

A canção popular brasileira no cinema nacional: os casos de "Terra Estrangeira" e "Durval Discos"¹

Geórgia Cynara Coelho de Souza SANTANA²

Lisandro Magalhães NOGUEIRA³

Universidade Estadual de Goiás / Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO

RESUMO

Este trabalho apresenta o resultado da dissertação de mestrado da autora sobre a inserção da canção popular brasileira em dois filmes do cinema nacional contemporâneo, *Terra Estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995) e *Durval Discos* (Anna Muylaert, 2002). A partir da presença da canção nos filmes, pretende-se exercitar um modelo de análise fílmica embasada na aderência dela às estéticas e narrativas cinematográficas. Almeja-se estabelecer as aproximações entre os hibridismos de linguagem presentes na canção e no cinema, situando as canções na zona de ressignificação dos filmes de ficção em questão; e valorizar a utilização funcional, orgânica e poética da canção popular brasileira no cinema nacional, a partir das contribuições teóricas de Wisnik (2004) e Tatit (2004) e das propostas de análise fílmica de Aumont e Marie (2004) e Bordwell (1991).

PALAVRAS-CHAVE: comunicação; cinema; música; canção popular brasileira.

1. A "força estranha" no cinema

O cinema brasileiro não poderia escapar à “força estranha” certa vez cantada por Caetano Veloso. Um dos exemplos mais recentes e radicais é o documentário *As Canções* (Eduardo Coutinho, 2011), no qual 18 personagens expõem suas histórias de vida cantando e contando as canções que marcaram suas trajetórias. A experiência decantada e transformada em canção popular desafia classificações e o próprio limite entre o canto e a fala. O caráter aglutinador da arte musical e da cultura brasileira como um todo e a tensão entre elementos de consolidação e dispersão da memória, de detida elaboração ou inspiração quase “espontânea”, geram uma densidade de códigos e significados que transcendem as fronteiras da linguagem musical.

A “força estranha” convoca a memória coletiva e, por meio dela, toda uma “constelação cultural”; desperta lembranças, emociona brasileiros de diversas origens, idades e credos e pressiona/convoca as demais linguagens artísticas, como o cinema, com sua pregnância e permeabilidade. A canção convida o espectador a se deslocar na narrativa

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XIII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Docente do Curso de Comunicação Social – Habilitação: Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Goiás (UFG), email: imprensa@georgiacynara.com.

³ Orientador do trabalho, professor de cinema da Universidade Federal de Goiás, email: lisandronogueira@gmail.com.

filmica e a compartilhar, ao mesmo tempo, suas narrativas particulares; assim, ela se torna um modulador eficaz das tonalidades afetivas da experiência cinematográfica.

Certos filmes, assim como certas canções (aquelas nossas trilhas sonoras particulares), despertam em nós sensações a respeito daquilo que talvez não vivamos. A tarefa de analisar o lugar da canção popular brasileira em *Terra Estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995) e *Durval Discos* (Anna Muylaert, 2002), torna-se, assim, desafiadora: é a partir do forte vínculo afetivo com esses filmes e as canções que os embalam que nasce esta primeira indagação sobre os mecanismos através dos quais ocorre esse imbricamento estético e narrativo entre a canção e o cinema.

Qual a contribuição da canção popular brasileira para a potencialização estética do todo audiovisual e o desenvolvimento das narrativas filmicas aqui destacadas? A decomposição e a recomposição das obras em análise mediadas pela canção como lente perceptiva partem do pensamento de Wisnik (2004) e Tatit (2004) sobre o conceito de canção popular brasileira, para que seja possível identificar essas engrenagens da cultura que abdicam da condição de obra de arte independente e colocam-se a serviço da narrativa cinematográfica, em um movimento "esquizofônico"⁴. As gravações originais das lembranças de outrora são ressignificadas em contextos ficcionais audiovisuais, convocando simultaneamente novas e antigas sensações.

A canção é considerada em suas relações com os demais elementos das instâncias sonora e imagética. Para tanto, faz-se necessária a recorrência a Aumont e Marie (2004) e a Bordwell (1991) e suas propostas de análise filmica, buscando a complementaridade entre o reconhecimento e a organização das estruturas internas dos filmes e os mecanismos cognitivos por meio dos quais o processo interpretativo tem vazão, uma vez apropriadas as obras pela analista. Esse processo também considera pensamentos e informações extra-filmicos acerca dos contextos tanto de lançamento das canções inseridas nos filmes quanto da Retomada e Pós-Retomada, períodos da história recente do cinema brasileiro aos quais as obras analisadas pertencem.

Partindo do deslocamento do modelo tradicional de análise filmica centrado na imagem – apesar da maior recorrência às análises de eixo sonoro, desde o início dos anos 2000 –, o presente artigo propõe-se a verificar se a canção popular nos filmes *Terra Estrangeira* e *Durval Discos* vão ao encontro dos demais elementos filmicos sonoros e imagéticos, de modo a integrar, com eles, uma relação orgânica. Busca-se comprovar as

⁴ Conceito cunhado por Schafer (2003) para designar a retirada de um som de seu contexto original, ampliando suas possibilidades de ressignificação em novos contextos sonoros.

possibilidades interpretativas decorrentes da presença da canção nos filmes e a economia na utilização delas, o que pode validar a hipótese de que o recurso cancional não é desgastado, mas valoriza as narrativas e nelas é valorizado.

