não Queria Morrer* (1962) em *Recife Frio*, que transportam para o segundo a sensação de suspense do primeiro.

Para a análise de *Aquarius*, focaremos em especial na questão da nostalgia musical e do uso da canção como sub-roteiro. No entanto, é preciso estarmos já cientes de que todas as escolhas musicais do filme de 2016 fornecem-nos pistas do gosto musical de Kleber Mendonça

Filho e evidenciam seus afetos sonoros, que são transferidos para a narrativa fílmica. A seguir, exploraremos a capacidade da música de auxiliar na construção da personagem Clara, dizendo sobre sua nostalgia e memória afetiva.

4.2 CLARA E A MÚSICA: A CANÇÃO COMO CONSTRUTORA DE PERSONAGEM

Nos capítulos anteriores, discutimos com especial atenção o papel da canção popular na construção das personagens cinematográficas, atuando como em elemento revelador de pensamentos, opiniões e personalidades destes seres ficcionais. Agora, analisaremos atenciosamente este tipo de uso da canção no filme *Aquarius*, observando de que maneira as músicas presentes na narrativa revelam informações extras sobre a personagem Clara e moldam seu gênio de forma mais consistente para o espectador.

A primeira cena do longa já revela uma relação intrínseca entre Clara e a música. Na sequência, que se passa em 1980, observamos um automóvel percorrer em alta velocidade a areia de uma praia do Recife. O motorista faz rodopios com o carro, o que diverte os passageiros. São eles: Clara, seus dois filhos, seu irmão e sua cunhada. Em primeiro plano, notamos Clara rir e se divertir com a brincadeira, até que interrompe o momento lúdico para um anúncio: “Pois então... Eu trouxe uma música. E eu acho que vocês vão gostar muito!”. Questiona-se se o som do carro é bom o suficiente e, então, avisa que a colocará em volume alto. Em plano detalhe, ela insere uma fita cassete no toca-fitas do automóvel e pede para que se preparam (Imagen 17). “Another One Bites the Dust”, faixa do *Queen* lançada naquele mesmo ano (1980) no álbum *The Game* (novamente!), começa a soar de forma diegética na cena. Ainda em primeiro plano, Clara sorri e, virando a cabeça, observa seus familiares “sentindo o afeto”⁵⁴ (NOWAK, 2016, p. 79) pela música. Balançando a cabeça, entreolhando-se e sorrindo, os três personagens (Clara, seu irmão e sua cunhada) parecem partilhar tal afeto. Isabela (a cunhada) chega a comentar: “Diz aí se não é bom!” e logo “Gostei!”. Antônio pega a capa da fita cassete e analisa, como se para decorar o nome do álbum. Vemos, em seguida, o automóvel balançar junto à batida da música, Clara entoar a letra da canção e Antônio beijar sua namorada (Imagen 18). “Talvez não seja surpresa [...] que a música - dadas suas propensões hiper conotativas e hiper afetivas - promova a formação de laços sociais sob o disfarce do que chamei de agregações de afetividades” (BORN, 2011, p. 384 apud NOWAK, 2016, p. 96).

⁵⁴ Para Nowak (2016), há um momento exato em que as pessoas se sentem afetadas por certa escuta e que, então, um reflexo emocional atrela-se a esse afeto (NOWAK, 2016, p. 79)

Portanto, a impressão é que a música aproxima os personagens e cria uma conexão entre eles no momento de escuta, percebida em carinhos, sorrisos, trocas de olhares e o canto conjunto. Importante que atentemos, em especial, ao papel de Clara como a figura organizadora do momento de comunhão afetiva em torno da canção: é ela quem traz a música e convida a todos a ouvirem-na com atenção. É, claramente, um movimento ensaiado por ela anteriormente e que permite-nos vislumbrar sua função como uma espécie de influenciadora musical, ciente das novidades do ramo da música. Isto se confirma mais adiante quando nos é informado que ela se tornou uma jornalista e pesquisadora musical.

Imagen 17



Fonte: frame do filme *Aquarius* (2016).

Imagen 18



Fonte: frame do filme *Aquarius* (2016).

Mais adiante, já em 2016, acompanhamos uma Clara mais velha e já aposentada receber uma jornalista e uma fotógrafa em sua casa para uma matéria. O diálogo que se estabelece entre as três é essencial para que acessemos novas camadas da personagem e possamos entender como que a sua relação com a música revela traços de sua personalidade. A cena inicia-se com planos detalhes de fitas cassetes e discos de vinil da coleção da personagem (Imagen 19). Ao fundo, ouvimos de forma diegética a canção “Dois Navegantes” (1974), da banda *Ave Sangria*. Clara, com a capa do disco em mãos, comenta orgulhosa: “41 anos! Toca perfeito”. A jornalista,

como se ignorando o comentário, pergunta-lhe se numa época em que o digital tomou conta, ela só escuta música no “estilo antigo”. Clara, parecendo prever o rumo da conversa, sugere que encurtem o tempo da entrevista e responde apressadamente que escuta músicas no estilo antigo e também gosta de MP3 e *streaming*, mas que prefere lhe contar uma estória. Levanta-se e coleta o disco *Double Fantasy* (1980), de John Lennon e Yoko Ono. Senta-se e com ele no colo, revela que o adquiriu num sebo em Porto Alegre. Diz que um tempo depois, ao abri-lo, encontrou um artigo do *Los Angeles Times* de novembro de 1980 e que, segundo ela, havia sido publicado antes do lançamento do álbum e poucas semanas antes do assassinato de John Lennon. Para a sua surpresa, o artigo era intitulado “Os planos de John Lennon para o futuro”. “Este disco - este que estou segurando - passa a ser um objeto especial, tá me entendendo?”, conclui Clara. Novamente a jornalista parece ignorar Clara e pergunta-lhe, então, se ela está de acordo com as mídias digitais. Clara se recusa a responder e, apontando para o disco, comenta: “Isso aqui é feito uma mensagem na garrafa”. Esta frase encerra a cena.

Imagen 19



Fonte: frame do filme *Aquarius* (2016).

Os primeiros planos da cena já nos interessam: são nos planos detalhes dos vinis e fitas cassetes que nos é revelada uma Clara colecionadora de dispositivos analógicos de música. Uma vez cientes de sua coleção, o restante do diálogo torna-se mais compreensível e revelador. Por exemplo, quando com o disco *Ave Sangria* em mãos e comentando que apesar de ter 41 anos ele toca perfeitamente, notamos em Clara um comportamento típico de colecionadores de vinis. Segundo Sarah Oliveira Quines (2013), a raridade e longevidade são, geralmente, elementos valorizados pelos colecionadores de vinil, além da qualidade sonora. Quando a personagem ressalta esta qualidade sonora do vinil, ela deixa também transparecer seu afeto pela forma como soam as músicas naquele meio analógico. Quines (2013) ressalta que o fato do vinil se aproximar sonoramente de uma performance ao vivo (alta fidelidade) e até suas imperfeições (ruídos, por exemplo) enriquecem a experiência. Outro fato interessante é que esse disco da banda *Ave Sangria* foi censurado pela ditadura militar pouco mais de um mês depois

de seu lançamento: a faixa “Seu Waldir” foi considerada imprópria para a moral e bons costumes da época, resolução esta que levou ao recolhimento do disco de todas as rádios e lojas⁵⁵. A censura sofrida pela banda acarretou em um desaparecimento do álbum, tornando-o um objeto raro. Além disso, fica agregado a ele um certo simbolismo de um tempo de censura e de ditadura no país, o que também tornaria a experiência de escuta mais rica em torno da materialidade do disco. Prevê-se, portanto, que a escolha de Clara em apresentar este vinil em específico e colocá-lo para soar enquanto é entrevistada não é uma escolha aleatória e sim envolta de simbolismos. Como bem pontuam Dominik Bartmanski e Ian Woodward (2015), “(...) o vinil retém a atratividade como algo tático definitivo e, portanto, retém a possibilidade de uma conexão íntima com os seres humanos. É um objeto 'orgânico' em um mundo cada vez mais facilitado por todos os tipos de inteligência artificial”⁵⁶ (BARTMANSKI; WOODWARD, 2015, p. 30). Esta mesma conexão íntima ressaltada pelos autores é percebida mais adiante quando Clara escolhe o disco *Double Fantasy* para explicar à jornalista os diferenciais do meio analógico para o digital. Quando a personagem relata sua ida a um sebo em Porto Alegre para a compra do disco e a sua posterior surpresa ao encontrar dentro dele uma matéria do *Los Angeles Time*, ela pretende valorizar os significados que se atrelam à materialidade daquele objeto. Parece-lhe extremamente curioso que a matéria tentasse prever o futuro brilhante de John Lennon semanas antes de sua morte, escancarando uma triste e errônea profecia. Ela ainda chama a atenção para a circulação daquele objeto: provavelmente ele foi adquirido em *Los Angeles*, transferido para Porto Alegre e, naquele momento, em posse da personagem no Recife. Um objeto transnacional, costurando vivências e agregando sentidos em suas passagens. Como nos lembra Walter Benjamin (1968), objetos têm a capacidade de criarem auras, essa “qualidade de um objeto que torna o nosso relacionamento com ele como se um relacionamento com outro ser humano”⁵⁷ (MARKS, 1999, p. 80). Isto fica claro quando a personagem qualifica aquele disco como sendo “um objeto especial”. Ela percebe essa capacidade do objeto de “falar sobre o passado” (MARKS, 1999, p. 81) e colocá-la em conexão com ele: a “vivência” do disco o preenche de sentidos e o fazem testemunha de outras épocas, lugares e pessoas. Laura Marks (1999) comenta que esses objetos auráticos, apesar de nos permitirem entrar em contato com o passado, nunca se deixam ser decifrados completamente: “ele nunca pode satisfazer completamente nosso desejo de recuperar essa memória. Daí a sensação de que um objeto aurático mantém distância, por mais que o abracemos: ele está distante de nós no tempo, mesmo

⁵⁵ Confira em: <<https://www.avesangria.com/historia>> Acesso em: 25 de nov. de 2019.

⁵⁶ Tradução minha, assim como para todas as demais citações dos autores.

⁵⁷ Tradução minha, assim como para todas as demais citações da autora.

estando presente no espaço” (MARKS, 1999, p. 81). A impressão é que estes objetos nos incentivam a divagar sobre as experiências passadas envolvidas em seus usos; experiências para além daquelas testemunhadas por nós. Clara se questiona quem teria colocado aquela matéria dentro do disco, quando e por quem teria sido primeiramente adquirido e como teria chegado até Porto Alegre. Estas perguntas não têm resposta, mas só o fato de criarem estes questionamentos, fornecem novos sentidos para o objeto: a sua materialidade torna-o um corpo observador e observado de um mundo para além do dela. Quines recorre às investigações de Fábio Ribeiro (2005) para destacar que há nos colecionadores de vinil um caráter nostálgico:

Cada item de uma coleção pode ser entendido como a representação do que restou do passado, já que o seu contexto de espaço e tempo originais não podem ser recuperados. Artefatos e hábitos são resgatados de seus tempos. Enquanto o tempo da sociedade de consumo é o da efemeridade do presente, o ponteiro do relógio dos colecionadores busca congelar o tempo para guardar a singularidade do objeto cultuado (QUINES, 2013, p. 84)

Ribeiro (2005) e Quines (2016) apontam que há nos colecionadores de vinil um desejo de coletar o passado, o que revelaria uma resistência à efemeridade fornecida pelo virtual e/ou digital. Clara, em sua entrevista, diz não ser contra o MP3, mas o tempo todo esforça-se para pontuar esta qualidade aural do vinil; sua capacidade de estabelecer pontes com o passado. Tanto que a cena encerra com sua frase “Isso aqui é como uma mensagem na garrafa”. Assim como uma mensagem na garrafa, o vinil de uma coleção pressupõe experiências anteriores, que em seu mistério e inacessibilidade, envolvem-no em uma incerteza curiosa: ao nos colocar em contato com um passado intangível, estabelece-se um convite para imaginar mundo pretéritos possíveis.

O caráter de resistência do vinil está relacionado ao valor nostálgico. A subcultura dos colecionadores de vinil (PLASKETES, 1992) é composta por aqueles que, por variados motivos, resistem à tecnologia ou progresso e que se afeiçoam ao artefato, colecionando ou preservando parte dele por causa do significado e experiência que ele contém (QUINES, 2013, p. 49)

Importante pontuar que a coleção de Clara não é baseada num simples modismo e espetacularização do passado: há, como comenta Quines, uma afeição em relação àqueles objetos; um desejo de preservar não só suas materialidades mas também os sentidos aderidos a eles. Isto fica claro quando Clara ironiza o gosto de sua filha Ana Paula dizendo: “O que você gosta, é *vintage*, o que você não gosta, é velho”. Nesta cena, nota-se certo desprezo da personagem em relação à valorização estética do passado pela onda *vintage*, como se fosse um movimento esvaziado de sentidos. A nostalgia da personagem em relação à música (seja pela

coleção de vinil ou pelo seu gosto musical) torna a relação com a escuta musical uma relação memorialista, de recuperação de sentimentos e vivências passadas. É irresistível não relacionar isso à sua resistência em vender seu apartamento: sair daquele prédio seria tão devastador para a personagem como livrar-se da sua coleção de vinis, já que para ela manter o físico dos objetos e espaços é também manter as memórias proporcionadas por eles.

