

Trilhas que “pensam Brasil”: comentando a estética sonora de filmes decompositores da identidade nacional¹

Tracks that “think Brazil”: commenting on the sound aesthetics of films that decompose brazilian identity

Amanda Cunha WEAVER²
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

RESUMO

Em meio aos descompassos da formação do Brasil enquanto nação, este artigo se propõe a pensar a relevância da trilha sonora original das seguintes produções cinematográficas: *Como Era Gostoso O Meu Francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971), *Todos Os Mortos* (Marco Dutra e Caetano Gotardo, 2020) e *As Boas Maneiras* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017). Tal reflexão conecta três eixos: contextualização acerca da interface entre arte, cultura e comunicação social; pensamento sobre a linha orgânica por meio da qual a produção artística costura a identidade brasileira; e análise de fragmentos em que o som assume protagonismo nos três longas-metragens citados.

Palavras-chave: trilha sonora; trilha musical; cinema nacional; cultura brasileira.

ABSTRACT

Amidst the mismatches in the formation of Brazil as a nation, this article proposes to think about the relevance of the following original movie soundtracks: *Como Era Gostoso O Meu Francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971), *Todos Os Mortos* (Marco Dutra and Caetano Gotardo, 2020) and *As Boas Maneiras* (Marco Dutra and Juliana Rojas, 2017). This reflection connects three hubs: contextualization about the interface between art, culture and social communication; speculation about the organic line through which artistic production stitches brazilian identity; and analysis of fragments in which sound takes center stage in the aforementioned movies.

Keywords: soundtrack; musical score; brazilian cinema; brazilian culture.

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio; e-mail: mandyweaver@hotmail.com.

Aceitar o mistério é muito importante. Quando o homem perde o sentimento do assombro, a vida perde o sentido. (...) Há sempre uma escada a ser galgada, levando a níveis superiores de qualidade. Mas onde encontrar essa escada? Seus degraus são os detalhes, detalhes minúsculos, a cada instante. A arte dos detalhes é que conduz ao coração do mistério (BROOK, 2008, p. 64).

INTRODUÇÃO

O estudo de trilhas sonoras constitui assunto rico em descobertas sobre a fluência de símbolos socioculturais nas relações humanas. Considerando a densidade do repertório brasileiro em matéria de música popular, o presente artigo parte do pressuposto de que a sonoridade não só tem peso semelhante aos demais elementos na composição de uma proposta artística como também apresenta potencial de desequilíbrio – no significado positivo do termo –, no que tange a aspectos específicos de determinadas obras.

Indo ao encontro dessa premissa, os objetos de análise consistem em três produções cinematográficas nacionais nas quais o som desempenha papel diferenciado como linguagem e enquanto mensagem, elevando o potencial narrativo: *Como Era Gostoso O Meu Francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971), *Todos Os Mortos* (Marco Dutra e Caetano Gotardo, 2020) e *As Boas Maneiras* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017).

Filmes esses que desconstroem imaginários, estereótipos e hierarquias de uma sociedade (de)colonial, ainda contaminada pela alegoria da cordialidade e pelos destroços de uma antropofagia que sangra com ironia por veias artísticas. Obras que, emancipadas do viés estritamente comercial, experimentam mais alternativas na sonorização, gestando o efeito estético-ideológico de “pensar Brasil”.

Como a análise de conteúdo explora trechos em que o som atua na criação de atmosfera, na temperatura da cena e na representação sociocultural da proposta fílmica, a escolha dos recortes dialoga com a produção de sentidos. Comenta-se a combinação dos recursos de som diegético (dentro de cena) e som extradiegético (fora de cena), o que provoca maior imersão do público na história, de maneira que a música media a emoção entre personagens e espectadores por meio de devaneios, dispositivos e performances diretas.

Para tanto, a metodologia consiste em partir do papel histórico da música inscrita na ação dramática, passando pela particularidade das trilhas sonoras, para desembocar na importância dessa tecnologia atemporal na (des)construção da identidade brasileira. Há diálogo entre pensadores que abarcam o simbólico de forma ampla, como Walter Benjamin; autores que discutem a sonorização audiovisual, como Ney Carrasco; intelectuais que tocam na questão brasileira, como Oswald de Andrade; além de diferentes artistas que materializam o “pensar Brasil” de maneira inusitada.