2. Canção: um conceito em construção

A canção⁵ constitui uma forma musical das mais pregnantes da história da música popular brasileira, tendo conquistado destaque no cenário cultural do Brasil durante o século XX e demonstrado sua adaptabilidade tanto a tradicionais quanto a novos meios de comunicação.⁶

A canção exerce uma atração tão forte porque é o formato de narrativa musical mais sintético e mais pregnante plasmado no Ocidente, o que fez dela o modo mais universal pelo qual o indivíduo das culturas urbanas vive a sua experiência contraditória e a comunidade, atravessada por profundas diferenças, proclama sua singularidade (VALVERDE in MATOS et al, 2008, p. 275)⁷.

Caracterizada pela união entre as linguagens verbal e musical, a canção geralmente tem breve duração e apresenta uma estrutura simples: divisão em versos agrupados em estrofes e refrão – seção que se repete e consiste em elemento de memorização⁸.

Há algo especial em palavras cantadas. Elas estão removidas do banal, transcendendo o presente e dele distanciadas, destacando-se como arte e performance. E mesmo a canção aparentemente mais simples é maravilhosamente complexa, com texto, música e performance acontecendo simultaneamente (FINNEGAN in MATOS et al, 2008, p. 15)⁹.

Para Tatit, a eficácia da relação entre letra e melodia é dada pela base entoativa, o modo como a canção é “dita” ou como o dizer é “cantado”; a forma como, a partir da experiência da fala em língua materna, a palavra envolta em harmonia e ritmo, ao ser conduzida pela melodia, torna-se um singular modo de dizer.

⁵ Mariz (1980) considera a canção “o núcleo de todas as formas musicais” e cita alguns dos vários tipos por ele definidos: de dança, de jogar, de mesa, de trabalho, eclesiástico-popular, festiva, infantil, madrigalesca, artística, folclórica e popular, etc.

⁶ Costa (2008) revela que muitos dos primeiros filmes rodados no Brasil contêm cenas posadas que sugerem acompanhamento musical, como *Dança de um baiano* (1899) e *Maxixe de outro mundo* (1900) ambos realizados por Afonso Segreto, além dos filmes sacros projetados durante a semana santa e dos filmes de carnaval, nos quais esse indício é ainda mais evidente. É na passagem do século XIX para o XX, portanto, que o cinema e a música popular brasileiros começam a se relacionar, colocando em foco os costumes e as preferências musicais do povo.

⁷ VALVERDE, Monclar. *Mistérios e encantos da canção*. In: MATOS, Cláudia Neiva et al, 2008.

⁸ De acordo com Valente (2003), a forma mais comum de estruturação da canção é aquela em que “à primeira seção (A) de mais ou menos 16 compassos (exposição), segue-se uma seção (B) contrastante (episódio, estribilho [refrão]), em outra tonalidade, no caso da música tonal (VALENTE, 2003, p. 139), com a repetição facultativa desses elementos. Segundo Mariz (1980), até o século XI, ela era composta por apenas um verso e uma melodia, repetidamente executada, com a presença facultativa do refrão; passou-se à duplicação dos versos e frases musicais, com a consolidação e aperfeiçoamento do uso do estribilho – o que culminou, no século XII, com o surgimento do rondó, *madrigale* e *canzone*, tipos de canções artísticas com acompanhamento definido. Do século XV em diante, a canção se sofisticou em estrutura e composição com as *fröttole* e *villanelle* italianas, os *villancicos* espanhóis e os *lied* alemães.

⁹ FINNEGAN, Ruth. *O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?*. In MATOS, Cláudia Neiva et al, 2008.

A coesão de sentido advinda dessa compatibilidade – pela qual as leis da fala dialogam com as musicais, ancoradas no corpo do intérprete sensível em performance mediatizada ou não – colabora para a reverberação e memória do instante da enunciação, assim como o arranjo e a instrumentação¹⁰ configuram-se, igualmente, em mecanismos expressivos de eternização do discurso cancional.

Mantendo os aspectos do modo de produção oral, com seus efeitos de naturalidade e presentificação enunciativa, e assimilando, simultaneamente, as formas de conservação sonora da linguagem musical, a canção desempenha um papel cultural privilegiado na medida em que promove continuamente a perenização do instante enunciativo. Ela necessita das duas instâncias de apreensão para construir o seu sentido (TATIT, 1997, p. 89).

Tatit e Wisnik compreendem a canção como uma “rede de recados” em que a efemeridade do discurso oral – passível de ser esquecido logo que concretizado, porque utilitário – é estabilizada pela condução melódica das palavras em um contexto harmônico, adquirindo um sentido que transcende o literário ou o musical e se conserva como objeto estético. “[O uso da música] (...) envolve poder, pois os sons passam através da rede das nossas disposições e valores conscientes e convocam reações que poderíamos talvez chamar de sub e hiperliminares” (WISNIK, 2004, p. 199).