Outro fator que cabe-nos analisar é a experiência sonora da personagem, ou seja, como se dá os processos de escuta das canções por Clara. Um dos elementos que chama a atenção é, sem dúvidas, o já mencionado vinil. Os momentos musicais mais emblemáticos do filme - aqueles em que a personagem mais atentamente consome as músicas - se dão a partir de uma escuta do vinil. Mais uma vez, Bartmanski e Woodward (2015) elucidam as particularidades deste tipo de escuta: “O digital e o virtual aproximaram a música de seu estado abstrato “puro”. O vinil, por outro lado, a relaciona às nossas experiências concretas, nos espaços reais de nossa existência” (BARTMANSKI; WOODWARD, 2015, p. 32). Essa quase materialização da música fornecida pelo disco parece ser também percebida por Clara: na cena em que escuta “O Quintal do Vizinho” (1966), de Roberto Carlos, por exemplo, acompanhamos essa “experiência concreta”. A personagem sobe em um banco e vasculha sua coleção de vinil, como se uma busca de um disco em específico. Coleta um do palhaço Carequinha e gargalha (já indicando uma possível memória afetiva em relação a ele). Coloca-o de volta e, em seguida, seleciona o disco *Roberto Carlos* (1975) (Imagen 20). Um corte para a personagem colocando o vinil no seu toca-discos elucida que aquela era a escolha ideal para o momento. Aumentando o volume, ouvimos a faixa “O Quintal do Vizinho”. Alguns ruídos e estalos da mídia analógica acompanham a melodia, enquanto Clara fecha os olhos e balbucia o corpo diante do aparelho. Sorri, fecha os olhos, se abraça, mexe nos cabelos: há uma atenção dedicada à escuta da canção. Mais adiante, ela canta junto a Roberto Carlos a letra da música e ganha a sala com uma dança individualizada (Imagen 21). É uma cena que envolve diversos toques e rituais físicos: a subida no banco para alcançar o topo da prateleira, a passagem dos dedos pelos vinis em busca do ideal, o posicionamento da agulha no sulco do disco, o aumento do volume e, por fim, o corpo ganhando espaços com a dança. Em uma cena adiante, em que ouve “Fat Bottomed Girls”, o aumento do volume gera nova materialidade: as caixas de som vibram, como se sendo empurradas pelo “corpo” da música. Também aqui Clara se expressa com uma dança, movimentando-se e entoando a canção. Mais uma vez, “(...) se a música é algo exclusivamente abstrato e aparentemente imaterial porque é invisível, o vinil chega possivelmente ao mais próximo de materializar a música de uma maneira diretamente palpável e observável”

(BARTMANSKI; WOODWARD, 2015, p. 30). Se a personagem admite não ter nada contra o MP3, parece-nos óbvia sua preferência pela escuta do vinil: as etapas do processo envolvidas neste tipo de escuta e o tempo que lhe dedica parecem presentificar a música, dando-lhe corpos e uma atenção diferenciada. A resposta corporal de Clara em ambas as músicas - olhos fechados, movimentos de braços, o canto simultâneo ao do artista e a dança - demonstram que com seu corpo, a personagem “sente” a música.

O que queremos dizer com "sentir" na música popular (o que Art Hodes quis dizer com "sentir" o blues) é, então, uma experiência tanto física quanto mental; "sentir" descreve a maneira como o corpo se sente ao produzir sons, seja batendo, arrancando ou soprando coisas, ou cantando (e, é claro, até a música clássica ocidental envolve também o sentimento físico - a primeira instrução da aula de piano da classe média é "relaxar", "sentir" a música). Como John Blacking argumentou tão persuasivamente, se compreender música significa senti-la, então a compreensão musical é um processo corporal e também mental (FRITH, 1996, p. 141)

Dessa forma, podemos inferir que todo o processo de escuta das faixas selecionadas dos vinis estabelece a oportunidade (espacial e temporal) ideias para que Clara sinta a música, permitindo que seu corpo reaja e concorde aos afetos musicais. Não só a corporificação do sentir musical está na dança, mas no caso do vinil, está também nos toques envolvidos no procedimento: o manuseio da capa, o posicionamento da agulha, a adequação do volume etc.

Imagen 20



Fonte: frame do filme *Aquarius* (2016).

Imagen 21



Fonte: frame do filme *Aquarius* (2016).

Interessante apontar que nas duas cenas descritas (a que Clara escuta “O Quintal do Vizinho” e a que escuta “Fat Bottomed Girls”), a personagem estava sob sentimentos indesejados: na primeira cena aparentava desânimo após ser rechaçada por um homem e na segunda enfurecimento em relação ao barulho de uma festa no andar de cima. A escolha por ouvir as duas músicas e a maneira como conduz o processo indicam tentativas de pacificação de seu humor. Partindo da noção de território proposta por Deleuze e Guattari⁵⁸, Giuliano Obici (2008) defende que a canção é capaz de criar territórios sonoros em torno de afetos e proteger-nos do caos⁵⁹, uma espécie de lugar subjetivo que evoca um senso de lar: “Deleuze e Guattari apresentam a canção como expressão por excelência de um ritornelo⁶⁰. Serve para nos proteger, para criar um lugar subjetivo, um território seguro. No âmbito sonoro, a canção instaura um estado de proteção e tranquilidade (...).” (OBICI, 2008, p. 77). Isso fica claro em ambas cenas: se situações exteriores lhe causaram desconforto, o uso das canções faz com que Clara proteja-se sonoramente e use das melodias das músicas para criar ambientes afetivos que a acalmam e a colocam em um estado de espírito aprazível - e possivelmente fornecidos por uma relação com memórias afetivas (já que as músicas foram, respectivamente, lançadas na década de 60 e 70). “Em uma situação desconfortável, escutar de repente uma melodia que enuncie um outro estado, para além daquele indesejável, faz com que o fio de melodia se torne linha de fuga.” (OBICI, 2008, p. 93). Clara, portanto, fornece-se um processo de escuta musical que a afaste de um lugar mental indesejado, criando um novo território - possivelmente estabelecido numa relação entre afeto sonoro e lembranças.

A canção pode ser a casa, mas não a canção por ela mesma e sim como um estado que evoca. Não é a canção pelo seu sentido estético e musical, mas pelo momento e situação em que ela é convocada, o instante em que somos tomados a murmurar, assoviar, cantar, batucar, mentalizar sonoridades, linhas melódicas, timbrísticas, rítmicas ou de qualquer outra espécie (OBICI, 2008, p. 78)

Não só nessas duas cenas analisadas, mas também em tantas outras em que Clara põe-se a escutar com atenção canções (como também no caso de “Another One Bites the Dust”, “Um Jeito Estúpido de te Amar” ou “Pai e Mãe”) nota-se uma escuta dedicada que evoca nela novos estados de espírito. Ao dançar ou cantarolar, Clara é tomada por emoções esboçadas em

⁵⁸ A noção de território para Deleuze e Guattari (2005) está relacionada a criação de mundos possíveis, superando uma noção unicamente geográfica e física. Envolve-se nesta noção aspectos expressivos, identitários e subjetivos, além de uma ideia de território como algo mutável e não-fixo.

⁵⁹ Os autores defendem que no caos há o esgotamento dos meios, em que componentes direcionais atuam em velocidade incomensurável, não permitindo a sustentação de códigos (DELEUZE; GUATTARI, 2004).

⁶⁰ Para Deleuze e Guattari, o ritornelo seria todo conjunto de matéria de expressão que é capaz de traçar um território (DELEUZE; GUATTARI, 2005, v. 04).

olhos marejados, sorrisos ou olhos fechados. Há, sem dúvidas, o uso da canção como instrumento de regulação de emoções e construção de novos mundos por meio de afetos.

Desconfio que essa “casa afetiva” que Clara constrói para si pela escuta de canções têm as memórias afetivas como seus alicerces. Isso se torna mais possível se voltarmos a considerar que todos as músicas colocadas em cena pela personagem são pertencentes às décadas de 60, 70 e 80, o que manifesta certa recusa à uma música contemporânea. Se o saudosismo e nostalgia da personagem podem ser notados em suas ações ao longo da narrativa, sua relação com a música não é diferente. Para Raphaël Nowak (2016), quando um sujeito decide ouvir uma canção, há uma contribuição desta escuta nas narrativas de sua vida. “Isso significa que a música não os acompanha apenas em um contexto cotidiano específico, mas por toda a continuidade de suas vidas” (NOWAK, 2016, p. 132). Ou seja, uma música não é uma simples escuta dada em um momento específico, mas sim uma sonoridade que se atrela às nossas narrativas e pode nos acompanhar ao longo da vida. “Muito conteúdo é abandonado ao longo do tempo porque não cumpre mais as funções que os indivíduos atribuíam a ele. A música que permanece e que é lembrada ao longo do tempo é a que acompanha corretamente os indivíduos” (NOWAK, 2016, p. 144).

No caso de Clara, podemos identificar um gosto musical bastante consolidado. Inclusive, a primeira parte do filme - que se passa em 1980 - apresenta-nos algumas canções que fazem parte deste repertório, como é o caso da banda *Queen*, na cena de abertura na praia, e Gilberto Gil, na festa de aniversário de Tia Lúcia (gosto musical que, como vimos, é compartilhado pelo diretor do filme). 36 anos depois - já em 2016 -, Clara volta a ouvir tanto a banda *Queen* em uma das cenas (“Fat Bottomed Girls”) quanto Gilberto Gil (com a música “Pai e Mãe”). Como conclui Nowak, “A música fornece um acompanhamento estético na vida cotidiana e, posteriormente, ajuda os indivíduos a se lembrarem de seus estágios da vida por meio de tal estética” (NOWAK, 2016. p. 147). Por meio da permanência de certos artistas e canções, o gosto musical torna-se capaz de comentar sobre aspectos identitários de um sujeito. Recupero aqui uma frase de Tia DeNora sobre esta questão: “(...) a música pode ser usada como um dispositivo para o processo reflexivo de lembrar/construir quem se é, uma tecnologia para desenvolver o conto aparentemente contínuo de quem se é” (DENORA, 2004, p. 63). Isto é perceptível no caso de Clara: sua resistência em escutar músicas contemporâneas e retorno para músicas do passado como instrumento de agenciamento emotivo revelam isso. Há, como indico anteriormente, uma reterritorialização em um lugar afetivo seguro, uma tentativa de retorno a um passado mais aprazível que o presente. Uma fuga momentânea para um território mental

conhecido e tranquilo frente ao caos da incerteza do momento atual. A música e sua capacidade de conexão com memórias afetivas reconstroem mundos reconfortantes. Não seria, por isso, que Clara tende a fechar os olhos ao ouvir essas canções do passado, como se permitindo ser transportada por tal afeto?

Por fim, para finalizar a análise da personagem, julgo imprescindível discutirmos o gosto musical de Clara e procurar entender de que forma nos auxilia a acessar aspectos de sua personalidade. Já apontamos que suas preferências musicais sugerem uma escuta nostálgica, uma vez que todas as músicas ouvidas pela personagem durante a narrativa são de décadas passadas. Segundo Felipe Trotta (2007), um dos aspectos de definição da qualidade musical tende a ser a valorização do fator tradição. “O tempo torna-se, então, um elemento capaz de agregar valor simbólico e estabelecer um corte valorativo relevante” (TROTTA, 2007, p. 05). Para o autor, as músicas antigas tendem a ser mais enaltecidas no julgamento de valor: é como se representassem uma espécie de autenticidade diante da música contemporânea. A recusa da personagem por músicas atuais talvez demonstre este tipo de julgamento apontado por Trotta - não é de se espantar que a música “Meu Som é Pau” (2016), do *Aviões do Forró*, ao soar na festa do andar acima do seu, é percebida como um estorvo para sua tranquilidade e é combatida sonoramente por “Fat Bottomed Girls”, do *Queen*. Nesta cena, que será analisada com maior detalhamento na próxima sessão, é uma evidente disputa de gostos musicais, em que a atitude da personagem deixa transparecer sua crença em possuir gosto musical superior (enquanto *Aviões do Forró* é desagradável, *Queen* é admirável). Como bem pontua Simon Frith, “As pessoas não apenas sabem o que gostam, elas também têm uma ideia bastante clara do que não gostam e têm uma forma bastante agressiva de declarar esse não gostar” (FRITH, 1987, p. 06). De fato, o gosto musical de Clara tende a ser visto como requintado pelo senso comum e mídia: há certa valorização da escuta do rock dos anos 70 e 80 (mais uma vez, baseado no valor de autenticidade) como também da Tropicália e da MPB de outrora. “Um juízo de valor adquire maior legitimidade se for formulado em determinados espaços por certos atores sociais. Tal juízo tende a ter ainda maior relevância se encontrar eco nas hierarquias compartilhadas socialmente, no “senso comum” (TROTTA, 2007, p. 08). A personagem tem ciência de que seu gosto é lido como de “alto nível” pelo senso comum: o fato de ser uma jornalista musical, de certa forma, legitima este seu posicionamento. É ela quem indica *Queens* para seu irmão e cunhada, é ela que incentiva seu sobrinho a ouvir Maria Bethânia e é ela quem escolhe os discos que aparecerão na matéria em que é entrevistada. Ou seja, ela exibe com orgulho seu gosto musical por saber que ele é respaldado pelo senso comum, sendo tido como um gosto musical

elogiado e enaltecido. Felipe Trotta analisa este tipo de valorização em relação à *Bossa Nova* e ao *Jazz*:

(...) o consumo de jazz e bossa é reconhecidamente um consumo diferenciado, realizado por elites socioeconômicas e símbolo de status. Atravessando toda essa ambientação favorável, a crítica especializada, a classe musical e o próprio mercado colaboram para estabelecê-los como uma música de alto nível, de alta qualidade (TROTTA, 2007, p. 08).

Acredito que semelhante processo acompanhou a valorização do rock internacional dos anos 70 e 80 (representado, no filme, pela banda *Queen*) e da MPB produzida entre as décadas de 60 e 80⁶¹. A valorização destas escutas nostálgicas pode ser ilustrada, por exemplo, pelo atual enaltecimento da figura de Freddie Mercury (vide o sucesso de crítica e público do filme *Bohemian Rhapsody*, de 2018 e dirigido por Bryan Singer) ou pela popularização de festas que celebram a Música Popular Brasileira retrô (só no Recife, podemos identificar as festas *Terça do Vinil* e *Melodia de Budega*).

O gosto musical de Clara, mais uma vez, revela aspectos da personagem. O primeiro seria o já apontado aspecto nostálgico - sua preferência musical nos faz identificar um saudosismo da personagem e um apreço pelas memórias do passado, o que refletiria na sua resistência em vender seu apartamento. Agora, é possível também estabelecer diálogos entre seu gosto musical e sua classe social: suas escutas apontam para um elitismo intelectual (mais uma vez, recupero a cena da disputa musical entre *Queens* e *Aviões do Forró*, que não por acaso inicia-se com a personagem assistindo a apresentação de uma orquestra na televisão) mas também nos convida a observar seu elitismo socioeconômico: afinal de contas, Clara mora em um apartamento em Boa Viagem, um bairro de classe alta, e revela em conversa com seus filhos ter 05 imóveis mais a aposentadoria como fonte de renda. Apesar de algumas críticas ao texto *Gostos de Classe e Estilos de Vida* (1983) de Pierre Bourdieu, devemos concordar com o autor quando este defende que o gosto não é uma questão natural e sim tecido nas redes de sociabilidade e construções sociais, sendo o fator classe social um aspecto de importante relevância. Ainda que não seja o único fator contribuinte, há de se admitir que o elitismo intelectual da personagem (refletido no seu gosto musical) e seu elitismo socioeconômico estão inter-relacionados.

⁶¹ Estudos como o de Leonardo Sales (2017) tentam comprovar a simplificação da música brasileira contemporânea em face à música de décadas passadas: segundo o pesquisador, a menor complexidade dos acordes e letras, por exemplo, comprovam que o *Funk* é simplista ao passo que Chico Buarque seria o artista mais complexo. Disponível em: <<https://leosalesblog.wordpress.com/>>. Acesso em: 27 de nov. 2019.

De forma geral, o objetivo desta sessão foi investigar de que forma o gosto musical da personagem e seus processos de escuta nos dão a ver suas particularidades, ou seja, como apontam para uma capacidade da canção popular de auxiliar na construção de personagens fictícios. A coleção de vinil e a escuta de discos, por exemplo, dão a ver seu apreço por memórias e o desejo de preservação de artefatos do passado, além de aproximá-la de seu criador. Afinal, como vimos, Kleber Mendonça Filho revela ter, ao longo de suas obras, uma fixação pelo vinil. Em segundo lugar, notamos que os procedimentos de escuta de música da personagem são ritualísticos e servem como um processo de regulação de emoções - por meio da música, a personagem é capaz de controlar e modificar seus sentimentos. Esta regulação ocorre, por sua vez, porque as canções permitem que Clara retome tempos findados: sua escuta é nostálgica e memorialista e as canções que ouve a permitem criar novos territórios afetivos que celebram sentimentos de um passado. Por fim, seu gosto musical preza, mais uma vez, por canções de outrora (principalmente, de canções produzidas entre as décadas de 60 e 80), ratificando uma escuta nostálgica e estabelecendo diálogos com sua situação socioeconômica. Toda essa relação entre Clara e a música salienta nela aspectos como a nostalgia, a memória, a preservação, o apego e o privilégio, facetas de sua personalidade que são essenciais para que tenhamos empatia por ela e possamos compreender suas atitudes no desenrolar da trama.

A partir de agora, analisaremos de forma individualizada as canções do filme a fim de identificar quais tipos de sentidos criam junto às imagens com as quais estabelecem contrato. Uma vez cientes da relação entre a personagem e a música, resta-nos observar o papel destas no arco dramático do filme.

4.3 AS CANÇÕES DE *AQUARIUS*

Como anunciado, nesta última parte do capítulo analisaremos caso a caso as canções que soam no filme *Aquarius*. As canções que já foram analisadas em outros pontos da presente investigação serão poupadadas. São elas: “Another One Bites the Dust”, “Canções de Cordialidade (Feliz Aniversário)”, “Dois Navegantes” e “Escuta Nelson”. Também serão poupadadas as músicas instrumentais, tais quais “As Duas Estações Nordestinas (Chuva)”, “Quinteto de Madeiras Nº1 (Granola)” e “Quarteto de Metais 1 (Adagio)”, todas de Mateus Alves. Iniciaremos com a primeira canção que soa no filme (“Hoje”, de Taiguara) e seguiremos a ordem cronológica de inserção das músicas na narrativa.

4.3.1 “Hoje”, Taiguara (1968)

A primeira música que soa no filme *Aquarius* é “Hoje”, de Taiguara. Como já admitido por Kleber Mendonça, a música foi encontrada aleatoriamente e sua melodia e letra chamaram a atenção do diretor. Escutamos a canção logo após a passagem dos créditos iniciais e do letreiro indicando o título da obra. Enquanto Taiguara entoa os versos da canção, acompanhamos visualmente fotografias em preto e branco da cidade do Recife (PE). Ainda que nenhuma informação indique a qual época pertencem, nota-se que são imagens de outrora (por exemplo, os automóveis nas avenidas pertenciam às décadas de 60 e 70). Nas fotos, observamos pessoas aproveitando um dia ensolarado na praia, carros passando pela Avenida Boa Viagem, imagens aéreas dos bairros de Pina e Boa Viagem e a Avenida Brasília Formosa. A música cessa assim que a sequência de fotos acaba e só volta a soar na última cena do filme (cena em que Clara joga madeiras infestadas de cupim na mesa da Construtora Bonfim). O fato de “Hoje” acompanhar a primeira e a última sequência da obra leva-nos a inferir que é a música tema, cuja função é ser uma espécie de resumo do filme (CHION, 1995), traduzindo em seus versos e sonoridades o sentimento geral da narrativa. Vejamos como isso opera em *Aquarius*.

Nas primeiras cenas do filme, somos apresentados a uma jovem Clara nos anos 80. Seus cabelos são curtos. Seu marido, abraçado a ela na festa de Tia Lúcia, comemora o sucesso do tratamento de saúde que ela havia passado há pouco tempo. Vinte e seis anos depois somos apresentados a uma Clara já mais velha, interpretada por Sônia Braga. Em direção ao banho, a personagem tira a blusa e notamos que um dos seus seios lhe foi retirado - uma cicatriz no local sugere uma cirurgia. Mais tarde, os letreiros do filme identificam um dos capítulos da narrativa como sendo “O Câncer de Clara”. Fica claro, portanto, que a personagem havia sido diagnosticada no passado com câncer de mama. A doença é retomada em diferentes pontos na narrativa, por exemplo quando um homem desiste de seguir beijando-a ao notar a falta de um dos seios ou quando ao brigar com Diego (o responsável pela construção do novo edifício) Clara esbraveja: “Eu já tive um câncer e não pretendo ter outro!”.

Mais um ponto importante para nos atentar é o caráter nostálgico e saudosista da personagem, já explorado anteriormente. Como nos lembra James Wood em seu livro *Como Funciona a Ficção*, “a literatura é diferente da vida porque a vida é cheia de detalhes, mas de maneira amorfa, e raramente ela nos conduz a eles, enquanto a literatura nos ensina a notar” (WOOD, 2008, p. 63). No cinema, o detalhe desempenha papel igualmente importante e a característica nostálgica da personagem se dá justamente nesses detalhes: a coleção de vinis na

sua casa, as canções da década de 70 e 80 que são por ela colocadas em cena, a conversa em família a partir de fotos antigas, o criado mudo preservado na sala do apartamento após anos, entre outros. São esses detalhes que explicitam o caráter saudosista da personagem, sem que se façam necessárias explicações demasiadas.

Todo esse preâmbulo é essencial para compreender os comentários da primeira estrofe da canção de Taiguara na narrativa: *Hoje/Trago em meu corpo as marcas do meu tempo/Meu desespero, a vida num momento/A fossa, a fome, a flor, o fim do mundo*. Trazer consigo as marcas de um passado revela aspectos da personagem Clara, tanto de maneira conotativa quanto denotativa. O saudosismo é o responsável pelo apreço dela pelas memórias de um passado, memórias relembradas e preservadas em seus atos e falas. Ela carrega consigo “as marcas do seu tempo” ao se colocar em oposição à destruição do prédio que mora há tempos, ao ser fiel a seu gosto musical de anos atrás, ao relembrar com carinho as histórias da sua juventude. A personagem, no entanto, também carrega em seu corpo as marcas do seu tempo de forma literal: a falta de um de seus seios é um sinal em seu corpo de um tempo de outrora. Seu corpo carrega com uma cicatriz as lembranças do câncer de anos atrás. O pretérito desenha no físico da personagem vestígios do que foi vivido, numa metáfora visual que aponta para uma relação muito intrínseca de Clara com o passado. “A vida num momento” do seguinte verso vai ao encontro desse incessante passar do tempo; da fugacidade interminável do viver. Esse eterno direcionamento ao futuro é colocado como um “desespero” para Taiguara. Os bairros crescem (“Este cano de esgoto é a divisão, pra cá do cano dizem que é a parte rica e pra lá a parte pobre, ou seja, pra cá é Pina e pra lá é Brasília Teimosa”⁶²), pessoas morrem (“Ana Paula, a viúva aqui do seu pai sou eu, não é você não, viu? Difícil, né? Super difícil...”⁶³), o vinil é substituído pela música digital e prédios antigos se tornam condomínios de luxo. Clara parece sentir o mesmo “desespero” que o eu-lírico da canção: em uma já mencionada conversa com seus filhos, ela tem dificuldade de convencê-los dos motivos pelos quais não quer vender o apartamento, até que se direciona a seu filho mais novo: “É que vocês não sabem o que é se sentir louco sem ser louco! Parece que está endoidando. Você sabe o que é isso, meu filho, você sabe o que é passar por isso: você sabe que não está endoidando e que a loucura está lá fora, não sabe?”. Taiguara finaliza a primeira estrofe apontando os mais diversos elementos que habitam o tempo e o deixam a cada instante: “A fossa, a fome, a flor, o fim do mundo”.

⁶² Essa frase é dita na cena em que Clara caminha com Julia e Tomás pela praia do Pina. A pedido de Tomás, Clara explica a geografia do local, explicitando a desigualdade social desenvolvida ao longo dos anos entre os bairros do Recife, Pina e Brasília Teimosa.

⁶³ Frase dita por Clara na discussão com sua filha Ana Paula. A filha reclama que o pai dela não está mais ali para comentar o que pensa, a que Clara responde com essa frase.

O compositor segue: *Hoje/Trago no olhar imagens distorcidas/Cores, viagens, mãos desconhecidas/Trazem a lua, a rua às minhas mãos*. Em especial, esta passagem da canção dialoga com as observações de Svetlana Boym sobre a nostalgia quando ela diz que:

Uma imagem cinematográfica da nostalgia é uma dupla exposição, ou uma superposição de duas imagens - do lar e do exterior, do passado e do presente, do sonho e da vida cotidiana. No momento em que tentamos forçá-lo a uma única imagem, ele quebra a estrutura ou queima a superfície. (BOYM, 2001)

Taiguara vai ao encontro do pensamento de Boym ao comentar também da frustração que é tentar fazer habitar o passado no presente. Para o compositor, a tentativa de retomar cores, viagens, mãos, a lua e a rua resultam em “imagens distorcidas”, num esforço em que a memória altera e retira a exatidão do instante real e findado. Uma cena em *Aquarius* que ilustra essa tentativa de retorno às lembranças é um sonho de Clara. No filme, ela visita seu irmão e cunhada e ao analisarem fotos antigas, relembram de uma empregada doméstica que lhes roubava. “Como era mesmo o nome dela?”, se questiona algumas vezes. Mais tarde, Clara sonha com essa memória. Na penumbra, a empregada caminha da cozinha até o quarto. Senta-se calmamente na cama e abre um porta-joias. Pegando um colar de pérolas e alguns anéis brilhantes, observa uma Clara imóvel na cama. “A senhora está sangrando”, avisa. Notamos que o seio retirado da personagem cobre de sangue sua camisa branca. Logo em seguida, ela acorda. Este sonho ilustra o que Taiguara chama de “imagens distorcidas”: as lembranças vagas da personagem em relação à empregada doméstica se misturam no sonho a elementos de outros tempos, como o seu câncer de mama.

Voltemos agora à primeira sequência do filme: as fotos antigas de Boa Viagem. A letra da música unida às memórias de outrora fornecidas por essas fotografias já anunciam o caráter nostálgico da narrativa, fornecem de antemão pistas sobre uma personalidade saudosista da personagem em relação ao local em que habita. Da mesma forma, ao soar na última cena, indica que seu ato violento de lançar sobre a mesa da construtora pedaços de madeira é também um ato de resistência, um apreço ao passado que não é melancólico e sim combativo e reativo. Como sugerido anteriormente, infere-se, portanto, que a canção “Hoje” resume a mensagem da narrativa, além de sintetizar a personalidade da personagem principal.

4.3.2 “Toda Menina Baiana”, Gilberto Gil (1979)

Como já mencionado, em meados dos anos 80, Clara e sua família se encontram no apartamento de Tia Lúcia, apartamento este que será o mesmo habitado por Clara anos depois.

É aniversário de Tia Lúcia e seus parentes e amigos lhe prestam homenagens relembrando fatos do seu passado. A senhora agradece e em seu discurso lembra emocionada do seu marido falecido. As luzes baixam e a canção “Toda Menina Baiana” (1979) de Gilberto Gil soa em cena, fazendo com que todos os personagens comecem a bailar e a entoá-la. A letra da canção, que aponta algumas dádivas e infortúnio dados por Deus (em especial, a mulher baiana), pouco contribui para a narrativa no sentido de tecer comentários sobre ela. Por ser uma canção de 1979, sua função é mais de marcar temporalmente a sequência do filme, que se passa em 1980. O fato de também ser uma música popular na cultura musical brasileira, “Toda Menina Baiana” opera no espectador identificações por afiliação (KASSABIAN, 2000): as associações históricas e as escutas anteriores influem na maneira como percebemos a cena e nos relacionamos com as personagens. Os espectadores que conhecem a canção tendem a se identificar na cena: é como se aquela cena na sala do apartamento de Tia Lúcia pudesse também ser a festa de tantas outras famílias brasileiras na década de 80.

Observamos essa cena por alguns segundos, até que um *fade* (Imagem 22) faz com que aqueles personagens pouco a pouco sumam, dando lugar ao mesmo apartamento, porém agora vazio, claro pela luz do dia e com a decoração moderna. Uma Clara mais velha (interpretada por Sônia Braga) entra em cena, indicando uma passagem temporal e que também a trama agora se desenrola no tempo contemporâneo. Interessante notar que a música de Gilberto Gil segue soando em cena, apesar da elipse. A princípio, o uso da canção lembra-nos uma função da música do cinema considerada nas sete regras de Claudia Gorbman: a continuidade formal e rítmica (GORBMAN, 1987). Segundo a autora, um uso recorrente da música é o de proporcionar fluidez entre tomadas e transições entre cenas. É verdade que a mudança de um cenário de 1980 para um de 2016 é suavizada pela continuidade sonora entre os planos. Porém, mais do que uma função formal desempenha-se também uma função narrativa: a continuidade sonora, mesmo com a quebra temporal, cede a impressão de que a música está atrelada àquele espaço. O apartamento, mais de 30 anos depois, segue sendo o espaço receptor de tal canção: enquanto a Clara atual se exercita ao som de Gilberto Gil, a antiga Clara bailava a música na mesma sala. Há, portanto, uma mediação musical da memória:

A estetização dos estágios da vida dos indivíduos através da música aparece claramente quando os indivíduos se lembram de momentos específicos de suas vidas. Isso é teorizado pela noção de "memórias mediadas" (ver Van Dijck, 2007). Em resumo, os indivíduos recriam, no presente, memórias de seu passado (ver Capítulo 3). A música contribui muito para reviver certos momentos. Ela media a memória de quem eles eram e o que eles faziam na época (NOWAK, 2016, p. 145)

Mesmo com o *fade* indicando a passagem do tempo, a persistência da música cria uma ponte entre passado e presente a partir de um mesmo local, inferindo sobre uma relação de memória entre Clara e a canção. A música, assim como o criado que encerra essa cena, são elementos que indicam o que há de duradouro do tempo naquele espaço.

Imagen 22



Fonte: frame do filme *Aquarius* (2016).

4.3.3 “Pai e Mãe”, Gilberto Gil (1975)

Outra canção que soa na paisagem sonora de *Aquarius* e desempenha interessante papel como agregadora de informações em relação a personagens e a relação entre eles é “Pai e Mãe” (1975), de Gilberto Gil. Analisemos a letra a seguir:

Eu passei muito tempo
Aprendendo a beijar outros homens
Como beijo o meu pai
Eu passei muito tempo
Pra saber que a mulher que eu amei
Que amo, que amarei
Será sempre a mulher
Como é minha mãe

Como é, minha mãe?
Como vão seus temores?
Meu pai, como vai?
Diga a ele que não se aborreça comigo
Quando me vir beijar outro homem qualquer
Diga a ele que eu quando beijo um amigo
Estou certo de ser alguém como ele é

Alguém com sua força pra me proteger
Alguém com seu carinho pra me confortar
Alguém com olhos e coração bem abertos
Para me compreender

A canção é colocada em cena pela personagem Júlia (Julia Bernat), namorada do sobrinho de Clara, Tomás (Pedro Queiroz). Após uma rápida análise dos vinis da coleção de Clara, Júlia diz que gostaria de colocar essa canção para tocar. Explica que apesar de não ser uma música tão famosa, tem um significado especial para ela. Todos escutam com atenção: o irmão de Clara, sua cunhada, seus dois sobrinhos, a noiva de um deles e Júlia. Por ser colocado na paisagem sonora de forma diegética e pelo fato de nenhum dos personagens estabelecer diálogos durante a vigência da canção, o espectador também se vê convidado a uma escuta atenta da letra. Júlia ri e balbucia um pouco constrangida com toda a atenção direcionada a ela (Imagen 23). Clara sorri com os olhos marejados (Imagen 24). A cena segue alternando os planos entre Clara e Julia (planos que são cada vez mais fechados), cedendo a impressão de que há uma confidência entre ambas sendo revelada por aquela escuta. O contato visual das duas é intenso e, sustentando esse olhar, Clara acompanha com os lábios as frases de Gilberto Gil, emocionada. Há uma cumplicidade entre as personagens explícita nessa cena e que é estabelecida pela canção; cumplicidade esta que leva o espectador a se questionar: o que Júlia quis dizer? E o que Clara apreendeu do momento? A seguir, exploro três pistas que podem nos ajudar a entender.

Imagen 23



Fonte: frame do filme *Aquarius* (2016).

Imagen 24



Fonte: frame do filme *Aquarius* (2016).

A primeira é a cena já comentada em que Clara tenta explicar para seus filhos a razão pela qual não quer vender seu apartamento. A discussão entre ela e sua filha Ana Paula se intensifica, até que esta segunda acusa a mãe de ter sido relapsa e pouco próxima dos filhos devido ao seu trabalho como jornalista. O filho mais velho de Clara recolhe na estante um dos livros de autoria da mãe e mostra a primeira página a Ana Paula. A frase “Para Martin, Ana Paula e Rodrigo. Pelas horas de lazer que lhes foram roubadas” é mostrada em primeiro plano. Ana Paula começa a chorar e pede desculpas. As duas se abraçam emocionadas.

Em uma cena mais adiante, Clara conhece Júlia (a namorada de Tomás) pela primeira vez. Ao caminharem pela praia do Pina, Clara confessa seu amor materno por Tomás, ainda que seja sua tia. “Sabe o que é, Júlia? É porque eu gosto muito desse menino, sabe? Precioso pra mim. (...) Às vezes eu penso que eu engravidrei do Tomás, mas não lembro. Aí, tem aquelas fotos da mãe dele na maternidade com aquele bebezinho no colo... acaba com meu sonho!”. Ela ri, mas Tomás muda logo de assunto.

As duas cenas anteriores já nos dão certas dicas da importância da maternidade e da relação mãe e filhos para a personagem principal. Porém, há um terceiro ponto de atenção. No momento em que a canção de Gilberto Gil é colocada em cena, Clara e seus parentes (irmão, cunhada, sobrinho e a noiva do sobrinho) percorrem os álbuns de fotos e lembram com carinho dos momentos vividos em família. Interessante como nessa cena eles - reunidos no presente como família - relatam casos da mesma família, porém no passado. É também aqui que uma foto de Tia Lúcia é resgatada. A cena é todo pontuada por uma nostalgia familiar sentida de forma conjunta e lembranças como a viagem a Maria Farinha, os dias na praia de Tamandaré, a empregada Juvenita e Arnaldo - “o rapaz mais engraçado”, segundo Clara - são relembrados. A cena é interrompida por Ladjane, a atual empregada doméstica de Clara. Ela, que teve o filho assassinado, diz: “Eu quero mostrar também a foto do meu filho que eu carrego na carteira”. Ladjane passeia com a foto em mãos para que todos vejam. Um silêncio constrangedor toma

conta da sala. “Que lindo, Ladjane”, conclui a cunhada de Clara. É logo em seguida que Júlia interrompe e pede atenção para a canção a ser tocada no toca-discos.

Então, afinal, que mensagem Júlia tenta passar para Clara? E por que Clara se emociona? Estaria Julia tentando dizer que Tomás, assim como Clara, percebe essa forte relação mãe e filho entre eles e que ela, Júlia, enxerga a beleza de tal relação? Ou será que Clara teria se emocionado por recordar a relação dela e de seu falecido marido junto a seus três filhos, uma relação criticada e então celebrada na discussão com Ana Paula? Talvez Júlia quisesse enaltecer aquele momento em família (e das memórias revividas pelo álbum de fotos) com uma canção que refletisse a beleza das relações familiares? Ou teria Clara se encantado com a coincidência daquela canção ter sido escolhida logo após a fala de Ladjane, que ainda sofria a morte de seu filho? Há claro, ainda, a possibilidade de que a canção faça referência a todos esses elementos unidos e venha para comentar temas caros à personagem como a maternidade e relações familiares.

Porém, antes de nos precipitarmos em conclusões, é preciso levar em consideração uma interessante provocação de Hesmondhalgh (2013). Segundo ele:

No caso de uma atenção visual conjunta aos objetos e propriedades públicas, as pessoas em questão também estão visualmente conscientes umas das outras. Em contraste, quando ouvimos música, não ouvimos as outras pessoas ouvindo a mesma música. Não se ouve as pessoas ouvindo; ao invés disso, as vemos escutando. Mas a percepção conjunta envolve a triangulação, e da mesma forma modalidade, nos objetos de percepção e na percepção da outra pessoa sobre esse objeto. Como só vemos os outros ouvindo, mas não os ouvimos ouvindo, não há escuta conjunta⁶⁴. (HESMONDHALGH, 2013, p. 386)

O autor, portanto, defende a impossibilidade de escuta conjunta: não é possível acessar as percepções sonoras de outra pessoa, estando a escuta reservada a um plano individual e inacessível. Simon Frith considera que o que ocorre em situações assim é um compartilhamento de afetos: a experiência social de uma música permite que indivíduos manifestem seus afetos em relação a ela, fornecendo uma base de comparação entre eles (FRITH, 2003, p. 45). Além disso, como vimos no capítulo anterior, a canção tem a capacidade de interpelar posições subjetivas dos ouvintes, entrelaçando-se às suas narrativas pessoais. Se por um lado a experiência social da música entre Clara e Júlia revela os afetos das personagens em relação à canção de Gilberto Gil e permite-nos induzir que são interpeladas por elas (provavelmente na questão subjetiva relacionada à instituição família), essa mesma experiência transparece a individualidade dessa escuta e as distintas formas de interpelação musical. Se por um lado a

⁶⁴ Tradução minha.

canção revela um movimento de aproximação entre as personagens via afeto musical, a impossibilidade da escuta conjunta é sempre um movimento de afastamento entre ouvintes.

A incerteza do caráter da conexão entre as personagens, no entanto, não deve ser tomada como frustrante. Vejamos o que aponta James Wood em relação às suas leituras de Henry Green:

(...) o diálogo é a melhor maneira de se comunicar com os leitores, e que a coisa que mais mata a “vida” é a “explicação”. (...) Todavia, seu argumento mais geral, de que o diálogo deve portar múltiplos significados, e que deve significar várias coisas para vários leitores ao mesmo tempo, com certeza está certo. (WOOD, 2008, p. 174)

A impressão de que algo está sendo comunicado entre as personagens *versus* a incerteza do que de fato está sendo comunicado é intrigante. Isso ocorre porque todos os diálogos apresentados dão apenas informações pontuais. Assim, nesse momento, nos é colocada como barreira exatamente a complexidade da personagem e a complexidade das suas relações na narrativa: são diferentes Claras que se apresentem para diferentes espectadores. Ou seja, em relação ao uso dessa canção podemos extrair diversos vestígios e indícios distribuídos ao longo da narrativa, mas não podemos repousar nossa certeza na vitalidade da personagem, vitalidade esta que nos é apresentada por variados e fragmentados aspectos e diálogos. Nos resta, portanto, apenas inferir certos significados.

4.3.4 “Fat Bottomed Girls”, Queen (1978) e “Meu Som é Pau”, Aviões do Forró (2015)

A cena referida inicia-se à noite com Clara deitada na rede da sala. Ela escuta barulhos vindos da entrada do prédio e ao ir até a janela verificar, depara-se com um grupo de adultos bêbados liderados por um trabalhador da construtora interessada na compra do seu apartamento. Ouvindo atentamente os ruídos do grupo entrando no prédio, ela nota com espanto que estão se direcionando para o apartamento logo acima do seu. Uma música eletrônica alta começa a soar do andar de cima. Depois de tentar ouvir a apresentação de uma orquestra na TV (aumentando impacientemente o volume do aparelho), Clara levanta-se do sofá e escolhe um dos seus vinis para tocar. Ouvimos, mais uma vez de forma diegética, a canção “Fat Bottomed Girls”, de 1978 e de autoria da banda de rock britânica *Queen* (a segunda música da banda a soar na paisagem sonora do filme). A letra, que basicamente fala sobre garotas de nádegas grandes, não contribui muito para a narrativa. O que interessa mais são as associações e significados da canção e da banda como produto midiático e cultural da época de lançamento e que ressoam até hoje.

Considerada um dos expoentes do rock contemporâneo, estima-se que a banda *Queen* tenha vendido entre 150 a 300 milhões de discos. Em tempos de Guerra Fria e ditaduras militares na América Latina, *Queen* se estabelecia como um grito de rebeldia para os jovens da época, que entoavam suas músicas sobre liberdade sexual, permissividade e autoafirmação. As décadas de 70 e 80, auge da banda, eram também as décadas da juventude de Clara.

