

RUMOS DA TRILHA MUSICAL ACOMPANHAM NOVAS CONFIGURAÇÕES DO CINEMA CONTEMPORÂNEO



Transeunte

Fazer um panorama do trabalho de trilha sonora no cinema brasileiro de ficção recente não é tarefa das mais simples. Como primeiro obstáculo, está o natural desnortamento diante de conceitos como ficção e documentário, a cada dia mais permeáveis no que há de mais forte em nossa produção. Como segundo, e de superação (ou desvio) ainda mais difícil, por o trabalho de trilha sonora não ser mais tão puro, cabível em definição muito clara, em época em que a própria cadeia produtiva do cinema brasileiro respira um desejo de reformulação. Embora gritos ocasionais da classe cinematográfica brasileira ainda demandem uma organização industrial, cada vez menos essa configuração parece se ajustar às realidades da produção. Se algumas cinematografias ainda se nutrem essencialmente da linha industrial tradicional, na produção brasileira parece cada vez mais difícil delimitar onde termina a captação, começa a edição de som (tendo a edição de imagem como intermediária, inclusive) e em seguida a mixagem. Na experiência brasileira, a cada dia é mais complexo delimitar o que é música e o que é ruído.



Não seria possível, portanto, fazer um mapeamento panorâmico da atividade sem passar por nomes que, a rigor, estão mais ligados à edição de som e criação de ruídos do que exatamente à trilha musical. Um trabalho tão marcante no cinema brasileiro recente como o do grupo O Grivo, de Belo Horizonte, nos filmes de Cao Guimarães e além, carrega consigo uma assinatura que transborda essa (de)composição da cadeia produtiva. Ruído e música são conjugados a som direto, edição de som e mixagem, ao ponto de uma divisão mais clara se tornar impertinente. O trabalho do O Grivo é apenas ilustração ideal de uma solicitação de boa parte do cinema brasileiro mais instigante por um formato de produção que, por opção ou contingência, subverte em alguma medida o industrial, buscando trabalhar de maneira mais integrada os elementos que compõem as obras. O som é apenas o ranger mais audível dessa transformação.

É importante, porém, não tomar esse cinema como regra. De fato, uma parte significativa da produção brasileira segue atrelada ao modelo industrial, do qual a especificidade do trabalho de trilha sonora é parte inexorável. Esse uso de música cinematográfica mais tradicional pode, inclusive, se fazer presente com distinção em produções independentes da nova geração, como *Riscado*, de Gustavo Pizzi. Os nomes escolhidos – no caso, a dupla carioca Letuce – refletem um desejo de renovação, de ecoar sonoridades de um tempo presente, mas a interação entre imagem e som a rigor não é diferente daquela estabelecida no princípio do cinema sonoro. Dentro desse diapasão – modulado pelo frequente encontro com a canção no cinema contemporâneo mundial, do qual o Brasil não é exceção (Diana na abertura de *O céu de Suely*, de Karim Ainouz; o show de Karina Buhr em *Era uma vez eu, Verônica*, de Marcelo Gomes; Spandau Ballet em karaokê no *Éden* de Bruno Safadi; *I don't need you around* em momento antológico de *Boa sorte, meu amor*, de Daniel Aragão) –, encontra-se boa parte do cinema brasileiro das últimas décadas, de *Meu nome não é Johnny* às trilhas de Dado Villa-Lobos em *O homem do ano* e *Bufo & Spallanzani*, passando pelo trabalho mais característico dos últimos filmes de Carlos Reichenbach ou pela parceria recente de Walter Salles com Gustavo Santaolalla. Por mais que as sonoridades sejam distintas, não há grande dissenso entre a aplicação dessas composições e o formato tradicional dominante no trabalho de Remo Usai, David Tygel ou Wagner Tiso.

Porém, se o desafio é o de encontrar novos caminhos trilhados, alguns filmes recentes saltam do bolo com algo a se experimentar. Esses filmes não compartilham exatamente um modo de produção ou uma preferência por determinadas sonoridades ou compositores, mas sobretudo um desejo de trabalhar a trilha sonora de uma maneira mais inventiva e decisiva dentro da escritura de dramaturgia. A música deixa de ser usada como acentuação dramática, climática ou ferramenta de efeito pela construção ou desconstrução, e se torna de

Da esquerda para a direita:

Era uma vez eu, Verônica,

Boa sorte, meu amor,

A fuga da mulher gorila



fato condutora da história. É o caso de *A fuga da mulher gorila*, de Felipe Bragança e Marina Meliande (2009); *Transeunte*, de Eryk Rocha (2010); e *Os monstros*, de Ricardo Pretti, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Guto Parente (2011).

A fuga da mulher gorila

De quando em quando, surgem novas tentativas de trazer para o cinema brasileiro o musical à americana. Não que nossa tradição cinematográfica não seja rica em musicais, mas, tanto na chanchada quanto na recente e profícua onda de documentários que biografam artistas e movimentos musicais, há uma separação clara entre o universo das performances musicais e a dramaturgia em si. Talvez a tentativa mais recente de fazer um musical brasileiro à americana tenha vindo de Lúcia Murat, com sua meta de abraçar *West Side story* em *Maré – Nossa história de amor* (2008). Mas essa é apenas uma manifestação mais recente de um desejo que se renova no cinema brasileiro em ondas isoladas e esparsas, que quase sempre terminam dando com os burros n'água.

A fuga da mulher gorila inverte a moeda: trata-se de um musical americano à brasileira (como poucos anos depois também seria *As hiper mulheres*, de Leonardo Sette, Carlos Fausto e Takumã Kuikuro, embora não exatamente pela chave sonora). Muito do interesse no primeiro longa de Felipe Bragança e Marina Meliande vem justamente da maneira como a promiscuidade entre performance e dramaturgia do musical é acentuada seguindo a matriz americana, mas sabotada de maneira tão frontal pela sua própria precariedade que acaba por se tornar potente. Se não há, no imaginário e no orçamento, espaço para violinos, coreografias e corais, melhor é tirar do musical simplesmente o salto do real para projetá-lo sobre um entorno que nada tem de fabular. E, com isso, quem sabe, contar uma história.

As personagens de *A fuga da mulher gorila* modulam livremente das falas para os diálogos cantados, quando não berrados, assim como a invasão da música reconfigura a diegese no musical tradicional norte-americano. As composições musicais parecem improvisadas, sem qualquer rigor estrutural que transpareça maior cálculo – embora as palavras não deixem de ser escritas, de cumprir um roteiro que subentende a função narrativa do que é dito ou cantado. Disso, surge uma impressão flagrante de autenticidade nos arroubos musicais do filme, mais perturbadora por se tratar de um gênero cuja diegese pressupõe a intervenção, a inautenticidade dos impulsos rumo à música. *A fuga da mulher gorila* é um caso raro de musical em que as personagens cantam porque parecem encontrar no canto a melhor possibilidade de expressão, e não por respeitar uma exigência de gênero.





Transeunte

Assim como Jacques Demy aprofundava no pensamento francês apenas o salto do musical (ou seja: transformá-lo em conceito intelectual e afirmar a potência desse conceito levando-o às últimas consequências em uma obra de enorme desenvoltura na renovação de seu imaginário simulado – o amor no cinema francês), Bragança e Meliande tomam emprestado o ponto de partida estrutural do musical americano para que ele seja reverberado e transformado pela atualidade – seja ela espacial ou artística – brasileira, como Descartes padece nos trópicos de Paulo Leminski.

Transeunte

Se o embaralhamento das camadas musical e real é essencial em *A fuga da mulher gorila*, por outro lado é necessário que o espectador perceba que, embora partes de uma mesma escada, trata-se ainda de degraus distintos. É preciso – ou melhor, é inevitável – reconhecer a diferença entre essas camadas para que o salto de uma para a outra possa acontecer. Em *Transeunte*, de Eryk Rocha, o trabalho parece ser justamente o de nublar essa diferença para, com isso, versar sobre a potência dessa indiscernibilidade. Expedito (Fernando Bezerra) flana pelas ruas da cidade acompanhado de um par de fones de ouvido. Imagem, som e música se misturam em uma montagem ativa, dentro da cena, que o protagonista do filme testa e experimenta a seu bel prazer (ou necessidade).

Se parte considerável do cinema brasileiro ruma para um modelo de produção no qual as funções tradicionais do *set* se tornam menos delimitadas, *Transeunte* é um dos filmes que melhor representam essa busca por uma nova organicidade. A câmera de Miguel Vassy, a montagem de Ava Rocha, a edição de som de Edson Secco e a trilha original de Fernando Catatau se entrelaçam em um revezamento contínuo pelo simples gesto de Expedito ao colocar o fone no ouvido. Por ele, Eryk Rocha dirige o filme: uma canção serve como contraplanos a uma frase entreouvida, assim como uma imagem é ressignificada pelas ondas de rádio que invadem o ponto de vista de Expedito.

Essa polifonia – tão próxima da Dublin de *Ulisses*, de James Joyce, quanto das sinfonias das metrópoles de Ruttman, Cavalcanti ou de Kemeny e Lustig – visa derrubar uma outra fronteira mais delicada, mas igualmente importante para o filme: a que separa o sujeito, o íntimo existencial, da cidade; o dentro mais dentro e o fora mais fora. Pois se os fones de ouvido poderiam afundar Expedito em uma forma doce de alienação, ele também frequenta as serestas ao vivo nos bares que dão rosto, carne e dentes às canções que lhe chegam de maneira fantasmagórica pelas ondas do rádio, feito vozes ecoantes no vazio azulejado de sua própria cabeça.



Os monstros

A mistura das diversas camadas visuais e sonoras não criam a entropia, a saturação irreversível dos sentidos, mas sim a possibilidade de uma relação. O filme se equilibra entre a intervenção direta e o apagamento de seus rastros na autonomia do protagonista. A trilha de Fernando Catatau é, nesse sentido, extremamente precisa, pois parece tanto feita para o filme quanto surgida acidentalmente em uma estação de rádio qualquer, força de uma vontade externa. E esse limite tênue entre o casual e o deliberado, entre o previsto e o acidental, entre o sujeito autônomo e os caminhos cruzados involuntariamente na teia da cidade, é justamente o novo lugar que *Transeunte* parece capaz de construir e chamar de lar.

Os monstros

Já *Os monstros*, dos irmãos Pretti com os primos Parente, é um filme de uso aparentemente mais comum do som. Neste segundo trabalho do quarteto de diretores/atores, há um desejo latente de contar uma história, de sair da rarefação pura e simples de *Estrada para Ythaca* e buscar de fato uma chance de construção. A trilha sonora não diegética, com brevíssimos *staccati* desprovidos de qualquer agressividade, é uma maneira tradicionalmente coerente, quase acomodada, de apontar para o minimalismo da construção do filme. Se essa fosse a única trilha possível, *Os monstros* seria um filme normal, se não banal.

Mas há uma outra camada musical em trabalho aqui que se dá, novamente, dentro da cena, e que parece digna de nota. Pois *Os monstros* não é um filme sonoramente importante por ter como personagens principais dois músicos e dois técnicos de som... É pela decodificação e aplicação histórica do som que o filme constrói sua dramaturgia, de fato. O luto, a origem de todo o vagar do filme, o término do relacionamento amoroso que joga o personagem de Luiz Pretti na rua chega por uma canção: *Cry me a river*, tirada de *Sabes o que quero* (*The girl can't help it*, 1956), filme de Frank Tashlin. É também a música que marcará o rompimento do grupo de protagonistas com o *status quo* vigente – do *free improv* em clarineta de madeira para o Djavan no banquinho e violão –, a terminar nos dois últimos catárticos planos que apontam para um novo cinema porvir.

Pelo uso da música dentro do espaço cênico, *Os monstros* dispara uma série de bifurcações alojadas no coração do filme: clássico e moderno, público e privado, composição e improviso, fechamento e abertura. A história é contada a partir dos códigos musicais, de maneira que a permeabilidade dos registros transpasse a esfera conceitual de *A fuga da mulher gorila* e a sensível de *Transeunte*, em uma terceira via na qual som e imagem se tornam uma única coisa. Em *Os monstros*, a trilha sonora é a própria língua do filme. ■

Fábio Andrade é crítico de cinema, editor da revista Cinética, músico, roteirista e montador.