SOM, SILÊNCIO, LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO

O despertar e o adormecer da música, cuja função onírica inscreve-se na ação dramática, figuram desde os primórdios da civilização. Considerado berço do drama ocidental, o Teatro de Dioniso localizava-se ao sul da Acrópole de Atenas, e suas ruínas evocam a origem da tragédia na Grécia antiga, há cerca de 2500 anos. A estrutura semicircular de pedra a céu aberto propiciava uma acústica por meio da qual mais de quinze mil espectadores escutavam o diálogo entre os atores no prosaetnio. Combinando imagem e música, os intérpretes esforçavam-se gestual e vocalmente; entravam em cena com máscaras, e atrás deles o coro tocava, dançava e entoava estribilhos. Hoje restrito ao imaginário, esse lugar abrigou centenas de obras nos anos dourados do teatro grego, que chegaram ao fim com a Guerra do Peloponeso, em 404 a.C.

Ou seja, o drama começou como forma de expressão musical, e Ésquilo, Sófocles e Aristófanes não eram apenas autores de peças, mas também compositores e letristas (KENRICK, 2008). Enquanto técnica de representação, o teatro musicado sobrevive e evolui desde a idade antiga. Arrastou-se por épocas e culturas conflitantes, resistiu durante séculos a restrições de diversas ordens e, recentemente na História moderna, incorporou experiências multimídia. O braço imortal da arte dramática dá as mãos ao povo: caso ela não fosse direcionada aos corações calejados, sedentos e famintos do público, perderia toda força.

Gênero popular, calcado na literatura oral e difundido na Europa a partir do século XVIII; performance reprodutora dos valores e comportamentos da maioria das pessoas; “espetáculo total” (visual e sonoro), em que a pantomina e a dança supriam a exigência de economia na linguagem verbal. Assim, MARTÍN-BARBERO (1988) descreve o

melodrama em suas origens, pontuando que a música era minuciosamente construída para marcar os momentos solenes e cômicos. O som aparecia em forma de canção, dança, atmosfera e tema dos personagens: “A funcionalização da música e a fabricação de efeitos sonoros, que encontrarão seu esplendor nas radionovelas, tiveram no melodrama não apenas um antecedente, mas todo um paradigma” (MARTÍN-BARBERO, 1988, p. 142).

Nietzsche afirma que a essência da tragédia é a potência impulsionada pela música. O júbilo vital, expresso pela experiência imediata de uma obra acústica, permite celebrar a existência para além de sua dimensão trágica. Por ecoarem direto do corpo e estarem inegavelmente associados à dimensão física, sonora, do prazer, os impulsos dionisíacos transformam o homem em um estado momentâneo de adoração, plenitude e pulsação criativa (BRUM, 1998).

Três articulações fundamentais para o progresso da ação dramática são destacadas por MARTINEZ (2006): música e texto; música e corpo; música e imagem. Ao se apropriar dessa arte milenar, o cinema moderno expande um formato clássico e, ao mesmo tempo, revolucionário para salas de exibição, televisores, celulares e demais aparelhos eletrônicos em que hoje tornou-se possível ver um filme.

TRILHA SONORA DE CINEMA: MÚSICA, NARRAÇÃO E EFEITOS NA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DO PÚBLICO

A sonorização transforma a experiência visual, desafia a primazia da imagem e evoca emoções cuja pujança não se acessa somente com o olhar. Ao destrinchar o som sob o prisma de diversas dimensões e categorias, o teórico e músico francês Michel Chion discorre sobre como criadores de audiovisual utilizam o recurso para (re)produzir narrativas, atmosferas, personagens e intenções, por meio de técnicas em constante renovação: “No fundo, esta questão da unidade do som e da imagem não teria importância se não se revelasse, através de inúmeros filmes e teorias, ser o próprio significante da questão da unidade humana, da unidade cinematográfica e da unidade em geral” (CHION, 2011, p. 80).

A fim de oficializar a intimidade entre som e imagem, o autor emprega o termo *audiovisão*, cuja função é ativar a sinestesia e desacomodar o leitor-espectador de uma

postura inconsciente. A própria composição por justaposição do vocábulo, primo de *audiovisual*, sugere que as sensações fundem-se por meio das tecnologias de transmissão, embora possam ser compreendidas enquanto medidas únicas, numa espécie de contrato silencioso: “Não vemos a mesma coisa quando ouvimos; não ouvimos a mesma coisa quando vemos” (CHION, 2011, p. 7).

Afunilando para o chamado *cinema dos sentidos*, a sensação predomina sobre a narrativa, já que o som amplifica o caráter realista da imagem. OPOLSKI (2015) analisa o papel do áudio dentro do *modus operandi* contemporâneo, com foco na imersão do espectador e com base em conceitos de CHION (2011) e STAM (2011). Técnicas como ponto de escuta, supercampo, espacialidade sonora e hiper-realismo atuam na criação de atmosferas, caracterização de personagens e condução de emoções. Desse modo, o ajuste de artifício e criatividade amplia sobremaneira as alternativas de comunicação sensorial entre produto e público. O ato de assistir adquire materialidade, ao passo que a experiência audiovisual ganha densidade.

Mas o mistério vai além. Apesar da evolução tecnológica, ainda há um espectro de potencialidades a ser desbravado ao se explorar o fenômeno da *audiovisão*, inclusive, retomando-se a aura acústica e artesanal da escuta: “Quanto mais utilizamos o som gravado e/ou retransmitido, mais mistificamos o seu contrário: uma experiência acústica natural cada vez menos experimentada” (CHION, 2011, p. 85). Seguindo essa linha de pensamento, a costura entre texturas sonoras e tecidos culturais projeta-se nas telas.

A voz cinematográfica seria, por um lado, um efeito sonoro, a partir da materialidade de um som gravado, e, por outro, um fenômeno inerentemente ligado ao imaginário, por conta da produção de sentidos criada por nós como ouvintes e espectadores a partir do nosso capital cultural (COSTA, 2020, p. 166).

A música tida como cinematográfica é, na realidade, anterior ao advento do cinema, pois compôs dramas musicados (melodramas), óperas e operetas. E sempre fez parte da poética da sétima arte, desde o tempo da sincronização ao vivo via cinema mudo até cada escala tecnológica de gravação direta dentro do filme (SANTANA; NOGUEIRA, 2011). Desde o princípio da reprodução de imagens em movimento, o som fez cobertura para o que sem ele seria um produto incompleto: “É curioso ver como o movimento das imagens apela ao som, como se o mundo tivesse que se exprimir na sua totalidade, o silêncio sendo um sintoma de vazio, de falta ou mesmo de queda” (GIL, 2011, p. 178).

Convencionou-se chamar de trilha sonora o que constitui apenas parte dela: a trilha musical de uma peça audiovisual – seja película, novela, série, programa ou jogo. No âmbito do som, há três grupamentos principais: diálogo (fala ou narração), efeito sonoro (ruído ou som ambiente) e música (trilha musical). A ligação entre som e imagem dentro do conceito unitário de um filme se dá em dois níveis: eixo dramático-narrativo, em que polifonia e imediatismo atuam como informação musical, por vezes, assimilada de maneira inconsciente pelo espectador; e movimento visual-sonoro, em que andamento e atividade rítmica funcionam como discurso temporal (CARRASCO, 2010).

Existe, inclusive, a técnica de *leitmotiv*, expressão alemã, oriunda da ópera wagneriana, que significa tema ou motivo condutor. Ligado a determinado personagem ou elemento dramático, o *leitmotiv* marca o filme, atravessando-o por meio da repetição, mas com variações – entradas – que acompanham situações diferentes para revelar intenções e estados emocionais (CARRASCO, 2010, p. 2). Embora institua padrões, a música não tem de necessariamente estar no mesmo compasso de roteiro, fotografia, efeitos visuais, montagem e demais elementos. Dependendo da finalidade dramatúrgica, as informações vêm descompassadas:

Ela [a música] pode ser usada como contraponto às outras linguagens do filme. O diálogo amoroso pode ser acompanhado por uma música que provoque a sensação de incômodo no espectador, revelando algo que não é dito, ou mostrado na ação filmada, revelando outros aspectos dessa ação, como voz de um narrador oculto, que não se manifesta objetivamente na ação. (...) Em relação ao movimento, também, efeitos poéticos muito consistentes podem ser obtidos pelo uso de informações opostas entre o discurso visual e o musical. Uma ação muito rápida acompanhada de uma música muito lenta, por exemplo (CARRASCO, 2010, p. 2).

E, no caso do Brasil, a riqueza da música popular fertiliza o terreno para produções sobre o tema: “Espera-se também que o cinema brasileiro faça um uso orgânico dessas canções, aproveitando o potencial narrativo inerente a elas, e que, desse modo, possa-se falar, com categoria, em funcionalidade da música popular na produção cinematográfica nacional” (SANTANA; NOGUEIRA, 2011, p. 78).

BRASIL QUE AFAGA E VIOLENTA: SONS E TONS ESPELHADOS PELA PRODUÇÃO ARTÍSTICA NACIONAL

Conteúdo (enquanto origem, pureza, essência) e forma (enquanto modelo, embalagem, reprodução) complementam-se esteticamente na intenção de “comunicar Brasil” de dentro para fora. Mas quais são os engenhos criadores da experiência brasileira? A impotência tropical em esquivar do paradoxo entre nacionalismo provinciano e cosmopolitismo abraça a recusa à dialética evolucionista. Pesada e poética, a cronologia universal “é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de agoras” (BENJAMIN, 1987, p. 229).