A personagem baila sozinha a canção pela sala da sua casa, entoando a letra junto a Freddie Mercury no último volume. Se antes a víamos sentada no sofá e visivelmente incomodada pelos barulhos vindos do andar de cima, agora a vemos mais serena. Enquanto a caixa de som vibra com as altas batidas do *Queen*, Clara serve mais vinho e caminha pela casa sorrindo, cantarolando e balançando a cabeça ao ritmo da música (Imagen 25). É como que se por meio dessa escuta, ela fosse capaz de controlar seu humor. Tia DeNora (2004) observa tal fenômeno ao investigar a relação de bicicleteiros com a trilha sonora escolhida por eles no trajeto:

Neste sentido, a música é um veículo cultural, que pode ser montada como uma bicicleta ou embarcada como um trem. Esta descrição é metafórica (...) mas vale a pena notar que uma das metáforas mais comuns para a experiência musical na cultura ocidental pós século XIX é a metáfora do "transporte", no sentido de ser transportado de um lugar (emocional) para outro (e, de fato, às vezes, "arrastado") (DENORA, 2004, p. 07)

A autora entende que não é por acaso que se tornou comum associar a experiência musical a uma viagem. Para ela, essa capacidade da música de levar-nos de um estado emocional para outro de fato dialoga com a impressão de um trajeto percorrido, um trajeto emocional. Ao cantar junto a Freddie Mercury e ao mover o corpo ao ritmo da canção, Clara atinge novo estado emocional e por alguns minutos é capaz de esquecer o aborrecimento anterior. Ao sentir corporalmente a música, as associações construídas em torno dela voltam a comparecer para Clara. Simon Frith (1996) lembra-nos que

Em suma, é através do ritmo, através de decisões sobre quando se mover, em que ritmo, com que regularidade e repetição, que mais facilmente participamos de uma peça musical, seja ao menos batendo nossos pés, batendo palmas ou apenas balançando a cabeça para cima e para baixo (FRITH, 1996, p. 142)

A personagem, portanto, ao deixar seu corpo reagir à sua escuta, mais atentamente é capaz de ouvir aquela canção. Seus gestos indicam que percorre (mais uma vez lembrando da metáfora do "transporte" apontada por Tia DeNora) o trajeto da música em sua duração. Essa escuta atenta proporcionada pela recepção da música pelo corpo permite que ela modifique seu

estado de ânimo, afastando-a brevemente de uma realidade que até então lhe causava indignação.

A música acaba, mas não os ruídos vindos do andar de cima. De lá, soa a canção “Meu Som é Pau”, canção de 2015 e da banda cearense Aviões do Forró. Clara, então, é revisitada pelo sentimento anterior e volta a aborrecer-se com os barulhos. Em especial, a canção vinda de cima a irrita por ser uma música *non-chosen* (NOWAK, 2016), ou seja, não-selecionada por ela, mas forçosamente escutada por ela (e que, muito possivelmente, não faria parte do seu repertório de gosto). Subindo as escadas, espia pela porta do apartamento acima do seu e testemunha uma orgia (Imagen 26).

Interessante como a disputa entre os dois apartamentos é pontuada por uma disputa sonora. Clara se arma com “Fat Bottomed Girls” e o grupo se arma com “Meu Som é Pau”. Clara representa a resistência: não é qualquer festa que fará com que ela abra mão do seu apartamento. Eles atacam: a intenção é incomodá-la até que desista de morar ali. Nessa cena todos os elementos da disputa comparecem no embate entre *Queens* e Aviões do Forró: Clara versus a empreiteira, 1978 versus 2015, resistência versus progresso, nostalgia versus olhar para o futuro, manutenção versus destruição. Ou seja, a canção e sua capacidade de carregar consigo significados e dizer de certos contextos históricos e culturais, funciona como o cabo de guerra entre a personagem e a construtora, onde sem qualquer tipo de diálogo, tudo é dito.

Imagen 25



Fonte: frame do filme *Aquarius* (2016).

Imagen 26



Fonte: frame do filme *Aquarius* (2016).

4.3.5 “Um Jeito Estúpido de te Amar”, Maria Bethânia (1987)

Em uma das cenas do primeiro capítulo do filme *Aquarius*, a personagem Clara recebe de uma construtora a proposta de compra do seu apartamento: a intenção é substituir o prédio da personagem por um edifício maior e mais moderno. Na cena posterior, sozinha, com o envelope em mãos e em frente ao edifício *Aquarius*, ela rasga a proposta recebida. Em seguida, entra no carro do seu sobrinho Tomás. Clara questiona se ele foi capaz de gravar todas as músicas que havia lhe pedido, o que ele confirma: “Estão aqui no *pen-drive* já”. Após conversarem um pouco mais sobre as músicas gravadas, Clara procura por alguma específica no rádio do carro: “Ah! Aí, ó. Ouve isso”. Juntos e em silêncio, passam a ouvir com atenção a música “Um Jeito Estúpido de te Amar” (lançada primeiramente por Roberto Carlos, em 1976) na voz de Maria Bethânia. A seguir, o trecho que ouvimos em cena:

Eu sei que eu tenho um jeito
Meio estúpido de ser
E de dizer coisas que podem magoar e te ofender
Mas cada um tem o seu jeito...

“Engraçado”, comenta Tomás. Clara, abaixando o volume da música, insiste para que ele desenvolva o pensamento. “Estou meio alegrinho hoje”, continua ele. A música torna-se um gatilho para que Tomás confidencie a Clara a chegada de uma garota do Rio de Janeiro que vem à sua visita. Tomás segue contando como conheceu a garota e suas expectativas para o encontro, o que diverte a tia. Olhando para a janela do carro reflexiva, Clara parece ter uma ideia: “Olha, faz uma coisa: toca Maria Bethânia para ela. Mostra que tu é intenso!”. Tomás ri e concorda: “Tudo bem”. Voltamos a escutar a canção vinda do rádio:

Palavras são palavras
E a gente nem percebe o que disse sem querer
E o que deixou pra depois
Mais o importante é perceber
Que a nossa vida em comum
Depende só e unicamente de nós dois

A câmera se afasta revelando uma grande ponte por onde o carro passa. A música se torna cada vez mais baixa até o fim da cena.

O que podemos inferir da personagem Clara a partir da sua relação com essa música? O que dos seus gestos, comentários e reações em relação à canção revelam da sua personalidade? O primeiro ponto que vamos explorar é a palavra “intenso”. Afinal, por que a personagem crê que ouvir Maria Bethânia tem a ver com intensidade? Em uma apresentação em Curitiba no ano de 2011, Bethânia fez uma declaração que pode nos dar algumas pistas:

Eu gosto de emprestar a minha vida, a minha voz, às histórias e às personagens que os autores nos revelam. Eu sei que ler, ouvir, dizer poesia hoje, neste tempo de tanto desapego, tanta correria, é uma tarefa quixotesca, é como provocar e ofender o mundo, pois vivemos como se não coubesse mais o silêncio, as delicadezas. Isso me comove e me atrai. (BETHÂNIA, 2011)

No trecho acima, percebemos a tendência da artista de usar sua voz e sua performance⁶⁵ como porta-vozes de poesias e sentimentos. Ela acentua na sua fala o poder e a força das delicadezas, comentando como isso a “comove” e a “atrai”. A sua performance no palco chama a atenção pela carga emocional despertada e a união de elementos como a voz, a música, a poesia, a dança e o gesto. Walter Silva (1972), sobre o espetáculo *Rosa dos Ventos* da artista, comenta que:

Não há possibilidade nenhuma de se enquadrar Bethânia entre as cantoras ou atrizes que militam em nossos palcos. Ela não é musical. Não precisa e não faz questão de demonstrar isso. Não assume compromisso nenhum com a música, nem com a melodia, a harmonia, a divisão, a respiração ou o ritmo. Ela parece que está no palco com o único intuito de se doar. E quanta coisa dá Bethânia durante todo o espetáculo! Bethânia também não é atriz e seus gestos que insinuam teatro são até primários, mas, como ela comunica. (SILVA, 1972)

⁶⁵ Aqui, entendemos performance como um conjunto indissociável de signos auditivos e visuais, em que ela, segundo Paul Zumthor, “... é uma realização poética plena: as palavras são tomadas num conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal faz sentido” (ZUMTHOR, 2005, p.87). Ou seja, em Maria Bethânia, elementos como a voz, o gesto, a dança, as luzes, o figurino, entre outros, torna-se elementos importantes de sua performance.

Neste trecho temos a dimensão da “intensidade” da performance da artista. Walter Silva ressalta que o que chama atenção não é nem a qualidade vocal da cantora nem sua atuação, mas sim a sensação de que ela se “doa” e a força com que se “comunica”. Em relação às músicas românticas, o mesmo parece se repetir. Segundo Marlon de Souza Silva (2010), “as composições de Maria, tratam do amor enquanto um “sentimento difícil, sofrido, sempre temperado de perdas e desencontros, implicando tristeza e dor”; em Dolores, acrescenta-se a culpa e a solidão” (SILVA, 2010, p. 90). Ainda segundo ele, “Das 271 músicas gravadas por ela no período aqui analisado⁶⁶, foram registradas 128 músicas cujo tema é o amor, com seus desencontros, saudades, dores, tristezas, abandonos, etc” (SILVA, 2010, p. 90). Para o pesquisador, a intensidade das letras das canções românticas permitia a Bethânia uma maior entrega nos palcos:

O romantismo em Bethânia está intimamente ligado à dramaticidade que estas canções possuem. Isso foi perceptível em sua relação com a bossa nova, na qual ela sentia falta da dramaticidade dos sambas antigos. Esta dramaticidade, creio que se relaciona com o palco, com a interpretação. Este tipo de canção permitiria à Bethânia não apenas cantar, mas interpretar. (SILVA, 2010, p. 91)

O fato de Bethânia não só cantar as músicas românticas, mas também interpretá-las em suas performances, evidencia o caráter intenso da artista. Ou seja, Clara sugere que escutar Bethânia é relacionar-se e comparar-se a essa entrega e força demonstradas pela cantora, como se aquele que ouvisse Bethânia sentisse o amor da mesma forma que ela: de corpo e alma.

Até aqui, parece-nos claro que a protagonista considera Bethânia uma artista intensa e que canta o amor desta mesma maneira. Porém, a frase ainda nos desperta uma nova questão: consideraria Clara o amor intenso o jeito ideal de amar? O que as canções de Bethânia, portanto, revelariam do amor de Clara? Segundo Carolina Spataro, em seu artigo “*Esa Canción Cuenta mi Historia de Amor*” (2016), a canção romântica permite que as mulheres transformem suas paixões em narrativas mais coesas.

O que aparece aí é uma satisfação pelo reconhecimento da própria “dor”, um enaltecimento por essa aflição ser registrada como tal por um artista admirado, a possibilidade de colocar em palavras, de tornar inteligível esse sentimento profundo e colocá-lo em circulação para que muitas outras pessoas o conheçam. (SPATARO, 2016, p. 89)⁶⁷

⁶⁶ Na sua pesquisa, Marlon de Souza Silva investigou a carreira de Maria Bethânia de 1965 até 1978.

⁶⁷ Tradução minha, assim como para todas as demais citações da autora.

Reconhecer-se na letra e, principalmente, reconhecer uma história de amor nas palavras de um cantor/cantora é uma ferramenta para os ouvintes de rever e repensar a paixão vivida sob novas perspectivas. Traça-se um movimento de cumplicidade entre artista e fã, onde aquele que escuta sente-se representado e compreendido por aquele que canta. A letra de “Um Jeito Estúpido de te Amar” reflete essa intensidade defendida por Clara. O trecho *Eu sei que eu tenho um jeito/Meio estúpido de ser/E de dizer coisas que podem magoar e te ofender* da canção diz sobre a impulsividade de um dos amantes, que fala sem pensar e que ama de um jeito que pode até confundir-se com a indiferença. Com um sorriso no rosto e o olhar vago, vemos Clara ouvindo atentamente essa primeira estrofe da canção. Seu sorriso demonstra a emoção sentida pela música, enquanto seu olhar vago nos leva a crer que algumas lembranças lhe tomam a mente. Piscando os olhos, vira-se e encara seu sobrinho Tomás (Imagen 27). Observa as reações dele, como se seu olhar questionasse se ele entende o que Bethânia quer dizer, se ele percebe o tipo de amor que ela relata. Ou, se pelo menos, ele compartilha do sentimento dividido por ela e Bethânia.

Imagen 27



Fonte: frame do filme *Aquarius* (2016).

A narrativa do filme não nos dá muitas referências de como teria sido o amor vivido entre Clara e seu falecido marido, mas alguns detalhes da trama revelam nuances dessa relação. Nesse mesmo segmento do filme - e que não coincidentemente chama-se “O Amor de Clara” - temos duas cenas interessantes. Na primeira e já explorada cena, Clara tenta explicar para seus filhos a razão pela qual não quer vender seu apartamento. A discussão entre ela e sua filha Ana Paula se intensifica, até que esta segunda diz: “Papai não está mais aqui...”, sugerindo que ele saberia lidar melhor com aquela situação. Clara fecha os olhos, canta uma canção de Paulinho da Viola (canção que relata o comportamento de pessoas com “nervos de aço”, dando a entender que Ana Paula seria este tipo de pessoa) e então lhe responde: “Ana, minha filha, a viúva do seu pai aqui sou eu, não é você não, viu? Difícil, né? Super difícil...”. Seus olhos enchem de lágrimas, emocionada. Nota-se aqui que, primeiro, Clara nutre ainda pelo ex-marido um amor

que se configura e expressa-se como saudade. Segundo, a sua fala sugere que o verdadeiro significado daquele amor e o que foi vivido nele cabe apenas aos dois envolvidos e a mais ninguém.

Numa segunda cena, Clara visita o falecido marido no cemitério. Chegando próximo à sepultura dele, ela abre a bolsa e retira um caderno vermelho. “Eu escrevi umas coisas, sabe, pra você. Mais fácil”. Coloca os óculos de grau, vasculha as páginas em busca do trecho correto e, parecendo encontrar, encara a sepultura. Desistindo de falar, fecha o caderno e guarda-o novamente na bolsa. Deposita no jazigo as flores que trouxe, recolhe os galhos secos que ali estavam e virando-se, vai embora. Essa cena, em especial, relaciona-se de forma interessante com a última estrofe de “Um Jeito Estúpido de te Amar” ouvida na cena do carro: *Palavras são palavras/E a gente nem percebe o que disse sem querer/E o que deixou pra depois/Mais o importante é perceber/Que a nossa vida em comum/Depende só e unicamente de nós dois.* Tanto a letra da canção quanto a atitude de Clara no cemitério parecem concordar na debilidade das palavras diante do que é/foi vivido entre dois amantes - e que é percebido por ambos, num lugar onde a linguagem não alcançaria.

...as canções permitem tornar os sentimentos inteligíveis, dar-lhes um nome, relacioná-los aos modos com os quais os sujeitos vinculam-se no afetivo-erótico em dado tempo e as consequências sentimentais dessas conexões; e, por sua vez, como performam as modalidades de emoções que afetam os laços afetivos. (SPATARO, 2016, p. 76)

No caso de Clara, a canção “Um Jeito Estúpido de te Amar” e a performance de Maria Bethânia são intermediadoras dela e sua relação com o amor. A intensidade das apresentações de Bethânia sinaliza para Clara como o amor deve ser sentido: por meio de grandes emoções e vigor, sem economia nas proporções. Da mesma forma, a letra da canção também parece lhe tocar e colocar-lhe de acordo com o cantado por Bethânia: as palavras não são capazes de expressar o que sentem dois amantes, sendo este sentimento exclusivo daqueles que o sentem.

4.3.6 “O Quintal do Vizinho”, Roberto Carlos (1975)

Outra cena que nos interessa é a em que Clara escuta a canção de Roberto Carlos, “O Quintal do Vizinho”⁶⁸ (1975). Após ir a uma festa com suas amigas, Clara entra no carro de um senhor que conhecera no recinto. Dentro do automóvel, começam a se beijar intensamente, até que ele toca os seus seios e percebe a falta de um deles. A situação causa constrangimento em

⁶⁸ Canção composta por Erasmo Esteves e José Alejandro Losi e interpretada por Roberto Carlos.

Clara, que explica o ocorrido. O senhor se afasta, num movimento de desistência. “Você é ótima... Eu vou te levar em casa”, diz. Na próxima cena, vemos Clara chegando em casa de Táxi, o que indica a sua refutação da carona. Observa o seu prédio e então o prédio ao lado. Este segundo é um prédio moderno, de largas varandas e múltiplos andares. Um grande véu branco indica que está em reforma. Clara volta a observar o Edif. *Aquarius*, como se previsse que o futuro dele seria o mesmo da construção ao lado. Virando-se, olha a rua em que mora e a examina por alguns segundos. Já dentro de casa, explora sua coleção de vinhos e escolhe um disco de Roberto Carlos (como visto na Imagem 20). Colocando-o no toca-discos, ouvimos a faixa “O Quintal do Vizinho”. Abaixo, o trecho que ouvimos em cena:

Eu hoje acordei pensando
Num sonho que eu tive a noite
Sentei-me na cama para pensar
No sonho que eu tive
No sonho que eu tive
No sonho que eu tive
Fiquei tanto tempo pensando
Em tudo que estive sonhando
Que por um momento
pensei ser verdade

Clara escuta a canção: cruza os braços, fecha os olhos e deixa seu corpo balbuciar ao ritmo da música (como visto na Imagem 21). Cada frase de Roberto Carlos é ouvida com atenção pela personagem. Nota-se que a música a acalma: seu sorriso no rosto demonstra a tranquilidade acessada por ela naquele momento. Se nas cenas anteriores acompanhamos o constrangimento e decepção da personagem em relação ao seu rápido encontro amoroso e, então, a observamos preocupada com o futuro do seu edifício e da sua rua, agora a vemos alcançando um estado de amenidade. Sendo assim, notamos que Clara utiliza a música como instrumento de regulação de suas emoções. Tia DeNora (2004) percebe este mesmo tipo de utilização da música pela sua entrevistada Lucy. Vejamos:

Lucy continua descrevendo como ela entrou na sala de sua casa, sentindo-se "muito estressada". Dez minutos depois, ela saiu sentindo-se diferente, mais calma. Aqui, a música autoadministrada era um catalisador, um dispositivo que permitia que Lucy passasse de um conjunto de sentimentos para outro em um período de tempo relativamente curto. Por meio da música, Lucy se reconfigurou como agente socioemocional. (DENORA, 2004, p. 16)

Tia DeNora sugere que Lucy faz esse movimento (de usar a música como reguladora de emoções) de forma consciente: ela entra na sala sentindo-se para baixo e, sabendo que certa música a deixaria animada e lhe traria bons sentimentos, coloca-a para tocar. O que nessas músicas fazem com que tanto Lucy quanto Clara sintam-se melhor em relação a elas mesmas? DeNora explica que uma série de fatores podem estar envolvidos: a letra da música, o relacionamento do ouvinte com ela, as memórias e associações envolvidas, o local e circunstância da escuta, entre outros. No caso de Clara, não chegamos a ter tais informações, apenas a impressão de que aquela canção lhe acalma. Tal o é que percebemos uma súbita onda de criatividade na personagem, que se dirige ao sofá com o caderno em mãos e inicia um processo de escrita. Como volta a nos apontar DeNora,

A música é ativa na vida social, tem "efeitos" portanto, porque oferece materiais específicos com os quais os atores podem contar com quando se envolvem no trabalho de organizar a vida social. A música é um recurso - fornece recursos - para a construção de mundo. (DENORA, 2004, p. 44)

Como observado, “O Quintal do Vizinho” fornece não só a tranquilidade para a personagem como também a instiga criativamente. A maneira como Clara analisa sua coleção de vinis e escolhe justamente este disco - como se estivesse procurando exatamente por ele - revela que esse agenciamento de emoção é sabido pela personagem. A música lhe faz tão bem que em certo momento ela desiste da escrita para levantar e dançá-la. Abaixo o trecho que é dançando por Clara:

Sonhei que entrei
no quintal do vizinho
E plantei uma flor

No dia seguinte ele estava sorrindo
Dizendo que a primavera chegou

Clara fecha os olhos e movimenta-se pela sala, mexendo seus braços de um lado para o outro, balançando as mãos, mais uma vez sentindo corporalmente a música (assim como em “Fat Bottomed Girls”). Como já apontado, Simon Frith (1996) comenta sobre a capacidade de ouvir a música a partir da dança. Segundo ele, “assim como os músicos, nós não temos tempo para interpretar primeiro os sons para então reagir a eles. Isso retoma o ponto de Richard Waterman: a maneira ideal de ouvir música é dançando, mesmo que apenas na sua cabeça.” (FRITH, 1996, p. 139). Ainda, segundo o autor, dançar ao som de uma canção auxilia-nos a

perceber a “passagem do tempo”, uma vez que ao atentarmos à sua ocorrência, nos é permitido “parar o tempo” (FRITH, 1996, p. 149): “afinal de contas, se “o presente” é realmente definido pela qualidade de atenção, então a música realmente expande o momento, enquadrando-o. E é justamente esse “tempo de atenção” que define o prazer musical” (FRITH, 1996, p. 151). A maneira como Clara deixa seu corpo perceber a música e reagir a ela faz-nos perceber como altera a percepção de sua temporalidade: ainda que a canção soe por apenas 01’29” na cena, a intensidade do seu prazer musical permite uma modificação de estado de ânimo completa.

O trecho dançado por ela chama a atenção também pelo conteúdo da letra. A canção de Roberto Carlos narra um sonho tido pelo eu-lírico em que esta visita um vizinho e por meio de uma flor revela-se uma relação de amizade e harmonia entre os dois. Este tema é especialmente sensível para Clara, visto que todos os vizinhos do prédio já abandonaram seus apartamentos e aguardam apenas a venda da parte de Clara para que o novo empreendimento ocupe o terreno. Além da construtora, ela também sofre a pressão destes vizinhos (um deles chega a chamá-la de egoísta ao encontrá-la na praia). Ou seja, se na canção ouvimos uma relação entre vizinhos harmoniosa e carinhosa (em seu sonho, o eu-lírico da música planta a flor no quintal do seu vizinho), na vida de Clara não cabe poesia no convívio com aqueles que também habitavam o prédio e sim cobranças e ameaças. É irônico observar que enquanto a personagem cantarola a música, o véu da reforma do prédio ao lado invade a janela do seu apartamento, como se relembrando a ela o tipo de relação existente entre ela e seus vizinhos: relação baseada na distância e no incômodo. Não só isso, o véu vem como um assombro e presságio sobre o futuro do Edf. *Aquarius*, anunciando a transformação daquela rua num espaço onde não cabem flores e quintais, mas sim grandes prédios de luxo e divisões entre terrenos bem demarcadas.

Nota-se que o processo de identificação de Clara com a música (para além do que lhe provoca emocionalmente) nos dá pistas de uma certa concordância dela com o eu-lírico sobre como se daria uma relação ideal entre vizinhos. A maneira como sorri enquanto canta nos faz crer que ela enxerga a beleza de se plantar uma flor no quintal alheio; lhe traz alegria considerar este tipo de relação tão singela e afetuosa. Esta percepção choca quando comparada com as relações desenvolvidas por ela e seus vizinhos no presente: relações de frieza, desacertos e distanciamentos.

4.3.7 Outras músicas

Nesta última parte do capítulo, agrupo as demais canções que soam em *Aquarius*. As músicas que estão aqui reunidas desempenham, a meu ver, menor participação ativa na

narrativa, seja porque atuam como música de fundo⁶⁹ (soando em volume mais baixo e sendo atravessadas por diálogos e ruídos de maior protagonismo sonoro), por passarem despercebidas pelos personagens ou, simplesmente, por terem menor poder de comentário sobre a narrativa.

A primeira desta categoria é “Sentimental Demais” (1964), de Altemar Dutra. Considerado nas décadas de 60 e 70 como o “representante da música romântica brasileira” (ALTEMAR, 2019), o intérprete empresta sua voz melancólica em uma melodia que apresenta um eu-lírico sentimental demais após se apaixonar por uma mulher. A canção soa com o volume baixo e não é escutada atentamente por nenhum dos personagens. Começa a soar junto aos primeiros planos da cena da festa de Tia Lúcia, com o marido de Clara se aproximando da janela do apartamento para observar a chegada da esposa. Ele sorri vendo a aproximação do automóvel de seu cunhado e, avistando Clara, incentiva com os braços que subam logo. Em seguida, vemos pela primeira vez e em um plano aberto, a fachada do Edifício *Aquarius*, espaço de maior importância para a narrativa. A música acompanha o restante da cena: Clara conversa com seu marido, dirige-se até a cozinha para organizar um prato, desce as escadas (onde depara-se com dois adolescentes se beijando), entrega o prato de comida para o vigia do prédio e, por fim, chama as crianças que brincam no pátio para subirem e cantarem os parabéns. Ou seja, a música é a sonoridade que nos apresenta o apartamento e o prédio (espaços de conflito da narrativa). A letra, que revela um eu-lírico sentimentalista e romântico, anuncia, de certa forma, o caráter da narrativa: afinal, a personagem principal é guiada em suas ações pelos sentimentos e lembranças romantizadas em relação àquele espaço. Interessante ainda pontuar que a música começa assim que vemos o marido de Clara se aproximar da janela, sugerindo uma associação entre ele e a sonoridade. De fato, mais para o fim da sequência, ele faz um discurso emocionado na festa, se declarando para Clara ao lembrar da doença que ela teve em 1979: “Essa mulher que amo tanto”, diz ele. Depois de relatar, com a voz embargada, o sofrimento que teria tido no ano anterior, revela-se feliz que ter uma Clara saudável ao seu lado. Encerra o discurso dizendo “Viva Clara!”. É possível associá-lo ao eu-lírico da música, que uma vez apaixonado por uma mulher, se vê sendo “sentimental demais”. Altemar Dutra, ao cantar a última parte da canção, nos faz refletir que também poderia esta ser, facilmente, parte do discurso do marido: *E quem achar alguém/Como eu achei/Verá que é natural/Ficar como eu fiquei/Cada vez mais/Sentimental.*

⁶⁹ Apesar dos problemas de definição da expressão, especialmente nos estudos do som no cinema, usaremos a expressão para nos referir a músicas diegéticas que, por terem um volume mais baixo e chamarem pouco atenção para si, tendem a ter papel coadjuvante em relação a demais sons da cena, como ruídos, diálogos e até mesmo outras composições musicais.