A tensão entre a instabilidade da fala e a estabilidade da música apresenta-se na canção gerando oscilações, intencionais ou não, gradativamente incorporadas pelos compositores. Quando estabilizada por meio da música, a linguagem oral permite a sensação de que algum elemento de cada nova canção já estava contido no imaginário popular.

A regularidade do uso das síncopas, sobretudo as que desconsideram as fronteiras do compasso, na música popular brasileira de sempre, decorre bem mais desse esforço de musicalização da instabilidade da linguagem oral do que, especialmente, de uma evolução progressiva do componente rítmico. (...) A própria evolução rítmica demonstra justamente que precisávamos dispor de formas mais complexas para traduzir o que já criávamos com naturalidade nas conversas cotidianas (TATIT, 2004, p. 173).

Numa trama complexa de música, verbo e suas fronteiras, a canção traduz os valores culturais de uma comunidade. Da harmonia e do ritmo à entoação, das construções melódicas à utilização da língua materna, da intenção à execução, compositor e ouvinte elegem, a partir do conhecimento e da experiência, aquilo que deve ser lembrado, mesmo em meio à fragmentação e volatilidade de identidades, saberes e afetos. Em cada peça, o

¹⁰ Afirma Mariz (1980) que o acompanhamento musical da canção foi herdado dos trovadores do século XIV, quase como uma duplicação da melodia vocal. Segundo ele, com o advento do pianoforte, melodia e acompanhamento entrelaçaram-se, fazendo com que, já no final do século XIX, a voz passasse a ser mais um instrumento no todo cancional.

compositor-letrista tece os pesos do som e do sentido da sílaba dado pela entoação; a frase verbal com a melódica; fazendo emergir a subjetividade.

No conjunto irreduzível da canção, cada elemento desempenha um papel que só se concretiza na relação com os demais: a voz realiza a sua musicalidade e sublinha a musicalidade das palavras proferidas em uma língua; a melodia narra uma história por meio do encadeamento de alturas; o arranjo e a instrumentação contextualizam harmonicamente o que é cantado. Uma vez articuladas, as práticas discursivas verbal e musical supõem o ato de compor, interpretar e gravar, sendo que cada um destes gestos enunciativos supõe múltiplos outros – a composição implica em escrever a letra e a música, tocar e cantar, por exemplo, aponta Carvalho (2009).

Por meio da localização de todas essas ações no espaço-tempo da performance, a canção concretiza e atualiza sua substância, independentemente das origens da composição. A cada escuta, interpretação, arranjo e processo de mediatização – inserção no rádio, televisão, cinema e outros meios de comunicação –, a canção é atualizada e ressignificada, em um processo que permite ao ouvinte viver experiências que Valverde classifica como sendo “de segundo grau” – “uma matriz de fatos, uma estrutura temporal capaz de assimilar todo acontecimento possível, remetendo-o, assim, à condição fundamental do existir” (VALVERDE in MATOS et al, 2008, p. 276).

2.1. Canção brasileira: um obra mestiça

A apreciação “estético-contemplativa” da música mostrou-se tímida no Brasil, diante de seu uso em rituais religiosos, festas populares e outros contextos em que foi incorporada a práticas sociais cotidianas. Tatit (2004) descreve o movimento realizado pela música na cultura brasileira, do abstrato ao concreto, do sublime ao terreno, com ênfase na percussão, dança e “dicção negra” trazidas pelos africanos no século XVI e sedimentadas em solo brasileiro como forma de resistência à escravidão.

Enquanto na passagem do Brasil colônia para o Brasil império os compositores brasileiros de música erudita, inspirados nas obras do padre José Maurício, buscavam o que Tatit chamou de “internacionalismo musical”, o povo, por sua vez, resgatou e transformou a “sonoridade nativa”, apropriando-se da música em suas diversas manifestações culturais. A cidade constituiu um ambiente fértil para a expansão desse fenômeno, por meio da urbanização, industrialização, do rádio, do disco e do carnaval.

Se sonoridades europeias e africanas encontram, na América, clima e ambiente férteis para misturas, interferências múltiplas e simultâneas por meio das quais a

elementaridade e a densidade se alimentam mutuamente – analisa Wisnik (1989) –, a mundialização da cultura e a aceleração do trânsito de elementos materiais e imateriais dela decorrente tornam ainda mais frágil a fronteira entre o erudito e o popular. Valverde (in MATOS et al, 2008) recorda a passagem das pesquisas musicais desenvolvidas no século XX do campo erudito para o da cultura popular urbana, considerado “o último reduto da tonalidade”, cuja capacidade de reduzir tensões e promover a estabilidade da escuta contribui para uma audibilidade pautada pelo reconhecimento antecipado da narrativa musical pelo ouvinte.