Mistura. Multiplicação.

Ao definir felicidade como a junção da experiência da existência com a esperança na salvação – o espiritual à deriva do profano –, BENJAMIN (1987) deduz que a cronografia tradicional se apossa do passado como objeto dela. Mas, na realidade, a leitura imagética da história tem a fugacidade de uma brecha – o concreto à deriva do abstrato.

Dádiva. Divisão.

Ao analisar a (re)encenação no cinema documentário, FRANÇA (2010) alude a esse conceito de que a história carrega um tempo incompleto e, ao mesmo tempo, infinito, com fragmentos e rupturas. Assim, cabe à humanidade vocação análoga à arqueologia, no sentido de escavar o passado em meio ao presente para transmutar o futuro. De fato, BENJAMIN (1987) convoca os estudiosos à tarefa de “escovar a história a contrapelo” – trabalho complementar à narração da tradição oral pelos cronistas –, como que em movimento suspenso de (des)montagem.

Surpresa. Soma.

Entre as ruínas de lendas, contos, provérbios e narrativas épicas em verso e prosa, concentra-se o cerne do material humano, constantemente ameaçado pelas estruturas dominantes de poder, “pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?” (BENJAMIN, 1987, p. 115).

Segredo. Subtração.

Girando na vitrola sem parar... O “chamado para dentro” por meio de um “impulso de interiorização constante” detectado por RAMOS (2013) constitui, segundo o autor,

característica central da produção artístico-intelectual que moldou o repertório organicamente alinhado do Brasil moderno, a começar em 1880 com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e a findar em 1973 com o que foi considerado o “álbum branco” de João Gilberto. “As obras de Glauber Rocha e Caetano Veloso exemplificam, a meu ver, a passagem *para fora* desse circuito, embora tenham ainda um pé dentro dele” (RAMOS, 2013, p. 72).

Suspensão nesse mundo interno de movimento e pausa e materializado na década de 1960 por meio de trabalhos como *Os Bichos* e *Caminhando*, o “todo vivo orgânico” de Lygia Clark ainda respira. A descrença em um caráter nacional dá lugar à realidade cósmica, mágica e espiritual da arte, convidando o espectador-autor a quebrar a inércia, o que desenha um retorno nostálgico à fantasia de comunidade. Mas também há uma melancolia que mora em movimentos como o tropicalismo e em ideias representativas do “pensar Brasil” de Sérgio Buarque de Holanda e Oswald de Andrade, por exemplo – cuja intenção, segundo RAMOS (2013), passa por “tornar positivos nossos defeitos”.

Liderado por cineastas e críticos independentes, como Glauber Rocha, o Cinema Novo surge em oposição a produções de estúdio de veia hollywoodiana, inspirando-se nas vanguardas europeias dos anos 1960 (SANTANA; NOGUEIRA, 2011). Com base no diário do viajante alemão Hans Staden e sob direção de um expoente do movimento, Nelson Pereira dos Santos, o romance histórico *Como Era Gostoso O Meu Francês* (1971) se passa no Brasil de 1594.

Na trama, um aventureiro francês com conhecimento em artilharia é tomado como prisioneiro pelos Tupinambás, ao fugir da execução por parte de seus superiores europeus em terras brasileiras. Na cultura dessa e de outras tribos indígenas, acreditava-se que comer o inimigo em um ritual antropofágico era necessário para adquirir todos os seus poderes, tais quais o manejo da pólvora e dos canhões.

Nem mesmo o amor da esposa Seboipepe (Ana Maria Magalhães), que lhe é concedida durante os meses em que permanece obrigado a incorporar os hábitos dos Tupinambás em preparação para o ritual, livrou o aventureiro Jean (Arduíno Colasanti) da morte. A moça não só entra em êxtase no *gran finale* canibal junto a seu coletivo, como também

ganha um pedaço nobre do corpo do esposo para devorar, sobrepondo com prazer os valores grupais a qualquer sentimento individual.

Pois bem: a força criadora e regeneradora da potência feminina constitui *Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial*, à medida que “a alteridade é no Brasil um dos sinais remanescentes da cultura matriarcal” (ANDRADE, 1970, p. 141). No seio dessa tradição, mora o contraponto entre agressividade e cordialidade, de modo que “[a cultura matriarcal] compreende a vida como devoração e a simboliza no rito antropofágico, que é comunhão. De outro lado a devoração traz em si a imanência do perigo. E produz a solidariedade social que se define em alteridade” (ANDRADE, 1970, p. 143).