A seguir, um grupo de canções que soam de forma diegética são as músicas de fundo da cena no *Clube das Pás*. Clara e suas amigas vão a este estabelecimento, onde bebem, dançam e conversam sobre relacionamentos amorosos. Durante a sequência, ouvimos ao fundo quatro canções: “Mentirosa” (1986), de Louie Ramirez e Ray de la Paz; “La Vecina” (2014), de Amar Azul; “Yo me Enamoré” (2009), de Amar Azul e “Recife, Minha Cidade” (1994), de Reginaldo Rossi. As duas primeiras soam enquanto Clara e suas amigas conversam. O volume baixo das faixas em relação aos diálogos faz com que a conversa das amigas seja mais audível, de forma que as canções desempenham uma função de contextualização espacial, informando sobre o tipo de festa frequentado pelas personagens - o *Clube das Pás*, que não é um espaço fictício, oferece agenda semanal de shows e festas com orquestra própria na cidade do Recife, em que a cumbia, bolero e salsa são ritmos comuns na casa. Já as duas seguintes músicas têm o volume ligeiramente mais alto, afinal, Clara está na pista de dança acompanhada por um senhor que a flerta. Interessante notar que dançam ao som da canção “Yo me Enamoré”, em que parte da letra da música diz: “*Fui ao baile e me embebedei/Notei uma garota e me apaixonei/Era tão bonita, era tão bonita, que queria prová-la*⁷⁰”. Esta parte nos leva a crer que o senhor que flerta com Clara assume o papel do eu-lírico da música: no baile, ele avista a personagem e interessado, convida-a a dançar (ainda que o desfecho da paquera seja decepcionante). Em seguida, soa “Recife, Meu País”. Das quatro canções da cena, é esta que mais recebe atenção: seu volume é maior e os personagens cantam e dançam a ela, suprimindo os diálogos. Além de nos contextualizar geograficamente (lembrando desta função da canção no cinema apontada por Robb Wright), já que a música enaltece a cidade do Recife e suas belezas, local onde se desenrola a narrativa, a canção também reafirma o gosto musical de Clara por músicas de outrora - a música foi lançada em 1994. A nostalgia de tal escuta é ratificada pelo comentário do DJ: “Que lembrança linda!”. Clara canta junto a Reginaldo Rossi e, dançando, participa de uma ciranda.

A próxima canção que atua como música de fundo é “Sufoco” (1978), de Antônio José e Chico da Silva, na voz de Alcione. A música parece começar a soar de forma extradiegética: Clara, Tomás e Julia andam pela Praia do Pina e conversam sobre a festa de aniversário de Ladjane, emprega doméstica de Clara, a qual irão. Clara relata que o filho de Ladjane havia sido atropelado e morto por um motorista bêbado. A partir daí, a música começa a soar sem que nenhuma fonte sonora seja identificada. Vemos, em um plano aberto, os três caminhando pela

⁷⁰ Tradução minha. No original: *Me fui pal baile me emborraché/Miré a una chica y me enamoré/Era tan bella, era tan bella, la quería comer.*

praia até que a câmera se movimenta e revela o bairro Brasília Teimosa em um plano geral. Um corte leva-nos até a festa de aniversário de Ladjane, onde “Sufoco” soa de forma diegética. Este uso da canção seria considerado por Michel Chion (1995) como uma *Dupla Antecipação Temporal*. Segundo o autor, música e imagem conjuntamente podem criar um efeito de antecipação, em que o espectador prevê o fim de uma cena e o início de outra (CHION, 1995, p. 210). Quando a câmera se afasta dos personagens na praia e flagra em plano geral o bairro Brasília Teimosa, insinua-se que é lá que a próxima cena se dará (afinal, Clara já havia informado que estavam a caminho da residência de Ladjane, no mencionado bairro). Da mesma forma, a antecipação da música que soará na próxima sequência também prepara o espectador para a transição entre as cenas, tornando-a mais fluida. A seguir, o trecho que ouvimos em cena:

Não sei se vou aturar
Esse seus abusos
Não sei se vou suportar
Os seus absurdos

Você vai embora
Por aí afora
Distribuindo sonhos
Os carinhos que você me prometeu

Você me desama
E depois reclama
Quando os seus desejos
Já bem cansados, desagradam os meus

Não posso mais alimentar a esse amor tão louco
Que sufoco
Eu sei que tenho mil razões até para deixar
De lhe amar

Não, mas eu não quero agir assim
Meu louco amor

A princípio, a canção parece não estabelecer contratos claros com as imagens em cena. Clara abraça os convidados, tira fotos com os presentes e contextualiza Tomás e Julia sobre quem é quem na festa. No entanto, logo após testemunhamos Clara conversar com uma amiga sua. Clara lhe conta que na noite anterior havia transado com o garoto de programa indicado pela amiga, admitindo que teria sido bom. A amiga, no entanto, não transpassa contentamento com a notícia: ela contratava o rapaz há algum tempo e, ao ouvir a estória, desabafa que sente ciúmes. Levando isto em consideração, é possível traçar um divertido diálogo da letra da música com a situação da amiga de Clara: assim como o eu-lírico, ela vê o garoto ir “(...) *embora/Por aí afora/Distribuindo sonhos/Os carinhos que (você me) prometeu*”. De fato, toda a música narra um amor não correspondido, um eu-lírico apaixonado por outra pessoa que é livre e desimpedida, assim como no caso da amiga de Clara. Se esta relação entre a sonoridade e o diálogo estabelecido foi pensando, não sabemos, mas é curioso, pelo menos, considerá-lo.

Outra canção que merece atenção é “Nervos de Aço”, de Lupicínio Rodrigues e lançada em 1973 por Paulinho da Viola. A música não soa em sua forma original na narrativa, mas um trecho dela é cantarolado por Clara. Na cena já analisada anteriormente, sua filha Ana Paula desabafa que o patrimônio material da família não se deve à carreira de jornalista ou escritora da mãe, sugerindo que teria sido seu pai o grande gestor financeiro da família. Clara, magoada com a insinuação, cantarola o seguinte trecho de “Nervos de Aço”: “*Há pessoas de nervos de aço/Sem sangue nas veias e sem coração/Mas não sei se passando o que eu passo...*”. A personagem utiliza parte da música para responder Ana Paula, que reage com: “A Senhora tá cantando pra mim?”. Se durante todo o nosso percurso insisti no papel da canção como reveladora de pensamentos e opiniões não extravasados pelos personagens, aqui este uso é escancarado: Clara, de fato, utiliza a letra de uma música para falar por ela, acreditando que os dizeres da canção são os ideais para expor seu ponto de vista. Se a intenção era informar a Ana Paula sobre sua falta de empatia, a letra de Lupicínio o faz de forma hiperbólica, permitindo a Clara sugerir que sua filha não tem coração. Além disso, o último verso - “*Mas não sei se passando o que eu passo...*” - prevê e completa a próxima frase de Clara: “Ana, minha filha, a viúva do seu pai aqui sou eu, não é você não, viu?”. A parte cantada pela personagem mais esta frase dão a entender que Clara acredita que se sua filha estivesse no seu lugar, ela não agiria de forma tão apática e insensível.

Para finalizar, é interessante ainda pontuar que toda esta sequência se inicia com um plano detalhe de um vinil azul girando no toca-discos. Ouvimos diegeticamente a canção “O Ar (O Vento)”, de 1981 e composta por Vinícius de Moraes, Toquinho e Luis Bacalov, na

interpretação de Boca Livre. A música, que foi lançada no álbum infantil *Arca de Noé*, apresenta em sua letra os diferentes tipos de ar: a brisa, o assobio, o vento e o pum. A letra não assume a função de sub-roteiro na cena, mas confirma uma postura de Clara: a tendência de criar ambientações a partir da música. Ela escolhe esta faixa para soar porque seu sobrinho está lhe fazendo uma visita. Assim que ouvimos a canção, Clara se direciona a seu quarto e pega pelo colo o sobrinho que estava na cama, levando-o até a sala. Lá, reúne-se com seus filhos e sua nora. Outros dois elementos do processo de escuta musical de Clara são reafirmados aqui: a escuta nostálgica (o álbum é de 1981) e o uso do vinil como a mídia musical de preferência.

5 CONCLUSÃO

Ao iniciar esta trajetória, embarquei nas investigações sobre a canção popular no cinema com a hipótese de que esta poderia apresentar usos próprios para além de temas orquestrados e originais. Acreditava, por exemplo, na sua capacidade de traçar comentários sobre narrativas, cedendo novas informações. Porém, como vimos no primeiro capítulo, são várias as possibilidades de uso da canção popular no cinema e que diferenciam-se do clássico uso da música orquestrada, por exemplo: sua utilização como instrumento de marketing; sua capacidade de tornar-se um filme mais atual; a agregação de sentidos por meio de associações pré-existentes; criação de empatia e reconhecimento entre espectadores e personagens/situações; localização temporal e geográfica da narrativa; atuação como sub-roteiro, dando informações extras sobre a trama por meio da letra; reveladora de pensamento e opiniões não-ditas pelas personagens; a assunção da figura de um narrador; comentarista das situações em tela, podendo ser empática (complacente) ou anempática (irônica ou simplesmente ignorante); entre outras que ainda poderão ser utilizadas e localizadas.

Chamou-me atenção, no entanto, um último uso da canção popular no cinema: sua habilidade de instauração de atmosferas. São diversas as atmosferas possíveis de serem instauradas pelo cinema, porém para esta dissertação evidenciei a possibilidade da instauração de atmosferas de nostalgia, que acredito ser o caso de *Aquarius*. Sobre esta atmosfera, observamos como aspectos visuais atuam para a criação da sensação de nostalgia, como por exemplo no filme *Nostalgia* (1983), de Andrei Tarkovsky, em que a fotografia em preto e branco, os plano-sequências, a direção de arte minimalista e o uso de planos gerais atuam nesse sentido. Porém, minha intenção foi apontar como também os sons são elementos filmicos capazes de instaurar atmosferas nostálgicas. Se em *Nostalgia* a sensação de silêncio produz tal efeito; em *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968) e *A Dança da Realidade* (2013) é a voz e em *Boa Morte* (2014), são os ruídos. Por fim, notei a mesma capacidade de instauração de atmosfera de nostalgia pela canção popular. Filmes como *Casablanca* (1942) e *Guerra Fria* (2018), são exemplos cinematográficos em que as canções despertam nas personagens sensações de nostalgia e indicam sonoramente para o espectador que tal sensação as está acometendo. A capacidade das músicas de se atrelarem a momentos passados e se tornarem signos rememorativos de situações, locais e pessoas é explorada nessas narrativas de caráter nostálgico.

No terceiro e último capítulo, também foi possível chegar a interessantes conclusões. A primeira delas é a confirmação do fenômeno *música de autor* (concebido por Claudia Gorbman) na obra do diretor Kleber Mendonça Filho. A localização de padrões musicais em sua obra e a repetição de certos elementos do universo musical apontam para uma marca de autoria em seu cinema. Como vimos, a recorrência de artistas como a banda *Queen*, Lia de Itamaracá, Roberto Carlos e do gênero *Tropicália* revelam sua melomania e seu afeto musical, que é dividido com seus personagens. Da mesma forma, a nostalgia do próprio diretor perpassa suas tramas: o fato de grande parte das canções que soam em seus filmes terem sido produzidas entre as décadas de 60 e 80 e a também repetida presença do vinil revelam uma nostalgia musical. Interessante perceber, portanto, que haja em comum entre Clara e Kleber Mendonça este caráter saudosista da escuta musical. O diretor parece emprestar para a personagem seu gosto musical, sua afeição pelo vinil e suas memórias afetivas musicais.

Em relação a análise das canções populares presentes na trilha sonora de *Aquarius*, confirma-se uma desconfiança inicial: há uma dimensão poética nas canções, tornando-as capazes de ceder novas informações para a narrativa e também comentar a trama. O que fica mais evidente, no entanto, é que o ritual de escuta musical da personagem e também seu gosto musical complexificam e constroem a personagem, dando a ver detalhes de sua personalidade. Notamos, por exemplo, que sua afeição por Maria Bethânia e, em especial, pela canção “Um Jeito Estúpido de Te Amar”, comenta e transparece sua visão sobre o amor e relacionamentos amorosos. Da mesma forma, a sua emoção ao ouvir “Pai e Mãe”, de Gilberto Gil, permite-nos inferir, por exemplo, sobre a importância do núcleo familiar para a personagem.

Parece-me, ainda, perceptível a intenção de Kleber Mendonça em criar uma narrativa que homenageie a canção popular e o papel da música em nossas vidas. Nota-se em *Aquarius* uma posição bastante protagonista das canções, que tendem a ter grande duração nas cenas em que soam e que, em muitas delas, são ouvidas pelos personagens com alto grau de atenção, não competindo, por exemplo, com diálogos ou outras fontes sonoras. Esta maneira de tratar a música em cena também convida o expectador a ouvi-la com atenção e direcionar para ela maior grau de importância na trama. Como apontei, *Aquarius* parece fazer parte de uma tendência de filmes brasileiros que homenageiam a canção popular e a utilizam como elemento compositor da trama (vide filmes contemporâneos como *Paraíso Perdido*, *Todas as Canções de Amor* e *Chega de Saudade*).

Ao apostar nas capacidades memorialística das músicas e como elas se agregam a momentos, pessoas e lugares - de forma que sua escuta tende a revisitar situações -, Kleber

Mendonça instaura em seu filme uma atmosfera de nostalgia. A trilha sonora proporciona escutas de canções das décadas de 60 a 80 para ratificar essa atmosfera, criando sonoridades que nos auxiliam a ter empatia pela personagem principal e compreender a relevância de sua luta pela preservação do seu prédio e as memórias construídas ali.

