

## Discurso e identidade na trilha musical de *Noites Alienígenas*<sup>1</sup>

Ian COSTA<sup>2</sup>

Vitor Celso Melo de FARIA JUNIOR<sup>3</sup>

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

### RESUMO

Esta pesquisa analisa o filme *Noites Alienígenas* (Sérgio Carvalho, 2023) sob a perspectiva da utilização de um compilado de músicas populares adaptadas à trilha musical, bem como tal programa musical é utilizado na construção do discurso e da identidade. Esta análise fílmica avalia a construção sob a perspectiva individual e coletiva dos componentes musicais e como atuam na construção de um discurso realista e identitário.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema; trilha musical; *Noites Alienígenas*; canção popular; melomania.

Desde o seu impulsionamento como meio de produção, o cinema percorreu em sua historiografia o atravessamento de diversas influências artísticas, que aprofundaram a experiência de recepção simbólica e sensorial com o espectador. Alcançando territórios como o fotográfico e a performance visual, o exercício fílmico adquiriu complexidade com o tempo e desvelou uma nova forma de mediação em seu contato com a dimensão sonora. Embora os seus estudos não tenham sido o foco da literatura acadêmica durante boa parte do século passado, um “paradigma oculocêntrico” (Elsaesser; Hagener, 2018), o seu impacto na indústria de cinema foi crucial para, ao longo dos anos, consolidar afetos e novas linguagens estéticas. Circunscrito nos estágios conhecidos como Cinema de Atração (1894 a 1906-1907) e Período de Transição (1906-1907 a 1913-1915), o interesse de realização e consumo dos filmes circulava o ímpeto de transportar o espectador a cenários e realidades geográficas diferentes da dele, em que, atentando-se a demarcação estadunidense, conforme Gunning (1990), havia a necessidade exibicionista que visava chamar a atenção do espectador de forma objetiva e agressiva. Embora o foco não fosse a complexidade da história apresentada, o som atuava tanto quanto a visualidade na busca

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho Comunicação Audiovisual, evento integrante da programação do 21º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte, realizado de 22 a 24 de maio de 2024.

<sup>2</sup> Professor do Curso de Arte e Mídia da UFCG e doutorando pelo PPGCOM-UFPE, e-mail: ianccosta@gmail.com

<sup>3</sup> Graduado em Arte e Mídia (UFCG) e Mestrando em Comunicação (UFPE), e-mail: vitor.celso@ufpe.br

por uma narratividade atenta ao público. Deste modo, um dos principais fatores foi a música em seu sentido de marcação cultural e geográfica.

Gorbman (1987) firma que a música no meio cinematográfico tem diversas finalidades, desde a condução emocional à marcação estilística. A autora, contudo, ressalta que além de tais papéis narrativos, a música seria dotada de capacidades outras, ligadas à recortes temporais, identidades culturais e regionalismos. Centrada no eixo audiovisual, há dessa forma a solidificação da ideia de convenções culturais pela música, sintetizadas por Matos (2014, p.56): “[...] banjo e fiddle (violino, na cultura country) nos remetem ao oeste americano, uma bossa-nova nos leva imediatamente ao Brasil carioca, enquanto uma banda de metais e percussão executando um frevo nos ambienta no carnaval do Recife”. Tal fator, levado em conta desde as primeiras experiências de composição específica para o cinema sonoro, apostava em uma perspectiva romântica de atribuição e reforço de sentido narrativo, marca da Hollywood do período clássico, que influenciou a linguagem de outros cinemas nacionais, como o caso brasileiro. Esta abordagem enfrentou resistência, que remete ao Construtivismo Soviético, centralizado na figura de Eisenstein (2002, p. 226) ao defender a perspectiva de uma ruptura entre as dimensões visual e sonora para construção de um “contraponto orquestral das imagens visuais e sonoras”. Tal perspectiva, no domínio específico da música, foi ferramenta de experimentação de vanguardas e, a partir da intensificação deste esquema, a música da perspectiva romântica passa a ser malvista. Maia (2007) ilustra que neste momento, o que não apresentasse a ideia de contraponto passaria a ser interpretado enquanto antiquado.

A partir da década de 1970, dentro do panorama cinematográfico estadunidense e da New Hollywood, novas perspectivas começam a ser adotadas na elaboração sonora, que passaria por transformações dos meios de produção e reprodução, bem como em processos que levariam à denominação do conceito de *sound design*. Musicalmente, a estratégia que ganhou força foi o uso de canções populares nos filmes, que até então tinham predileção pelas composições autorais. Hubbert (2014) destaca que, embora esta prática começasse a ser mais evidente a partir dos anos 1960, a trilha musical adaptada se tornaria largamente utilizada nas décadas seguintes. Assim, diversos diretores passaram a utilizar da música como marca de estilo autoral, como a música clássica nas obras de Stanley Kubrick e o rock em Martin Scorsese, circunstância que Gorbman (2007) denomina por *melomania*, passando gradativamente a ser o formato predominante no

cinema hegemônico comercial. Tal tendência pode ser observada na cinematografia brasileira em aderência precoce desde a década inicial da popularização dos cineastas melômanos:

[...] a tendência do diretor-autor de índole melômana exerceu forte impacto no Cinema Novo. Cineastas como Glauber Rocha e Cacá Diegues usaram canções populares da Tropicália como estratégia criativa que era, simultaneamente, uma afirmação de autoria estilística e uma reivindicação biopolítica e identitária. Essa tendência continua forte até hoje. (Carreiro; Alvarenga, 2019, p. 116)

A intensificação da utilização de músicas pré-existentes na trilha musical nas obras cinematográficas ocupou gradativamente o espaço do *score*<sup>4</sup> original, invertendo a lógica da exceção: as composições próprias se tornaram o ponto fora da curva. Conforme Hubbert (2014, p. 302), a partir dos anos 1990 os filmes passaram a contar com 10 a 14 canções populares em média, prática denominada por Kalinak (2010) como *compilation score*.

À ideia da música como demarcador identitário e geográfico e à contextualização de melomania e *compilation score*, somemos a concepção de *topofilia*, termo criado pelo geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan, que “[...] se manifesta de várias maneiras como o amor pelo lugar” (Bruno, 2018, p. 40). O jogo de afetos elaborados no contraponto musical à narrativa não só circula a dimensão da recepção do espectador, mas também a intencionalidade de uma linguagem, que pode ter entre os seus resultados a evidência de uma estética e estilística sonora própria. Reconhecendo a base emocional e afetiva que se funda a relação apontada é importante deslocar o eixo da atenção bibliográfica para o contexto de produção cinematográfico da Região Norte do país, enquadrando como objeto de estudo o filme *Noites Alienígenas* (Sérgio de Carvalho, 2023).

Primeiro longa-metragem acreano, o filme vencedor do prêmio de Melhor Filme do Festival de Gramado aborda através de uma narrativa multinuclear um ambiente amazônico urbano atravessado por temáticas ao mesmo tempo universais e particulares, como criminalidade, narcodependência, falta de perspectiva das camadas mais jovens, o distanciamento dos costumes ancestrais e da própria floresta. O objetivo desta pesquisa é avaliar através da composição do *compilation score* como tais temáticas são trabalhadas e como a convergência desta coletânea musical atua na construção de um discurso que

---

<sup>4</sup> Conjunto de faixas musicais de uma obra audiovisual.

synetiza a linha central da obra audiovisual, a partir da concepção de Maia (2007, p. 19) que:

[...] as virtudes do programa musical de um filme não devem ser buscadas, necessariamente, na música mesma, julgada por critérios exclusivamente musicológicos, mas, sim, no modo como os recursos musicais são articulados com os outros meios e recursos do filme.

Para tanto, nos valem da utilização da análise fílmica (Aumont; Marie, 2004), levando em consideração o contexto das canções populares, sua disposição dentro do filme e, sobretudo, a relação entre os gêneros musicais adotados na obra sob o prisma das temáticas levantadas, da relação de marcador identitário e geográfico de tais canções.

O filme de Sérgio de Carvalho adota um conjunto de composições originais e canções populares adaptadas em sua trilha musical, intercalado não necessariamente de modo objetivo ou de acordo com cada núcleo, valendo-se dos temas originais para imposição da condução emocional. Um traço marcante da análise musical deste filme é que, ao passo que as melodias originais se apresentam sempre de forma extradiegética, as canções populares são inseridas de modo diegético, sejam reproduzidas por aparelhos eletrônicos, compondo o ambiente sonoro, sendo executadas por bandas e rappers, declamando as letras como poemas ou entoando cânticos. Tal escolha ao passo condensa o ideário proposto pela narrativa, evidencia a oscilação entre uma incomum transparência extradiegética e uma opacidade (Xavier, 2005) diegética; manifesta, sobretudo, nas declamações. A abordagem das temáticas de criminalidade e narcodependência são abordadas narrativamente com o auxílio das composições originais assinadas por Bernardo Gebara. Nas demais, é inegável observar que o uso das canções adaptadas trabalha a favor dos discursos em variadas formas.

A falta de perspectiva da população acreana é de pronto representada quando, na segunda cena do longa, Alê (Chico Díaz) canta *Cachorro-Urubu*, canção composta por Raul Seixas e Paulo Coelho que aborda a desesperança e o descrédito. A música que pode ser relacionada, na esfera particular da região, à restrição de oportunidades da população do estado, sobretudo a camada mais jovem diante da criminalidade, e, em um olhar ampliado, à visão subestimada do país em relação ao Acre e ao Norte. Um contraponto narrativo surge na cena seguinte, quando Rivelino (Gabriel Knoxx) passa a apresentar composições de rap. Este gênero é recorrente na obra, surgindo diversas vezes através deste personagem (composições do próprio Knoxx) bem como nas apresentações

culturais promovidas por Sandra (Gleici Damasceno), sequência esta que aborda tangencialmente questões de resistência cultural e contrária à criminalidade. O rap é responsável por caracterizar musicalmente o contexto urbano da narrativa, característica intrínseca ao papel histórico e social deste gênero. A presença do rap e da temática urbana, quebrando estereótipos culturais, caracterizam um contraponto em si.

A tenacidade da resistência também se manifesta através da canção *Iemanjá*, composta e interpretada por Kika Sena, que toca paralelamente em aspectos regionais conforme os apontamentos de Gorbman (1987), referência que não se restringe ao folclórico ou estereótipo, visto que também são inseridas ao *compilation score* músicas populares comerciais, como no show ao som de *Mistério do olhar*, composição do paraense Saulo Duarte, ou a ambientação de *Devolve o teu amor pra mim* de Sandra Melo no bar da facção criminosa, demonstrando que a montagem do programa musical do filme também está pautada por uma representação realista do componente urbano do Acre. Em outra via, não se exime em apresentar representações da cultura tradicional, tocando na temática da ancestralidade e da dissipação da cultura originária através de composições como *Kayatibu* de Huni Kuin ou *Bitsatsara*, música tradicional da etnia Shanenawa.

A estratégia de utilização de uma coletânea musical, sobretudo em seu parâmetro de execução diegética, fortalece os discursos em *Noites Alienígenas* por meio do imbricamento afetivo das personagens e seus dramas, ao passo que se vale de tal relação para auxiliar em um papel de realismo mesmo diante de determinadas opacidades que tais interpretações tendam a sugerir. Sob a construção de discursos a partir da contribuição musical, as temáticas de um ideário urbano e florestal, de desesperança e resistência trabalhadas de modo a caracterizar dramas do Acre dentro de uma visão realista e ao mesmo tempo fantástica, são caracterizadas e sintetizadas na cena final da obra, atribuindo um sentimento sublime no sentido hegeliano (Suassuna, 2018): diante de um cenário urbano de um bar à beira de um rio em âmbito florestal, a desesperança de Beatriz (Joana Gatis) encontra a força de Alê ao som da bela e triste canção *Porto Solidão* de Jessé.

A pluralidade da constituição do *score* do filme de Sérgio Carvalho aponta à composição de um discurso multifacetado para identificar dramas acreanos. Abordando temáticas regionais fugindo de uma identidade estereotipada musicalmente, adentra o sentido de *topofilia* ao retratar uma realidade particular do estado que propicia uma visão

pouco disseminada ao julgo das demais regiões brasileiras. A articulação do programa musical do filme confere o sentido da síntese do discurso ao qual se propõe, de que elementos externos são agregados e passam a compor a gama de fatores que compõe a identidade local. Neste caso, ritmos e estilos musicais já não são mais alienígenas.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, J.; MARIE, M. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.
- BRUNO, G. **Atlas of emotion: journeys in art, architecture, and film**. Londres: Verso, 2018.
- CARREIRO, R.; ALVARENGA, B. Narrativas identitárias, autorismo e a canção popular no cinema: clara e a música em Aquarius. **Comunicação & Inovação**, São Caetano do Sul, v. 20, n. 44, p. 112-128, dez. 2019.
- CHION, M. **A Audiovisão**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ELSAESSER, T.; HAGENER, M. **Teoria do cinema: Uma introdução através dos sentidos**. Campinas: Papyrus, 2018.
- GORBMAN, C. **Unheard melodies: narrative film music**. Londres: Indiana University Press, 1987.
- GORBMAN, C. Professor Emeritus. **University of Washington Tacoma**, 2014. Disponível em: <http://directory.tacoma.uw.edu/employee/gorbman>. Acesso em: 25 mar. 2024.
- GUNNING, T. The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde. In: ELSAESSER, T. **Early cinema: space-frame-narrative**. Londres: British Film Institute, 1990. p. 56-62.
- HUBBERT, J. The compilation soundtrack from the 1960s to the present. In: NEUMEYER, D. (org.). **The Oxford Handbook of film music**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2013. p. 291-318.
- KALINAK, K. **Film music: a very short introduction**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2010.
- MAIA, G. **Elementos para uma poética da música no cinema: ferramentas conceituais e metodológicas aplicadas na análise da música nos filmes ajuste final e o homem que não estava lá**. 2007. 283 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.
- MATOS, E. **A arte de compor música para o cinema**. Brasília: Senac, 2014
- SUASSUNA, A. **Iniciação à estética**. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.