Com sua simplicidade prenhe, a canção popular configura-se como um forte fator de autenticidade da cultura brasileira, posto que é marcada por uma constante negociação entre o erudito e o popular e pela conseqüente miscelânea antropofágica que transcende o “mito redutor” da simples imitação da música comercial estrangeira. Se uma outra percepção espaço-temporal advinda do desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação são fenômenos de alcance mundial, o que tornaria distinta a experiência cancional popular brasileira nesse emaranhado de processos? As dimensões continentais do país; a miscigenação a partir das matrizes índio, branco e negro; a presença de diferentes povos e culturas em diversas localidades, sublinhando os sotaques regionais; a existência de uma convivência histórica – não necessariamente harmônica – com alteridades e a presença de múltiplas identidades são chaves importantes para essa reflexão.

Tatit defende uma compreensão do processo de assimilação que transcenda a ideia de enriquecimento cultural, insatisfatória para se referir a “uma desobstrução plena das fronteiras raciais socioeconômicas ou mesmo dos limites que separam arte popular de arte de elite” (TATIT, 2004, p. 91). O processo de assimilação protagonizado pela canção popular brasileira desde o início do século XX até hoje resultou em um gênero multifacetado, compatível com o mercado, mas sem perder de vista a poesia; criado por artistas híbridos de muita intuição, múltiplas formações e noções de música, canto e poesia, som e imagem.

Ao longo do referido século, a canção popular, a partir do advento e desenvolvimento das tecnologias de gravação, consolidou-se como expressão artística e construiu “a identidade sonora do país”. Essa construção foi possível graças à convivência entre diversos gêneros, estilos e dicções e ao favorecimento de uma cumplicidade entre artistas e público, fatores que demonstram o poder e a complexidade da dinâmica da cultura musical do país.

Tal complexidade é igualmente demonstrada no fato de que a relação entre a canção popular e a cultura oral não impede a presença da poesia culta; nem o ingresso da canção no mercado – e a conseqüente facilidade de acesso e consumo –; tampouco a ação de diferentes influências musicais sobre ela, que nutre também um rico diálogo com as artes plásticas, teatro, cinema. Essas conexões fazem do repertório cancional brasileiro uma encruzilhada de tradições e tendências, impedindo um tratamento da canção em termos de uma suposta autenticidade ou pureza da cultura popular e fazendo dela, mais que um modo de dizer, um modo de ser e pensar.

A saúde e a identidade da música brasileira, lembra Tatit (2004), dependem do equilíbrio entre suas dicções internas e externas, sendo prejudicial a ausência prolongada de uma delas. A sustentação do mito da pureza na música do país, que segue em direção contrária, constitui uma opção que limita a compreensão dessa dinâmica, que engloba não apenas a canção popular urbana, mas também a música criada e praticada longe das grandes cidades¹¹.

2.2 A canção como lente perceptiva

A opção pelo destaque da canção popular brasileira entre todos os elementos sonoros presentes no cinema nacional deve-se a sua adaptabilidade a diferentes contextos, tendências, suportes e meios de comunicação, evidenciada no percurso histórico deste gênero na vida cultural brasileira, e também a sua pregnância e capacidade de síntese e manutenção da narrativa, decorrentes da articulação entre música tonal e palavra.

Enquanto microestrutura tonal exemplar, a canção potencializa a circularidade e a dinâmica de antecipações estabelecidas pelo encadeamento harmônico em que se sustenta a melodia e, por conseguinte, a própria letra. (VALVERDE in MATOS et al, 2008, p. 275).

O “aqui-agora enunciativo” da canção é atualizado a cada execução, sustentando a tensão entre a estabilização conduzida pela música e os momentos de instabilidade trazidos pela linguagem oral, dois movimentos complementares. Desse modo, é por meio da investigação do andamento da canção que se pode analisar qual dessas tendências – à

¹¹ O debate acerca das definições de música popular e música folclórica ocorre desde o movimento modernista brasileiro, na década de 1920. Trinta anos depois, nas duas primeiras edições do Congresso Brasileiro de Folclore (1951, Rio de Janeiro-RJ e 1953, Curitiba-PR) e no Conselho Internacional de Música Folclórica (1954, São Paulo-SP), o assunto foi sistematicamente discutido; neste último, em sessão secretariada por Mariz (1980). Naquela ocasião, foram adotadas a definição de música popular proposta pela folclorista Oneyda Alvarenga, com o intuito de diferenciá-la da música folclórica. A música popular seria aquela composta por um autor conhecido, com recursos teóricos e técnicos simples, transmitida via partitura ou imprensa musical e meios fonográficos e de radiodifusão, consumida por públicos diversos e, por isso, aberta a uma maior gama de influências.

continuidade ou à descontinuidade – tem predomínio, em cada caso, e como ocorre a compatibilidade entre letra e melodia, afirma Tatit (1997).

O processo de tematização, pelo qual a estabilização da melodia se dá em andamento acelerado – delineando células rítmicas e evidenciando a silabação, acentos e vogais breves destacados por consoantes –, gera canções de pouca variação e muita repetição (concentradas no refrão), compatíveis, de acordo com o autor, com a formação de uma identidade interna da obra. Essa identidade é assegurada pela acomodação e reiteração do tema na melodia, com letras de celebração e compartilhamento de alegrias e conquistas.