REFERÊNCIAS

- ALTEMAR Dutra. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e *Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa618248/altumar-dutra>>. Acesso em: 28 de Nov. 2019.
- ALVES, Bernardo Marquez. **Os estudos do som no cinema**: evolução quantitativa, tendências temáticas e o perfil da pesquisa brasileira contemporânea sobre o som cinematográfico. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.
- ALVIM, Luiza Beatriz. Cinema de autor e canções populares. In: **Contemporanea** (comunicação e cultura), v.12, n.02, pp. 392-409, 2014.
- ANDRIOLI, Wallace. Bacurau - você quer viver ou morrer? In: **Plano Aberto**, 2019. Disponível em: <<https://www.planoaberto.com.br/bacurau/>>. Acesso em: 28 nov. 2019.
- BARTHES, Rolland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- BARTMANSKI, Dominik; WOODWARD, Ian. **Vinyl**: the analogue record in the digital age. Londres: Bloomsbury Academic, 2015.
- BIRDSALL, Carolyn. **Nazi soundscapes**: sound, technology and urban space in Germany, 1933-1945. Amsterdam: Amsterdam University Press. 2012.
- BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In: **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- BOYM, Svetlana. **The Future of Nostalgia**. New York: Basic Books. 2001
- CAREY, Melissa; HANNAN, Michael. Case Study 2: The Big Chill. In: **Popular Music and Film**; editado por: Ian Inglis. London & New York: Wallflower Press, 2013.
- CARRASCO, Ney. **Trilha musical**: música e articulação fílmica. 1993. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, USP, São Paulo.
- CARREIRO, Rodrigo. Um Lugar Silencioso e o som como protagonista. **Anais de Textos Completos do XXII Encontro SOCINE** [recurso eletrônico] / Organização editorial Angela Freire Prysthon... [et al.]. São Paulo: SOCINE, 2018. Disponível em: <<https://www.socine.org/publicacoes/anais/>>. Acesso em: 12 nov. 2019.
- CARVALHO, Márcia. **A canção popular na história do cinema brasileiro** (Tese de doutorado). Campinas: MULTIMEIOS, IA-UNICAMP, 2009
- CAPELLER, Ivan. Raios e trovões: hiper-realismo e sound design no cinema contemporâneo. In: **CATÁLOGO da mostra e curso O som no cinema**. Rio de Janeiro: Tela Brasilis/Caixa Cultural, 2008. p. 65-70.

CAVALCANTI, Alberto. **Sound in films. Film sound: Theory and Practice.** New York: Columbia University Press, 1985.

CHION, Michel. **A audiovisão:** som e imagem no cinema. Portugal: Texto e Grafia, 2011.

_____. **La musique au cinéma.** Paris: Librairie Arthème Fayard, 1995.

COELHO, Sandra; MAIA, Guilherme. Em busca do tesouro: rock e juventude em dois momentos do cinema musical brasileiro. **Extrapressa**, Ano IX, nº 17, USP, São Paulo, 2015.

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

_____. Pode-se dizer que há algo como um hiperrealismo sonoro no cinema argentino? **Ciberlegenda** – Revista do Programa de Pós- Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Niterói, v. 1, n. 24, p. 84-90, 2011.

_____. Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos? **LOGOS 32** Comunicação e Audiovisual. Ano 17, Nº01, UERJ, Rio de Janeiro, 2010.

COOK, Pam. **Screening the past:** memory and nostalgia in cinema. Londres e Nova York: Routledge, 2005.

COULTHARD, Lisa. Listening to silence: the films of Michael Haneke. In: **Cinephile** - The University of British Columbia's Film Journal, v.6, nº 01, Vancouver: The University of British Columbia Film Program, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia.** São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1, 2, 3 e 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

DENORA, Tia. **Music in everyday life.** Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

DONNELLY, K.J. **Magical musical tour:** rock and pop in film soundtracks. New York: Bloomsbury Academic, 2016.

FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira do Santos:** um olhar neo-realista? São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1994.

FORIN Jr., Renato. “Lirismo e construção rapsódica na performance de Maria Bethânia”. **Estação literária**, v. 15, pp. 220-236, jan. 2016.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____ **Estética, Literatura e Pintura, Música e Cinema.** Rio: Forense Universitária, 2009.

FLINN, Caryl. **Strains of Utopia:** Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music. Princeton: Princeton University Press, 1992.

FRITH, Simon. **Performing rites: evaluating popular music**. Oxford: Oxford University Press, 1996

GERALDO Vandré. **Memória das Ditadura**, 2014. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/artistas/geraldo-vandre/>>. Acesso: 30 out. 2019.

GIL, Inês. **A atmosfera no cinema**. O caso de A Sombra do Caçador, de Charles Laugthon. Entre onirismo e realismo. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, FCT, Ministério da Ciência e do Ensino Superior, 2005.

GILLONE, Daniela. Introdução. In: **Coleção Cinema Brasileiro**: Vol. III - Entre Filmes e Histórias da Era dos Estúdios. Organização: Daniela Gillone. São Paulo: Três Artes, 2015.

GONÇALVES, Maurício Reinaldo. Companhia Cinematográfica Vera Cruz: inspiração europeia e discurso de brasiliade. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo, v.33, n.1, p. 127-144, 2010

GOULART RIBEIRO, A. P. Mercado da nostalgia e narrativas audiovisuais. **E-Compós**, v. 21, n. 3, 20 dez. 2018.

GORBMAN, Claudia. Auteur music. In: GOLDMARK, Daniel, KRAMER, Lawrence, LEPPERT, Richard (org.). **Beyond the soundtrack: representing music in cinema**. Los Angeles: University of California Press, 2007.

GORBMAN, Claudia. “**Professor Emeritus**” [website]. University of Washington Tacoma, 2014. Disponível em: <<http://directory.tacoma.uw.edu/employee/gorbman>>. Acesso em: 3 abr. 2019.

_____. **Teaching the Sound Track**. Quarterly Review of Film Studies, 1976.

_____. **Unheard Melodies**, narrative film music. Indiana: Indiana University Press, 1987

HESMONDHALGH, David. **Why Music Matters**. Oxford: Wiley Blackwell, 2013.

HUBBERT, Julie. “The compilation soundtrack from the 1960s to the present”. In: **The Oxford Handbook of film music** (org, David Neumeyer), pp. 291-318. New York: Oxford University Press, 2013.

HUTCHEON, Linda; VALDÉS, Mario J. **Irony, Nostalgia, and the Postmodern: A Dialogue**. Poligrafías. Revista de Literatura Comparada, División de Estudios de Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, México, 2000.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente** – modernismos, artes visuais, políticas da memória, Rio de Janeiro, Contraponto, 2014.

_____. **Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia**. New York: Routledge, 1995.

INGOLD, Tim. The temporality of the landscape. **World Archeology**, v.25, nº02. Routledge: 1993.

JOSÉ, Ângela. Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. **Revista Alceu**, v.8, n.15, p. 155 a 163, PUC-RIO, Rio de Janeiro, 2007.

KALINAK, Kathryn. **Film music**: a very short introduction. New York: Oxford University Press, 2010.

KASSABIAN, Anahid. **Hearing film**: tracking identifications in contemporary Hollywood Film Music. New York: Routledge, 2001.

LINO, Sonia Cristina. “A tendência é para ridicularizar [...]”: reflexões sobre cinema, humor e público no Brasil. **Revista Tempo**, n. 10, UFF. Niterói, 2000. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg10-4.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2019

MADERUELO, Javier. **El Paisaje**: génesis de un concepto. Madrid: Abada Editores, 2005.

MAIA, Guilherme. Aspectos da música no documentário brasileiro contemporâneo: algumas reflexões sobre o fazer e o pensar. **Doc On-Line**: Revista Digital de Cinema Documentário, nº12, Universidade da Beira Interior, Portugal (UBI) e Universidade Estadual de Campinas, Brasil (UNICAMP), 2012.

_____. Canto sem palavras: a música de São Bernardo. **Revista CineCachoeira**, a. 03, n. 05, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2013.

_____. Um cabra marcado pelas canções: ensaio sobre a poética musical dos documentários de Eduardo Coutinho. In: **Ouvir o documentário** - vozes, músicas, ruídos. MAIA, Guilherme; SERAFIM, José Francisco (org), Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2015.

_____; AZEVEDO, Euro. Poéticas musicais em Deus e o Diabo na Terra do Sol. **Légua e Meia**: Revista de Literatura e Diversidade Cultural, a. 14, no 7, Universidade Estadual de Feira de Santana. Feira de Santa, 2016.

MALAFIA, Wolney Vianna. Cinema e Educação: o Instituto Nacional de Cinema Educativo e a série Brasilianas de Humberto Mauro. **Revista Encontros**, Vol. 12, No 22, Colégio Pedro II. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <<http://cp2.g12.br/ojs/index.php/encontros/article/view/305/245>>. Acesso em: 12 dez. 2019

MARKS, Laura U. **The skin of the film**: intercultural cinema, embodiment, and the senses. Durham e Londres: Duke University Press, 2000.

MÁXIMO, João. **O som do cinema**: os 100 primeiros anos, v. 02. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

MENDES, Hernani Guimarães. Acerca da paisagem. **Revista Valise**, v. 6, n. 11, ano 6, UFRGS, Porto Alegre, 2016

MOLLAGHAN, Aimee. ‘The Rest is Silence’: Psychogeography, Soundscape and Nostalgia

in Pat Collins' Silence. In: **The New Soundtrack**, Edinburgh University Press and the Contributors: v.5:2, 2015, pp. 121-132

NASCIMENTO, Débora; VERAS, Luciana. "Fiz o contrário do que se esperava". In: **Revista Continente**, nº 225, Pernambuco: 2019. Disponível em: <<https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/225/rfiz-o-contrario-do-que-se-esperavar--2>>. Acesso em: 29 nov. 2019

NOWAK, Raphaël. **Consuming music in the digital era: technologies, roles and everyday life**. London: Palgrave Macmillan, 2016.

OBICI, Giuliano. **Condição da escuta**: mídias e territórios sonoros. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PEREIRA, Sónia. Estudos culturais de música popular – uma breve genealogia. **Exedra**, nº5, 2011, p.117-133.

PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda**: a construção social da juventude na indústria cultural (Tese de doutorado). Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2015.

PLATE, Nathan. Postwar Hollywood, 1947-1967. In: **Sound: dialogue, music, and effects** (org. Kathryn Kalinak), pp. 59-82. New Brunswick: Rutgers University Press, 2015.

PRYSTHON, Angela. **Utopias da Frivolidade**. Recife: Cesárea, 2014.

QUINES, Sarah Oliveira. **Alta Fidelidade** - o consumo de vinil na era da reproduzibilidade digital. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro: 2013.

RIBEIRO, Fábio V. **Entre os extremos do consumo**: fãs, colecionadores e aficionados. Tese (doutorado), PUC/SP, São Paulo, 2005.

SCHINE, Jennifer. **Movement, Memory & the Senses in Soundscape Studies**. Canadian Acoustics, v. 38, n. 3, p. 100-101, 1 Sep. 2010.

SCHVARZMAN, Sheila. **O Rádio e o Cinema no Brasil nos anos 1930**. Trabalho apresentado em Núcleo de Pesquisa em Comunicação Audiovisual no XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Brasília, setembro de 2006. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/41112854763261431972251026393152414828.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2019.

SETTE, Leonardo. Filmando ao redor - conversa com Kleber Mendonça Filho sobre seu primeiro longa de ficção, *O Som ao Redor*. In: **Cinética** - Cinema e Crítica, 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/entrevistakmf.htm>>. Acesso em: 30 out. 2019.

SHAFER, R. Murray. **A afinação do Mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SILVA, Marlon de Souza. **No meu canto trago tudo o que vivi**: a tradição e o popular em Maria Bethânia. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de São João Del Rei, 2010.

SILVA, Walter. Ela é um grito. **Folha de São Paulo**, 04/05/1972.

SMITH, Jeff. **The sounds of commerce**: marketing popular film music. (Film and Culture.) New York: Columbia University Press. 1998.

SPATARO, Carolina. “Esa canción cuenta mi historia de amor: mujeres, música romántica y procesamiento social de las emociones”. In: **Canção romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina** (org. Martha Tupinambá de Ulhôa, Simone Luci Pereira), pp. 71-94. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2016.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

THÉBERGE, Paul. “Almost silence: the interplay of sound and silence in contemporary cinema and television”. **Lowering the boom** (orgs. Jay Beck e Tony Grajeda). Chicago: University of Illinois Press, 2008, p. 51-68.

TROTTA, Felipe. **Produção cultural e qualidade estética**: o caso da música popular. Trabalho apresentado ao GT Produção Editorial e Cultural, do IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste – Intercom Nordeste, Salvador, 2007. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2007/resumos/R0314-1.pdf>>. Acesso: 30 nov. de 2019.

TRUAX, Barry. Soundscape, Acoustic Communication and Environmental Sound Composition. **Contemporary Music Review**, v. 15:1–2, pp. 49-65, 2001.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca. In: RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do livro, 1987.

VILA, Pablo. Narrative Identities and Popular Music: Linguistic Discourses and Social Practices. In: **Music and Youth Culture in Latin America**. Oxford: Oxford University Press, 2014.

WELCH, Chris. Queen: we're the bitchiest band on earth. **The Guardian**, Londres, 12 fev. 2014. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2014/feb/12/queen-the-bitchiest-band-on-earth>>. Acesso em: 28 jul. 2018.

WOOD, James. **Como Funciona a Ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

WRIGHT, Robb. Score vs. Song: Art, Commerce, And the H Factor in Film and Television Music. In: **Popular Music and Film**; editado por: Ian Inglis. London & New York: Wallflower Press, 2013.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**. Cotia: Ateliê editorial, 2005.