

—
||||| POR GEÓRGIA CYNARA

FORÇA



As canções



ESTRANHA

A CANÇÃO BRASILEIRA SEMPRE SE FEZ OUVIR NO CINEMA BRASILEIRO

O SOM NOSSO

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, emocionadas, 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, e colore a instância visual do cinema.

A marca de assimilação presente na arte musical e na 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. Basta dizer que certas canções (aquelas nossas trilhas sonoras particulares), assim como certos filmes, “falam sobre nós” ou nos despertam sensações a respeito daquilo que talvez não vivamos. A partir do forte vínculo afetivo com esses filmes e as canções que os embalam nascem estas indagações sobre os mecanismos de imbricamento estético e narrativo entre a canção popular e o cinema.

O vínculo afetivo de alguns dos protagonistas da história da música popular brasileira com suas canções é revelado no documentário *Tropicália*, de Marcelo Machado, sobre o momento de efervescência musical no Brasil entre as décadas de 1960 e 1970. Caetano, Gil, Tom Zé e outras figuras essenciais da música tropicalista aparecem ouvindo suas próprias canções, cantando e narrando o passado e o presente, enquanto assistem a imagens do documentário projetadas para eles pela equipe de produção. O cruzamento de imagens, sons e vozes de arquivo e da atualidade tornam ainda mais densa e interessante (para além do fascinante objeto *Tropicália*) a narrativa roteirizada por Di Moretti e Marcelo Machado.

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, permeabilidade e eficácia narrativa, já dizia o professor e compositor José Miguel Wisnik. A canção convida o espectador a se deslocar na narrativa fílmica e a compartilhar, ao mesmo tempo, suas narrativas particulares; assim, ela se torna um modulador eficaz das tonalidades afetivas da experiência cinematográfica.

As diferentes camadas componentes das canções – letra, melodia, harmonia – possibilitam, no entrelaçamento com outros elementos fílmicos visuais ou sonoros, uma potencialização estética, narrativa e (por que não?) comercial que transcende o filme. O ensaio em tom profético ou reflexivo sobre o enredo sob a forma de canção durante os créditos iniciais e/ou finais, por exemplo, consagrou-se como um procedimento amplamente adotado no meio cinematográfico



Durval Discos

brasileiro e estrangeiro, aliado às estratégias promocionais da indústria fonográfica e aos repertórios coletivos construídos culturalmente pelo espectador. O sentido emanado desse entrelaçamento encontra-se no caminho entre a tela de cinema e o público, conjugando repertórios que podem culminar tanto com uma maior compreensão da narrativa quanto com a ressignificação das canções consolidadas nas memórias individual e coletiva.

A presença das canções compostas nos primeiros centros urbanos já era sugerida nos filmes produzidos no Brasil no final do século XIX, antes mesmo da chegada do som às telas brasileiras. Fernando Moraes da Costa, em *O som no cinema brasileiro* (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 do outro mundo* (1900), ambos realizados por Afonso Segreto. Filmes sacros projetados durante a Semana Santa, filmes de carnaval, as execuções musicais antes das sessões ou durante os intervalos, o posterior sucesso dos filmes cantantes e a utilização da imagem dos ídolos musicais dos discos e do rádio como estratégia para atrair o público também demonstram a proximidade entre o cinema e a música popular brasileiros na passagem do século XIX para o XX, colocando em foco os costumes, as preferências e referências musicais e visuais do povo.

Desde a primeira década do século XX o cinema é citado na música brasileira. No tango *Odeon* (1910), Ernesto Nazareth homenageia o mais famoso cinema carioca da época – onde o compositor trabalhou muitas vezes como intérprete de suas próprias composições. Em *Não tem tradução* (1933), Noel Rosa faz um comentário crítico sobre as novas técnicas de gravação e reprodução sonora utilizadas para sincronizar o som à imagem, as transformações de linguagem e de comportamento acarretadas pelo advento e popularização do cinema falado no país e o contexto de encantamento brasileiro frente às culturas europeia e norte-americana: “O cinema falado é o grande culpado da transformação (...) / Essa gente hoje em dia que tem a mania da exibição / Não entende que o samba não tem tradução no idioma francês (...) / E esse negócio de alô, alô boy e alô Johnny / Só pode ser conversa de telefone...”.

Costa lembra que a proximidade entre a música popular nacional, o rádio e os anos iniciais do cinema sonoro não ocorreu apenas aqui, mas em países como Portugal, Argentina, Cuba e México. A pesquisadora Márcia Carvalho, em artigo publicado em 2008 na Revista Universitária do Audiovisual (*A canção popular no cinema brasileiro: os filmes cantantes, as comédias musicais e as aventuras industriais da Cinédia, Atlântida e Vera Cruz*), frisa que, no Brasil, a aproximação entre o samba, o rádio, o disco, o teatro de revista e o cinema, por meio da atuação de cantores e compositores populares, se deu tanto nas chanchadas da Cinédia quanto nas da Atlântida, e também em algumas produções da Vera Cruz, produtoras que conheceram o apogeu no cinema brasileiro nas décadas seguintes.