Se, ao contrário, a melodia tende à expansão, por meio da exploração da tessitura propiciada pelo ritmo lento e da ocorrência de saltos intervalares como forma de acelerar a evolução do som, a canção tende a se afastar da recorrência ao refrão e criar tensões, demandando letras que versem sobre situações de conflito, paixão e ausência e evidenciando um caráter de alteridade. Assim, enquanto na melodia veloz os elementos musicais parecem estar mais próximos e frisar contrastes e similaridades, a melodia lenta tende a evidenciar o percurso.

Não há tematização sem desdobramento, não há refrão sem segunda parte e não há gradação de alturas sem a intervenção dos saltos intervalares. A alternância dessas categorias é o grande imperativo rítmico para termos melodia de canção (...) A iminência de mudança de um estado para outro, típica de qualquer processo narrativo, institui um ritmo de conteúdo altamente homologável com o ritmo da expressão. (TATIT, 1997, pp. 97-98).

Além do andamento (ritmo) e da melodia (altura), a textura dada pela voz em conjunto com o acompanhamento (harmonia); a intensidade e os timbres de cada som que compõe a canção; o conteúdo cantado e como ele é entoado; e o contexto histórico em que a canção inicialmente se insere constituem o ponto de partida para uma análise de maior amplitude, quando os elementos cancionais encontram os cinematográficos, possibilitando a identificação das funções da canção nas sequências estudadas.

3. Análise fílmica como opção metodológica

A análise fílmica é o procedimento através do qual o filme é decomposto em seus diversos elementos imagéticos e sonoros, evidenciando os mecanismos da linguagem cinematográfica com o intuito de, a partir da compreensão de cada um desses elementos em relação aos demais, seja possível entender e apreciar a obra em sua totalidade. Aumont e Marie (2004) observam que, assim como não há uma teoria do cinema que abarque todas as possibilidades da linguagem, não há um método universal de análise fílmica; o método deve

levar em conta um recorte ou eixo as demandas das obras em análise a partir desse eixo, dispostas em diferentes camadas:

Vamos considerar o filme como obra artística autónoma, susceptível de engendrar um *texto* (análise textual) que fundamente os seus significados em estruturas narrativas (análise narratológica) e em dados visuais e sonoros (análise icónica), produzindo um efeito particular no espectador (análise psicanalítica) (AUMONT e MARIE, 2004, pp. 11-12).

Interminável e singular até os limites estabelecidos pela própria obra¹², o processo de análise deve ser adaptado, em método, abrangência e objetivos, aos filmes dos quais o analista se ocupa. Tal “ajuste empírico” torna possível a análise conforme proposta neste trabalho: a estratégia consiste em partir da presença da canção popular brasileira nos filmes do *corpus* de análise, articulando-a – por meio de instrumentos descritivos, citacionais e documentais – aos demais elementos sonoros e imagéticos, para que se possa propor uma interpretação que contemple os universos de cada obra estudada (intra e extra-filme) e demonstre as similaridades entre eles e as particularidades de cada um.

Desse modo, cada obra cinematográfica analisada torna-se um filme-modelo construído pelo analista, a partir de sua apropriação e da estruturação do texto filmico, adaptado sob chaves de pensamento que sejam coerentes com o recorte proposto, independentemente das intenções dos autores das obras em questão.

Foram a semiologia e a análise textual que nos sensibilizaram para a ideia de que um texto compõe-se de cadeias, de redes de significação que podem ser internas ou externas ao cinema – em suma, que a análise não tem a ver com um filmico ou um cinematográfico “puro”, mas também com o simbólico (AUMONT e MARIE, 2004, p. 81).

Com a finalidade de compreender o comportamento da canção uma vez inserida em cada obra cinematográfica, é necessário que se faça o cruzamento entre os elementos cancionais – harmonia, melodia, ritmo, textura, intensidade, timbre, duração, prosódia, entoação, poesia – tanto com os outros elementos sonoros dos filmes – efeito-silêncio, diálogos, as entradas e saídas de música, ruído, efeitos diversos, trilha musical original, a posição da fonte sonora, sincronia com a imagem – quanto com os componentes imagéticos – plano, fotografia, cenário, figurino, montagem, interpretação dos atores, entre outros. Vale ressaltar que os significados emanados das canções nas obras aqui analisadas somente podem ser concebidos em relação à totalidade filmica.

¹² As fronteiras estabelecidas pelo filme para o desenvolvimento da análise permitem sua validade: não é possível falar qualquer coisa sobre qualquer obra (Aumont e Marie, 2004), mas sim desenvolver uma interpretação a partir da descrição dos elementos nela disponíveis.

Na realidade, afirma Michel Chion, a “chamada banda sonora” costuma ser não uma estrutura autônoma de sons que podem apresentar-se em coligação, um bloco unido face à imagem, mas antes uma sobreposição, coexistência relativamente inerte de mensagens, conteúdos, informações, sensações, que encontram o seu sentido e dinâmica pela maneira como se distribuem pelos espaços imaginários do campo fílmico (AUMONT e MARIE, 2004, p. 134).

Ao considerar a palavra a “instância rainha da banda sonora”, os dois autores observam a prevalência das abordagens narratológicas detidas nos enunciados verbais, em detrimento de todas as suas outras particularidades (pausas, hesitações, musicalidade, timbres, tons) que nelas imprimem uma qualidade de “imagem”; ou seja, tudo aquilo que não se refere a conteúdos semânticos. Assim sendo, a canção popular brasileira como lente perceptiva pela qual os filmes serão analisados precisa ser abordada para além do conteúdo verbal, verificando como ocorre o deslocamento das palavras cantadas em relação às faladas a partir das especificidades da linguagem musical.

Entretanto, “um dos principais problemas na análise da banda sonora é que ela veicula funções múltiplas ao mesmo tempo, e sem que às vezes seja possível fazer distinções claras” (AUMONT e MARIE, 2004, p. 133). Por isso, é necessária a contextualização da canção popular em cada obra e em cada sequência fílmica como resultado dessas múltiplas conexões, para se pensar sobre a função dela na narrativa cinematográfica e o sentido emanado do todo audiovisual.

Enquanto Michel e Marie propõem uma análise estruturalista derivada semiologia francesa – por meio da qual são investigadas as propriedades internas da narrativa cinematográfica –, outra aproximação possível – e complementar àquela – consiste na ênfase aos processos cognitivos acionados na fruição e compreensão dessa narrativa, em atenção a como os filmes orientam a atividade de análise – linha seguida pelos estudos do teórico americano David Bordwell.

As contribuições de Bordwell para este trabalho referem-se ao esforço de organização das camadas de significado extraídas a partir da análise fílmica. Segundo o autor (1991), a camada mais superficial é a do significado referencial, quando o analista reconstrói sua versão da diegese, agregando-lhe suas próprias concepções de causalidade, espaço e tempo, a partir da descrição. Em nível de abstração um pouco mais profundo está o significado explícito, gerado por meio de conceitos assumidos claramente como componentes “intencionais” da obra, identificados por pistas nela presentes. Essas duas camadas – referencial e explícita – referem-se aos significados considerados literais em uma análise.

Em consonância com o método de Bordwell, serão identificados padrões de ocorrência de canções nos filmes analisados – repetições, variações, inversões –, a partir da eleição de momentos-chave na narrativa que os evidenciem e os tornem interpretáveis. A organização desse processo se dará a partir da eleição de campos semânticos que abarquem cada uma das obras como um todo, a serem mapeados ao longo da narrativa: em *Durval Discos*, os duplos velho/novo, analógico/digital e lado A/lado B; em *Terra Estrangeira*, o constante trânsito dos personagens em busca de suas origens e destinos.

4. A canção em *Terra Estrangeira* e *Durval Discos*

Ao mesmo tempo em que se torna possível imbuir o universo ficcional cinematográfico de processos internos particulares e coletivos evocados previamente pela canção popular em outros contextos, o espectador, em contato com o resultado dessa integração, pode resgatar suas memórias e (re)construir um universo paralelo e concomitante ao da narrativa fílmica. As camadas de que são feitas as canções permitem, no entrelaçamento com essa narrativa, uma potencialização estética e narrativa que transcende o filme. O sentido emanado desse conjunto encontra-se no caminho entre a tela de cinema e o espectador, conjugando repertórios que podem culminar tanto com uma maior compreensão da narrativa quanto com a ressignificação das canções consolidadas nas memórias individual e coletiva.

Nos anos seguintes à promulgação do AI-5, a prisão e o exílio de vários artistas da MPB, muitos vinculados à Tropicália ou por ela inspirados, produziram canções que, de acordo com Naves (2010), combinavam uma vocação contracultural com um tom de desespero, loucura, melancolia, impotência. Tais ingredientes compõem não somente a atmosfera, mas a própria narrativa dos filmes analisados neste trabalho.

Enquanto em *Terra Estrangeira* dois jovens brasileiros – Paco (Fernando Alves Pinto) e Alex (Fernanda Torres) – encontram-se perdidos de si e do mundo em suas errâncias por Portugal, em busca de suas identidades e raízes, em *Durval Discos* há um protagonista – Durval (Ary França) – que se recusa a ser adulto e a se adaptar aos novos tempos (anos 2000) e cultiva com determinação a memória musical, o corte de cabelo e o comportamento da “juventude transviada” das décadas de 1960 e 1970 – autoexilando-se em uma “baleia” repleta de imagens e sons familiares, aconchegantes, analógicos, granulados; a loja-templo da memória da época-auge da canção brasileira. As ideias norteadoras da baleia em *Durval Discos* e do navio encalhado em *Terra Estrangeira* remetem ao luto – melancólico no filme de Walter Salles e Daniela Thomas e festivo no de

Anna Muylaert – por mundos que se perderam – seja no Brasil, em Portugal ou nas ranhuras de um LP.

Assim como os personagens saem em exílio de si, ocorre um “exílio metapoético” de canções em ambos os filmes. A canção homônima composta por Wisnik (2003) para *Terra Estrangeira* luta, sem lugar, com uma canção vitoriosa (*Vapor Barato* – Jards Macalé e Waly Salomão, 1972) – não prevista para o filme a princípio, porém evocada de um tempo perdido, por meio da memória involuntária da atriz Fernanda Torres, em um intervalo de gravação. Desterrada, a canção *Terra Estrangeira* termina incorporada à narrativa em versões instrumentais adaptadas a cada inserção – inclusive invertida –, sem deixar de ecoar seu canto sob a forma de subtexto: “*Há um lugar (onde está?)*”, pergunta o eu-lírico da canção; e a própria canção, ao filme. Já em *Durval Discos*, as canções concentram-se no lado A da narrativa, exilando-se do lado B – salvo *Imunização Racional (Que Beleza)* (Tim Maia, 1975), *London, London* (Caetano Veloso, 1971) e *Pérola Negra* (Luiz Melodia, 1973). Entrelaçada à trilha original composta por Abujamra, a primeira canção – já ouvida no lado A – reforça a mudança de clima da narrativa, enquanto as duas outras sublinham, no desfecho desta, a derrota do analógico/passado pelo o digital/presente-futuro.

As canções são apresentadas de formas diversas nos dois filmes: *Durval Discos* as revela na instância sonora a partir da sequência de abertura – quando a canção-tema *Mestre Jonas* (Luiz Carlos Sá, Zé Rodrix e Guttemberg Guarabyra, 1973) é atualizada pelos *Mulheres Negras* (2002) – e nos discos de rock e MPB que compõem o cenário da loja de Durval. *Terra Estrangeira* apresenta sua canção-tema *Vapor Barato* gradativamente; a princípio, por sugestão – por meio de versões instrumentais (a melodia da viola substitui os gemidos de Alex durante o sexo) ou da imagem (o navio encalhado e a inevitabilidade do destino; os anéis do figurino exótico de Igor; os cabelos de Alex lembrando os de Gal Costa na década de 1970) –; depois, a partir da corporeidade do canto de Alex na diegese, em dois diferentes momentos, de modo que a voz de Gal Costa na gravação original é ouvida apenas na penúltima sequência e durante as cartelas com os créditos finais.

Escancaradas logo de início ou sugeridas ao longo do filme, as canções-tema “profetizam” a respeito do curso das narrativas e de seus personagens e sublinham o tratamento dado pela trama às temáticas do exílio, da saudade e da memória. Tendo sua força como canção-tema tensionada pela presença de várias outras canções igualmente fortes e pertinentes a *Durval Discos*, *Mestre Jonas* apresenta o protagonista e seu mundo analógico particular (a “baleia”) de forma enigmática, por meio de alegorias; sabe-se que “a

baleia é mais segura que um grande navio” e que, estando dentro dela, “*a tempestade fica de fora*”. No entanto, as interferências externas – Célia/Maria de Fátima, Kiki, Elizabeth, a pressão dos clientes para a “conversão” de Durval à tecnologia digital (CD) – vão minando a estabilidade e previsibilidade do lado A e conduzindo às incertezas do lado B.

Em *Terra Estrangeira*, as “profecias” quanto à narrativa são menos evidentes; ficam a cargo das palavras inaudíveis da canção homônima (Wisnik, 2003) e podem ser resumidas no verso “*Encalhado no fado estou*”. Por mais que Paco e Alex lutem para conhecer a si mesmos, ser felizes juntos e chegar a San Sebastián, o verso escondido alerta para o fato de que talvez o destino dos personagens não seja o esperado e de que a instabilidade presente em toda a narrativa perdure. Destacada pela economia no uso da música e pela pouca quantidade de canções inseridas na narrativa, a canção-tema *Vapor Barato*, por sua vez, revela o estado de espírito dos personagens – melancólico, triste, saudosos – e os caminhos errantes que seguem (“*Vou descendo por todas as ruas / e vou tomar aquele velho navio*”).

Entrelaçadas às trilhas musicais originais e à banda de ruído dos filmes, as canções mostraram versatilidade e adaptabilidade aos diversos contextos onde foram inseridas, conferindo, ao mesmo tempo, unidade à instância sonora como um todo. Conforme já mencionado, a segunda inserção de *Imunização Racional (Que Beleza)* em *Durval Discos*, articulada a diversas matizes de ruído integrantes da composição musical original de Abujamra, altera o sentido em relação a sua primeira ocorrência – na qual a euforia do DJ Théo Werneck pelo fato de Durval ter encontrado os dois discos *Tim Maia Racional* imprime à canção uma “aura” de raridade, cuja audição configura-se em privilégio. No lado B, no entanto, a referida articulação demonstra a preocupação de Durval com a presença de uma criança sequestrada na casa e, em contraste, a inocência de Kiki pedalando pela casa, ao som da “música de LP” que solicitara ao protagonista.

O ruído da sirene indicativo da chegada da polícia à loja de Durval para levar Kiki adquire dimensões mais amplas ao soar sincronicamente ao refrão de *London, London*, assim como *Pérola Negra* imprime novos significados aos sons da demolição da casa. Ambas as ocorrências evidenciam a valorização mútua de ruídos e canções trabalhando em conjunto com a imagem no desfecho da narrativa.

A ruidagem da banda sonora em *Terra Estrangeira* demonstra relações tonais com as canções e trilhas musicais instrumentais presentes no filme. Os sons de buzinas e carros passando no Minhocão ou pela estrada, dos navios no oceano, da perseguição de Paco por Igor e Carlos, das ondas quebrando na praia são potencializados pelo ritmo, harmonia e melodia das músicas inseridas nas respectivas sequências.

Tanto no filme dirigido por Walter Salles e Daniela Thomas quanto no de Anna Muylaert, os personagens comentam e reagem às canções: no primeiro, em um bar de Lisboa, Miguel conversa com Pedro e comenta sobre sua indignação com o sucesso da lambada – expresso na quantidade de casais que se levantam para dançar –, em detrimento do tédio da plateia durante o solo de trompete que compusera e apresentara no instante anterior; Paco admira Alex enquanto ela canta *Vapor Barato* com a boca cheia de biscoitos; Alex recorre novamente à canção para fazer com que Paco não durma e consiga resistir à viagem até San Sebastián, apesar do ferimento gerado pela troca de tiros com Carlos.

Em *Durval Discos*, Carmita cumprimenta Danilo – o freguês amante das canções de Chico Buarque – e comprova que sabe quem é o artista, quando canta um pequeno trecho de *A Banda* (Chico Buarque, 1966); o DJ Théo Werneck curva-se diante dos dois volumes de *Tim Maia Racional*, enquanto Fat Marley solta exclamações incompreensíveis ao reverenciar um disco; Julieta surge de repente procurando o disco *Caetano Veloso* e comenta sobre a canção *Irene* (Caetano Veloso, 1969); Durval simula um solo de guitarra ao som de *Back in Bahia* (Gilberto Gil, 1972) em seu quarto; com ele, Carmita e Kiki dançam *A Tonga da Mironga do Kabuletê* (Toquinho e Vinícius de Moraes, 1971) na sala de jantar; entre outras ocorrências. Os personagens em ambos os filmes parecem compreender e respeitar o valor da canção popular brasileira, que, no entanto, não é tratada como obra de arte independente em nenhuma das obras; ao contrário, ela logra servir à narrativa, em uma articulação orgânica entre os demais elementos da banda sonora e entre esta e a instância imagética.

5. Conclusão

Com a certeza de que qualquer análise de um filme é inesgotável, independentemente do recorte traçado, o intuito deste artigo foi apresentar, a partir de uma análise fílmica, a maneira como a autora percebe a inserção da canção popular brasileira em *Terra Estrangeira* e *Durval Discos*, duas obras da cinematografia brasileira recente cujas narrativas abriram espaço, desde a concepção do roteiro até o corte final, para a preservação da memória cancional do país.

O desencanto com o Brasil na época da ditadura militar e do governo Collor; a contracultura que alimentou a inspiração de artistas tropicalistas no Brasil e/ou em exílio; as utopias da viagem – tanto a de quem se permite (Durval) quanto a de quem não tem direção nem destino (Paco e Alex) –, cultivadas em meio a períodos de crise política e econômica e não realizadas com sucesso pelos personagens dos dois filmes – tudo isso está presente na articulação entre som e imagem que a canção, em ambos os casos, logra validar.

Espera-se que mais pesquisadores debruçados sobre o som e a música no cinema brasileiro possam se voltar para as possibilidades narrativas e estéticas ocasionadas pela presença da canção popular nacional e suas micronarrativas em filmes nacionais. Espera-se também que o cinema feito no Brasil possa fazer um uso cada vez mais orgânico dessas canções, potencializando, também em imagens, o poder dessa “força estranha” tão cara e necessária à manutenção das várias dicções sonoras expressas na cultura brasileira.

6. Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

BORDWELL, David. **Making meaning**: inference and rhetoric in the interpretation of cinema. USA: Harvard University Press, 1991.

CARVALHO, F. C. **O gênero canção**: uma prática intersemiótica. In: Anais do II Simpósio Nacional de Estudos Filológicos e Linguísticos, 2009, Rio de Janeiro-RJ.

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

MARIZ, Vasco **A canção brasileira**: Erudita, folclórica, popular. Rio de Janeiro: Cátedra, 1980.

MATOS, Cláudia Neiva; MEDEIROS, Fernanda Teixeira e TRAVASSOS, Elizabeth (org.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SCHAFER, R. Murray. **O Ouvido Pensante**. Campinas: Unesp, 2003.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica** - Ensaios. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

VALENTE, Heloísa de A. D. **As Vozes da Canção na Mídia**. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Sem receita**: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.