É nutrido pela seiva feroz que percorre a antropofagia e a tropicália que GIL (1970), diretamente do exílio em Londres, recusa o prêmio *Golfinho de Ouro* (do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro) concedido à canção *Aquele Abraço*, por meio da publicação do artigo *Recuso + Aceito = Receita n’O Pasquim*. O artista impulsiona sua relação conflituosa em relação ao Brasil do universo micro para o macro, explorando os contrastes entre amor e rancor, saudosismo e ruptura, submissão e autonomia:

Agora os campos estão bem definidos e quem não está comigo está contra mim. E os que estão comigo estão comigo há muito tempo, desde que perceberam o meu amor por eles; não agora, depois de eu ter que declarar o meu amor em prantos, do meio da rua, já posto pra fora de casa, num samba que apenas quer dizer a mesma coisa que a balada "alienada" da Martinha: eu te amo mesmo assim (GIL, 1970, p. 3).

Também é imbuída pelo grito de alforria do Clube da Esquina em relação aos padrões hegemônicos que, no mesmo ano, a emblemática canção *Para Lennon e McCartney* lança-se na voz etérea de Milton Nascimento:

Por que vocês não sabem do lixo ocidental?
Não precisam mais temer
Não precisam da solidão
Todo dia é dia de viver
Por que você não verá meu lado ocidental?
Não precisa medo, não
Não precisa da timidez
Todo dia é dia de viver
Eu sou da América do Sul
Eu sei, vocês não vão saber
Mas agora sou cowboy
Sou do ouro, eu sou vocês
Sou do mundo, sou Minas Gerais

(BORGES; BORGES; BRANT, 1970).

Seria a linguagem o destino da modernidade cá pela terra verde-amarela? Na contramão da estética evolucionista, flertando com as ideias de Walter Benjamin, os tempos do *Brasil Diarreia* (1970) de Hélio Oiticica habitam espaços abertos, fraturados, livres, irrestritos, resistentes a reducionismos: “No Brasil, portanto, uma *posição crítica universal permanente e o experimental* são elementos construtivos. Tudo o mais é diluição na diarreia” (OITICICA, 1970, p. 152).

Ainda embalada pela Tropicália do final da década de 1960, a trilha musical original de *Como Era Gostoso O Meu Francês* – composta por Guilherme Magalhães Vaz e pelo lendário Zé Rodrix – está presente de forma marcante e fluida, sem uma separação nítida com relação aos diálogos, ao som ambiente e ao trabalho de câmera, apresentando a técnica de *leitmotiv* descrita por CARRASCO (2010). Mescla flautas, cordas, cânticos típicos, tambores e outros instrumentos de percussão característicos da nossa matriz indígena, tanto em recursos diegéticos (em cena) quanto extradiegéticos (fora de cena). Além disso, usa-se o fator do contraste: na sequência inicial, as imagens desmentem totalmente o conteúdo da narração em *off* em que se ouve um trecho da carta do comandante Villegagnon a Calvino.

Não seria ousadia dizer que a trilha sonora desse filme toca a alma de uma História que se autoquestiona, relativizando o conceito de brasilidade. Nesse sentido, o som reconstitui a atmosfera naturalista das raízes do Brasil real, em um conjunto da obra que rejeita clichês e coloca os índios em patamar de igualdade com os europeus. Carregada de magia, como que suspensa no ar, a trilha tem por objetivo manter viva a memória indígena e, ao mesmo tempo, desconstruir o imaginário moldado pelos colonizadores de que os povos nativos tinham *ethos* de ingenuidade, preguiça ou servilismo. Essa via de ação transformadora do Cinema Novo, que amacia as fronteiras entre ficção e documentário, namora o resgate sugerido pelo movimento antropofágico:

A periculosidade do mundo, a convicção da ausência de qualquer socorro supraterrâneo produz o ‘Homem cordial’, que é o primitivo, bem como as suas derivações no Brasil. Hoje, pela ondulação geral do pensamento humano, assiste-se a uma volta às concepções do matriarcado (ANDRADE, 1970, p. 143).

Também de cunho histórico e dirigida por Marco Dutra e Caetano Gotardo, a coprodução franco-brasileira *Todos os Mortos* (2020) é um drama ficcional ambientado no período pós-abolição na São Paulo de 1899. Com alternância metafórica entre interpretações musicais executadas ao piano e cânticos africanos presentes em rituais divinos, o longa-metragem entrelaça a decadência da família Soares – que havia sido proprietária de terras e escravos – com a luta pela afirmação de identidade da família Nascimento – outrora escravizada por esse clã aristocrata de tradição cafeeira.

Imaginários e contradições socioculturais do Brasil daquela época traduzem-se em temas como memória, raça e classe social, banhados em um ambiente que exala violência por trás da aparente cordialidade. Aliado a uma coloração opaca e a uma ambientação encardida, o ritmo lento e introspectivo do filme dá o tom de suspense: uma das mulheres da família Soares é tida como louca ao enxergar fantasmas de escravos que vagam entre os vivos. Enfurnada na propriedade urbana da família, ela começa a cavar buracos no jardim para supostamente dar um enterro digno aos mortos e, no ápice dos devaneios, assassina o menino negro a quem ela, sua irmã e sua mãe haviam se afeiçoado.

O historiador e músico Salloma Salomão assina a trilha sonora da obra que, derivada de ampla pesquisa, mescla a tradição musical dos colonizadores europeus – materializada pela presença onipotente em cena do piano (por vezes sujo de terra) – com os ritmos africanos – cuja força em meio às cerimônias religiosas dos escravos alforriados passara a abalar a hegemonia católica na virada do século XIX para o XX. Uma peculiaridade é que o trilheiro instalou camadas sutis em uma partitura que insere, ao mesmo tempo, instrumentos antigos, como a kalimba, e ruídos modernos, como skates, helicópteros, carros e equipamentos de obra.

Tal anacronismo, conforme ilustra CARRASCO (2010), geralmente tem uma intenção; nessa obra, é a de representar os fantasmas do passado que habitam nosso presente, perambulando por um Brasil ainda racista e com reflexos da escravidão. Confirma-se tal observação na cena final do filme, em que o espectro da protagonista Ana (Carolina Bianchi) – assombrada, quando viva, pelos fantasmas de escravos na sua casa – e a versão futurística do menino João (Agyei Augusto) – filho da ex-escrava Iná (Mawusi Tulani) – aparecem pelas ruas da São Paulo contemporânea.

Já a abertura do filme é uma cena belíssima protagonizada pela velha escrava Josefina (que vem a falecer logo em seguida na passagem de tempo da trama), em que a intérprete da personagem, a diva da música brasileira Alaíde Costa, entoa uma canção africana, enquanto torra os grãos e prepara café à maneira artesanal para seus patrões, a família Soares. O som ambiente marcado por ruídos como a chuva, o sino e a fogueira incrementa a poética da cena. Ademais, o simbolismo da trilha diegética executada *a cappella* de forma visceral e introspectiva por essa icônica cantora é arrebatador, carregado de representatividade. E o mais belo é que há a seguinte interseção sonora atravessando o tempo: na cena final, descrita no parágrafo anterior, o menino João entoa, também *a cappella*, o mesmo cântico que sua bisavó Josefina vocalizara na cena inicial.

Ao discorrer sobre a psique de uma nacionalidade brasileira e plural, HOLANDA (1999) analisa o controverso arquétipo do homem cordial, presente em meio a uma formação social de colonização, escravidão e miscigenação:

Ela [a polidez] pode iludir na aparência – e isso se explica pelo fato de a atitude polida consistir precisamente em uma espécie de mímica deliberada de manifestações que são espontâneas no ‘Homem Cordial’: é a forma natural e viva que se converteu em fórmula. Além disso, a polidez é, de algum modo, organização de defesa ante a sociedade (HOLANDA, 1999, p. 147).

Sobre uma possível aniquilação de fantasmas e esqueletos do colonialismo, do patriarcalismo e da maldita herança histórica do Brasil, cenário exposto em *Todos Os Mortos*, o autor é categórico:

Essa vitória nunca se consumará enquanto não se liquidem, por sua vez, os fundamentos personalistas e, por menos que o pareçam, aristocráticos, onde ainda assenta nossa vida social. Se o processo revolucionário a que vamos assistindo, e cujas etapas mais importantes foram sugeridas nestas páginas, tem um significado claro, será este o da dissolução lenta, posto que irrevogável, das sobrevivências arcaicas, que o nosso estatuto de país independente até hoje não conseguiu extirpar. Em palavras mais precisas, somente através de um processo semelhante teremos finalmente revogada a velha ordem colonial e patriarcal, com todas as consequências morais, sociais e políticas que ela acarretou e continua a acarretar (HOLANDA, 1999, p. 180).

No intuito de “delirar Brasil” em meio às fronteiras entre mito, realidade e política, a especulação da possibilidade de um horizonte comum na pátria que devora sua própria formação constitui debate inesgotável. Seja conivente com a crença na miscigenação ou reativo ao racismo, o sujeito colonial atravessa os séculos passando de personagem para autor: “Talvez, a sintomática cultural brasileira se decante em húmus africano. Por mais

que encontre mil ingredientes, estou perguntando se é válido dizer que o Brasil não é América Latina, que é *América-Africana*, a cultura *amefricana*” (MAGNO, 1980, p. 24). Ou *América Ladina: introdução a uma abertura*, como sugere o título desse ensaio, que embute no neologismo uma saída plástica para a cicatrização de uma nacionalidade cuja pulsação cultural de feridas abertas faz-se trabalho de resistência.

Dessa vez em parceria com Juliana Rojas, o diretor Marco Dutra explora novamente o horror metafísico e a magia da música na fábula *As Boas Maneiras* (2017), que mistura drama, romance, fantasia e terror ao mergulhar o espectador em uma experiência peculiar. Dividida em duas partes, a película tem abordagem intrincada na representação de maternidade, preconceito e monstrosidade, desmontando estereótipos e convenções.

Na primeira parte, Clara (Isabél Zuaa), enfermeira pobre e preta da periferia de São Paulo, é contratada para ser babá do filho ainda não nascido de Ana (Marjorie Estiano), mulher branca, rica e misteriosa. O fio que instantaneamente as une é a solidão. À medida que a gravidez avança e a relação entre empregada e patroa se transforma em um relacionamento amoroso, Clara descobre que Ana – que fora abandonada pelo noivo e pela família após cometer adultério de forma casual – está à espera de um lobisomem, mas não tem consciência de sua condição sobrenatural. Como já desenvolveu amor profundo por Ana, Clara permanece na vida dela e intensifica os cuidados.

Na segunda parte, elementos de contos de fadas são usados para marcar as transformações internas e externas das protagonistas desse filme feroz e delicadamente feminino. Após a morte de Ana, quando o feto rasga a barriga no momento do parto, Clara não consegue abandonar o pequeno monstro e assume o papel de mãe, potencializando ao máximo a *persona* feminina de cuidado e proteção por meio de uma relação incondicional com a criança-monstro e de sua defesa perante a reação social à violência do menino.

É aí que cresce o simbolismo da trilha sonora, que protagoniza momentos abertamente característicos do gênero musical, entoados diegeticamente nas vozes das protagonistas, das personagens coadjuvantes e figurantes, todas mulheres. Proposta corajosa que, somada à colorização onírica, apresenta cenas de quebra total da linha narrativa, acentuando o clima de melancolia, subjetividade e fantasia. Assinada pelos irmãos Guilherme e Gustavo Garbato, a trilha sonora original combina música instrumental de

suspense a algumas canções populares bastante conhecidas e a temas autorais que foram compostos para os momentos em que a cena fica totalmente a serviço da trilha.

Parafraseando DURAND (1984), o sentido passa através da imaginação ao longo do processo de simbolização, à medida que o pensamento humano se desaliena dos objetos e brinca com sonhos, delírios e desejos tomados por realidade. Com visão abrangente sobre as dimensões do imaginário, o autor analisa a relevância do conteúdo imagético na compreensão da experiência humana.

Ele reflete acerca da estrutura antropológica do imaginário, inscrita em padrões universais de diferentes culturas a partir de manifestações como arte, mitos, ícones, símbolos corporais, arquétipos femininos e masculinos e ligações entre sagrado e profano. A seguinte colocação do filósofo sobre fantasia, emoção e quebra de padrões se encaixa perfeitamente na amálgama imagética, sonora e simbólica do filme *As Boas Maneiras*:

Nesta função fantástica reside o ‘suplemento da alma’ que a angústia contemporânea procura anarquicamente sobre as ruínas dos determinismos, porque é a função fantástica que acrescenta à objetividade morta o interesse assimilador da utilidade, que acrescenta à utilidade a satisfação do agradável, que acrescenta ao agradável o luxo da emoção estética, que enfim numa assimilação suprema, depois de ter semanticamente negado o negativo destino, instala o pensamento no eufemismo total da serenidade como da revolta filosófica ou religiosa (DURAND, 1984, p. 500-501).

Boas Maneiras... No que tange ao questionamento desse conceito, o diálogo de Oswald de Andrade com o pensamento de Sérgio Buarque de Holanda é direto. O líder do Movimento Antropofágico cita o seguinte trecho de *O Homem Cordial*, capítulo V da obra *Raízes do Brasil*, de Holanda:

A lhaneza no trato, a hospitalidade, e generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. Seria engano supor que essas virtudes possam significar “boas maneiras”, civilidade. São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante. Na civilidade há qualquer coisa de coercitivo – ela pode exprimir-se em mandamentos e sentenças (HOLANDA, 1999, p. 141).

Os sons e tons retratados nessas obras comentadas do cinema brasileiro são espelhos de um Brasil afetivamente violento. Enquanto houver arte, há esperança de transformações positivas. Poesia não é pluma nem palavra; é a base de um palácio em ruínas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fim de estimular o adensamento das investigações acerca do som como linguagem dentro do campo comunicacional, o presente artigo se debruçou em interseções entre arte, produção de sentidos e cultura brasileira.

O ponto de partida foi breve contextualização histórica acerca da música inscrita na ação dramática, enquanto técnica de representação cujo acervo de símbolos socioculturais atravessou séculos para resistir às mudanças no espírito dos tempos.

Memória viva das encenações na Grécia antiga, a arte popular a céu aberto afluiu ao drama musicado na Europa do final do século XVIII, que se contrapunha às montagens aristocratas e verborrágicas dos teatros oficiais.

Em um sopro de tempo-espço, o som viajou dos palcos às telas. Procurou-se, no percurso deste ensaio, tatear o papel das trilhas sonoras em meio à indústria audiovisual moderna, enquadrando a reflexão na ótica da constituição de uma suposta identidade brasileira.

Como objeto de análise, efetuou-se recorte de três filmes que exploram um conjunto de significados presentes na cultura nacional, tangenciando conceitos como antropofagia, colonialismo, cordialidade e imaginário.

Para tanto, vinculou-se o conteúdo das obras escolhidas, incluindo as propostas de sonorização, tanto a pensadores especializados na área musical quanto a autores que discorrem sobre a cultura e o simbólico de forma ampla.

O som não apenas aprimora a imagem, como também evoca simbolismos, estabelece atmosferas e transmite mensagens a nível inconsciente. Além disso, ajuda a manter erguida a memória de uma sociedade e a (de)compor acepções dentro de uma cultura.

Buscou-se, com este trabalho, levantar a reflexão de que as trilhas sonoras desempenham função essencial no teatro, no cinema, na televisão e em quaisquer outros meios e suportes distribuidores de arte. Logo, os pesquisadores de comunicação devem apostar não com receio, mas sim com entusiasmo na transdisciplinaridade para com este tema.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, p. 222-232, 1987.

BROOK, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BRUM, José Thomaz. *O pessimismo e suas vontades: Schopenhauer e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

CARRASCO, Ney. Trilhas: o som e a música no cinema. Campinas: *ComCiência*, n. 116, 2010.

CHION, Michel. *A audiovisão*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

COSTA, Fernando Morais da. Mil e Uma Noites, Arábia. Vozes de narradores, sons ambientes, silêncios, crise, trabalhismo. Rio de Janeiro: *C-Legenda*, v. 1, n. 38-39, p. 160-175, 2020.

FRANÇA, Andréa. *A reencenação no cinema documentário*. São Paulo: *Matrizes*, 2010.

GIL, Gilberto. Recuso + Aceito = Receita. Rio de Janeiro: *O Pasquim*, ago. 1970.

GIL, Inês. O som do silêncio no cinema e na fotografia. Lisboa: *Babilônia*, número especial, p. 177-185, 2011.

KENRICK, John. *Musical Theatre: A History*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc, 2008.

MAGNO, M. D. *América Ladina: introdução a uma abertura*. Rio de Janeiro: Colégio Freudiano do Rio de Janeiro, 1980.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Matrices culturales de la telenovela. In: *Revista Culturas Contemporáneas*. Colima: Universidade de Colima, 1988.

MARTINEZ, José Luiz. Ópera contemporânea e seus arredores: intersemiose e multimídia. In: SEKEFF, Maria de Lourdes, ZAMPRONHA, Edson F. (org). *Arte e Cultura VI: Estudos Interdisciplinares*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

OITICICA, Hélio. Brasil Diarreia. In: GULLAR, Ferreira (coord.): *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 147-152, 1973.

RAMOS, Nuno. No palácio de Moebius: João Gilberto, Lygia Clark, Graciliano Ramos, Mira Schendel e a modernidade brasileira girando na vitrola sem parar. São Paulo: *Piauí*, n. 86, nov. 2013.

SANTANA, Geórgia Cynara Coelho de Souza; NOGUEIRA, Lisandro Magalhães. Cansaço e não pertença: a importância da canção na trilha sonora do filme “Terra Estrangeira”, de Walter Salles. Caracas: *Investigación Universitaria Multidisclipinária*, v. 10, n. 10, p. 71-79, dez. 2011.