As posteriores contribuições artísticas, políticas e ideológicas do Cinema Novo – seja na lida criativa com a precariedade, na oposição ao modo de produção capitalista, na conexão com outras linguagens ou no uso reflexivo e integrado das músicas popular e erudita brasileiras – transcenderam a esfera cinematográfica e foram incorporadas por compositores críticos e multifacetados como Chico Buarque e Caetano Veloso, eles mesmos resultantes do trânsito possibilitado pelo

diálogo interartístico potencializado por aquele movimento. Os dois protagonizaram uma espécie de “desafio cancional” no cinema brasileiro dos anos de 1970: Chico Buarque compôs a canção *O que será* para *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976), obtendo grande sucesso com a versão *À flor da terra* nas vozes dele e de Milton Nascimento, gravação que abre o disco *Meus caros amigos* (Chico Buarque, 1976). Caetano, por sua vez, compôs *Pecado original* para *A dama do lotação* (Neville d’Almeida, 1978), e a canção alcançou uma pregnância que superou os limites de sua excessiva recorrência ao longo do filme. Chico respondeu com *Bye bye Brasil*, sua canção para o filme homônimo de Cacá Diegues (1979), que também alcançou sucesso fora do cinema. Essas canções, além de comentarem diretamente as narrativas fílmicas em questão, construíram ali narrativas suplementares que saltaram do cinema para o momento conturbado vivido pelo Brasil nos anos de 1970. Ao tratar ambigualmente de temas como desejo, repressão e incerteza em relação ao futuro, essas obras musicais ocuparam, após o sucesso nas telas, um lugar privilegiado no repertório cancional popular brasileiro.

A colagem da canção popular com peças instrumentais e outros ruídos, algo que se observa em filmes do cinema nacional recente – como em *Bicho de sete cabeças* (Laís Bodanzky, 2000), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002) e *Durval Discos* (Anna Muylaert, 2002) –, configurou-se no grande fator de ousadia do cinema brasileiro da década de 1970, com a citação, negação, atualização e aproximação criativa de diferentes tradições e tendências musicais. Há mais de 40 anos, a intertextualidade sonora já marcava, de acordo com Márcia Carvalho (na tese *A canção popular na história do cinema brasileiro*, de 2009), uma ruptura do cinema marginal com os códigos tradicionais de articulação entre som e imagem e a proximidade do cinema com as linguagens televisiva e radiofônica.

Tropicália



Terra estrangeira



A apropriação consciente de elementos do universo *pop* e a multiplicação das possibilidades de significação dela decorrente marcaram a música e o cinema brasileiros a partir da Retomada. Em *Terra estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995), por exemplo, a canção-tema *Vapor barato* (Waly Salomão e Jards Macalé, 1972, com interpretação de Gal Costa), não prevista para o filme a princípio, fora evocada de um tempo perdido, por meio da memória involuntária da atriz Fernanda Torres, em um intervalo de gravação, e então acatada pelos diretores. Apresentada, a princípio, por sugestão – em motivos instrumentais ou pela sequência do navio encalhado na praia –, revela-se a partir da corporeidade do canto da personagem Alex (Fernanda Torres) na diegese, 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. (Veja análise em vídeo da autora em www.filmecultura.org.br)

O encontro frequente entre a canção popular brasileira e o cinema nacional, cujas diferentes dicções criadas, propagadas e atualizadas ao longo de contextos compartilhados desde fins do século XIX, foram convocadas, nos últimos anos, para compor universos ainda mais multifacetados e em constante conexão, dentro e fora da diegese. Fat Marley, personagem do ator e compositor André Abujamra em *Durval Discos*, extrapolou os limites da ficção para lançar seu próprio álbum, *New old world / Future sun*, de 2002, ano de lançamento do longa-metragem de Anna Muylaert.

Abujamra é responsável por algumas das mais orgânicas e complexas articulações entre canção-ruído-imagem no cinema brasileiro da contemporaneidade, com sonoridades multifacetadas resultantes de uma combinação de referências sonoras e audiovisuais coletadas em diversas viagens mundo afora e mundo adentro. Em *Bicho de sete cabeças* (2000), o compositor interpola camadas de ruído/efeitos com canções de Arnaldo Antunes, a música original (de sua autoria) e falas de personagens, criando uma paisagem sonora suja, de densa textura, como os muros picados de São Paulo por onde vaga Neto (Rodrigo Santoro) em seu *skate*.

Entrelaçadas às trilhas musicais originais e à banda de ruído dos filmes, as canções populares mostram versatilidade e adaptabilidade aos diversos contextos fílmicos nos quais são inseridas, conferindo, ao mesmo tempo, unidade à instância sonora e ao filme como um todo. Nesse entrelaçamento, a canção é mais um elemento constitutivo da narrativa fílmica do que uma obra de arte independente: o hibridismo de seus textos verbais e musicais articulam-se intrinsecamente aos demais elementos da linguagem cinematográfica, também híbrida. E o cinema brasileiro torna-se, assim, um campo fundamental de preservação da memória cancional do país. ■

Geórgia Cynara é jornalista, musicista, compositora e mestre em Comunicação – Mídia e Cultura pela Universidade Federal de Goiás (UFG). É professora e coordenadora do curso de Comunicação Social / Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG).