

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM**

PABLO FRANCISCO MENTEN MENDOZA

**MÚSICA, RUÍDO, INTERFERÊNCIA E DILUIÇÃO:
AS TRILHAS MUSICAIS DE LIVIO TRAGTENBERG EM *LATITUDE ZERO* (2000),
CONTRA TODOS (2004) E *FILMEFOBIA* (2008).**

São Carlos

2019

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM**

PABLO FRANCISCO MENTEN MENDOZA

**MÚSICA, RUÍDO, INTERFERÊNCIA E DILUIÇÃO:
AS TRILHAS MUSICAIS DE LIVIO TRAGTENBERG EM *LATITUDE ZERO* (2000),
CONTRA TODOS (2004) E *FILMEFOBIA* (2008).**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos para obtenção de título de mestre.

Linha: Narrativa Audiovisual

Orientadora: Profa^a Dr.^a Suzana Reck Miranda

São Carlos

2019

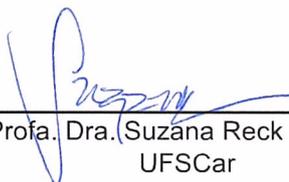


UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

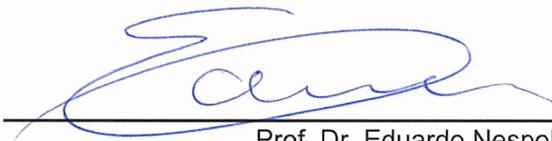
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Pablo Francisco Menten Mendoza, realizada em 30/08/2019:



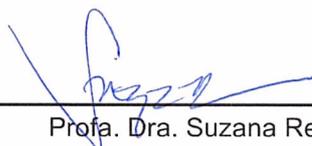
Prof. Dra. Suzana Reck Miranda
UFSCar



Prof. Dr. Eduardo Nespoli
UFSCar

Prof. Dra. Geórgia Cynara Coelho
UEG

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(s) membro(s) Geórgia Cynara Coelho e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ão) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.



Prof. Dra. Suzana Reck Miranda

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço à minha família por seu apoio incondicional: Minha mãe, Maria Luiza, que sempre embarca nas empreitadas, batalhas e devaneios dos seus filhos, meu irmão Samuel, meu irmão Gabriel, minha irmã Ana Elisa, companheira na jornada acadêmica, minha irmã Babette e minhas sombrinhas Sara, Ana Flor e Maria Clara.

Agradeço à orientadora Suzana Reck Miranda que conduziu todo o processo com sabedoria e paciência, respeitando minha visão pessoal e apontando ferramentas e caminhos para que a pesquisa se concretizasse.

Agradeço à Cibele Mion pelo companheirismo de sempre e pelo apoio no início da jornada.

Agradeço ao amigo/irmão de sempre Willian Monana.

Agradeço às minhas amigas Ana e Iasha, com as quais dividi alegrias e percalços da trajetória.

Agradeço à querida Débora Taño, pelas incontáveis ajudas e incentivo.

Agradeço a Geórgia Cynara e Eduardo Nespoli, pelos valiosos apontamentos feitos no exame de qualificação.

Agradeço a Guilherme Maximiliano, professor e encorajador.

Agradeço a Flávia Cezarino e Samuel Paiva, professores do programa, cujas aulas muito me ajudaram na compreensão dos elementos que compõem uma obra cinematográfica.

Agradeço a Felipe Rossit, técnico administrativo do PPGIS por incontáveis ajudas durante processo.

Agradeço também pessoas que conheci e me aproximei durante o processo que contribuíram de forma direta ou indireta: Melissa, Gabi, Gustavo, Gui, Carol, Jaqueline, Cacau, e Zanc.

Agradeço a CAPES por proporcionar auxílio financeiro para a realização da pesquisa

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo abordar a criação musical de Lívio Tragtenberg para o cinema brasileiro contemporâneo. Ao longo de sua carreira, o compositor estabeleceu parcerias com diretores com propostas desafiadoras, como Julio Bressane e Tata Amaral . Em suas composições percebemos instigantes caminhos musicais/sonoros de maneira que essas sonoridades geralmente não passam despercebidas em meio ao filme, e também estabelecem significativas relações com a obra em que a música se insere. A dissertação propõe investigar como Lívio Tragtenberg articula diferentes ideias e sonoridades em determinados contextos fílmicos. Para tanto, o objeto de estudo compreende três filmes: *Latitude Zero* (2000) de Toni Venturi; *Contra Todos* (2003) de Roberto Moreira, e *Filmefobia* (2009) de Kiko Goifman . As referidas obras foram escolhidas porque contemplam diferentes propostas de linguagem que implicaram diretamente na abordagem utilizada pelo compositor, o que não significa que suas obras não tenham de certa forma uma “assinatura”, pelo contrário. Embora o compositor “se adapte” a cada filme, é possível encontrar relevantes singularidades tanto nas sonoridades quanto na relação que música estabelece com os demais elementos da narrativa.

Palavras-chave: Tragtenberg, Trilha musical, “Latitude Zero”, “Contra Todos”, “Filmefobia”.

ABSTRACT

This research aims to broach Livio Tragtenberg's musical creation for contemporary Brazilian cinema. Throughout his career, the composer has teamed up with directors with challenging proposals such as Julio Bressane and Tata Amaral. In his compositions we perceive intriguing musical / sound paths so that these sounds do not go unnoticed in the middle of the film, and they also establish significant relationships with the work in which the music is inserted. The dissertation proposes investigate how Livio Tragtenberg articulates different ideas and sounds in certain filmic contexts. For that, study's object comprises three movies: *Latitude Zero*, by Toni Venturi (2000); *Contra Todos* (2003), by Roberto Moreira, and *Filmefobia* (2009), by Kiko Goifman. These works were chosen because they contain different language proposals that directly implied the approach used by the composer, which does not mean his works do not have a "signature", on the contrary. Although the composer "adapts" to each film, it is possible to find relevant singularities both in the sonorities and in the relation that music establishes with the other elements of the narrative.

Keywords: Tragtenberg, Music track, "Latitude Zero", "Contra Todos", "Filmefobia".

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Acorde Fá4+/7

Figura 2 – Cenas do filme *Latitude Zero*

Figura 3 – Cenas do filme *Latitude Zero*

Figura 4 – Clarone

Figura 5 – Modo grego mixolídio

Figura 6 – Cenas do filme *Latitude Zero*

Figura 7 – Arpeggio de Sol mixolídio

Figura 8 – Cenas do filme *Latitude Zero*

Figura 9 – Minimoog

Figura 10 – Cenas do filme *Contra Todos*

Figura 11 – – Cenas do filme *Contra Todos*

Figura 12 – – Cenas do filme *Contra Todos*

Figura 13 – – Cenas do filme *Contra Todos*

Figura 14 – – Cenas do filme *Contra Todos*

Figura 15 – – Cenas do filme *Contra Todos*

Figura 16 – – Cena do filme *Contra Todos*

Figura 17 – – Cena do filme *Contra Todos*

Figura 18 – Tablatura da canção *Vaso novo*

Figura 19 – Cenas do filme *Contra Todos*

Figura 20 – Cenas do filme *Filmefobia*

Figura 21 – Cenas do filme *Filmefobia*

Figura 22 – Cenas do filme *Filmefobia*

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO | 7 |
| O compositor e as vanguardas | 13 |
| CAPÍTULO 1 - <i>LATITUDE ZERO: ENTRE CÓDIGO E SUBVERSÃO</i> | 22 |
| 1.1 Gêneros e códigos em cruzamento. | 22 |
| 1.2 A Música: Deserto e Modernidade | 26 |
| 1.3 Música, Imagem e possíveis articulações sígnicas..... | 37 |
| CAPÍTULO 2 - <i>CONTRA TODOS</i> | 48 |
| 2.1 O filme..... | 48 |
| 2.2 Música das texturas | 54 |
| 2.3 Lacunas | 59 |
| CAPÍTULO 3 - <i>FILMEFOBIA: FRONTEIRAS SE DISSOLVEM</i>..... | 75 |
| 3.1 Variações sobre o tema Ruído | 77 |
| 3.2 Diálogo com suposto “real” e engajamento “ressonante” | 83 |
| 3.3 O mundo lá fora | 90 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 96 |
| REFERÊNCIAS..... | 99 |

INTRODUÇÃO

Livio Tragtenberg iniciou sua carreira como compositor nos anos 80, com seu primeiro disco *Ritual* (1980), no qual flerta com estilos e elementos culturais de forma bastante livre, como no caso de *Choro árabe*, música que abre o disco, e também em *Olho do dia*, em que ouvimos a presença do ritmo do frevo. Na música *Gozador amoroso*, notamos como o compositor não tem medo de soar “incômodo”, pois faz uso de *clusters*¹ e trítonos². O próprio termo que dá nome ao disco remete à ideia de passagem, de mudança, de transição entre uma fase e outra. Se levarmos em conta os povos originários, por exemplo, podemos pensar que o termo remete a um contexto plurimidiático em que a música é parte de um evento. Autodidata, costuma dizer que não teve formação, mas informação. Começou com o saxofone, mas toca diversos instrumentos e utiliza desde formações orquestrais até sons de objetos em suas composições. Grande parte de sua produção musical exerce diálogo com outras mídias.

Logo no início de sua carreira, teve intenso contato com os poetas concretistas Haroldo e Augusto de Campos. Segundo o próprio compositor, o conceito de barroco desenvolvido por Haroldo permeia sua obra de “música de cena”, conceito esse que será discutido posteriormente no primeiro capítulo desta dissertação.

Por conta de afinidades artísticas e pelos anseios libertários do então jovem compositor, os poetas o apresentaram ao diretor Júlio Bressane, que havia trabalhado anteriormente em seus filmes com o músico Guilherme Vaz. Esta foi a “porta de entrada” para Livio no cinema, compondo as trilhas musicais para três filmes do diretor: *Os Sermões - A História de Antônio Vieira* (1989), *O Mandarin* (1995) e *Miramar* (1997).

Em *Sermões*, primeiro filme dessa parceria, Livio criou músicas que dialogam com o estilo barroco da música ocidental (séc. XVII-XVIII), pois Bressane, que também assina a trilha sonora (Livio assina a “música original”), usou algumas obras de compositores desse período. *Mandarin* também merece atenção: o filme conta, de maneira peculiar, a história do samba, algumas figuras da MPB atuam nele, como Caetano Veloso e Gilberto Gil. Segundo o compositor, para dialogar com o violão, que é bastante presente no filme, ele utilizou instrumentos de cordas pinçadas (lira e harpa árabe) para que soassem como um “violão estranhado”³, explorando-os de maneira textural e ao mesmo tempo se valendo da relação que

¹ Aglomerado de notas seguindo uma pequena sequência cromática tocadas ao mesmo tempo.

² Intervalo de quarta aumentada que será discutido mais durante as análises de *Latitude Zero*.

³ Entrevista para o programa Sala de Cinema da TV Sesc, disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=shc77eQSLoM>

estes timbres estabelecem com outros elementos do filme. Sonoridade similar é por ele utilizada na música do espetáculo de dança *Othello* (1995). *Othello* é resultado de uma longa parceria do compositor com o coreógrafo alemão Johann Kresnik, que também resultou nos espetáculos *Pasolini Testament des Korpes* (1997), *Die Trummer des Gewissens* (2002), *Eine Hundert Eiseinheit* (2004), entre outros. Na verdade, antes de iniciar suas experiências no cinema, Lívio também compôs para vários espetáculos teatrais (atividade que exerce até hoje), dentre os quais destacamos *Hamlet* (1984) e *Os Espectros* (1985). Em *Hamlet*, Lívio aplicou um pensamento composicional que consiste em utilizar um estilo reconhecível pelo público para depois alterá-lo, conforme explica no seu livro *Música de Cena* (2008, p. 33), abordagem esta que discutiremos posteriormente.

Já em *Os Espectros*, de Ibsen, Tragtenberg escolheu instrumentos orquestrais de cordas para dialogar com o cenário de madeira e com o ambiente aristocrático presente na peça e no texto. Ele relata, no mesmo livro, que seu ponto de partida foram as ideias opostas aristocracia/decadência, formalidade/emotividade, sociedade/indivíduo (2008, p. 47). É possível a partir daí perceber como o compositor articula sonoridades reconhecíveis e propõe outras a partir de informações narrativas.

É pertinente também destacar a peça *Calígula* (1990), com texto de Albert Camus, direção de Djalma Batista e música de Tragtenberg. O personagem Calígula, depois da morte de sua irmã/amante, enlouquece e começa um reinado ensandecido, absurdo. O conceito de absurdo é uma importante parte da obra de Camus, sendo o seu livro *O mito de Sísifo* todo em torno do assunto. De certa forma há similaridades nas relações música/ruído descritas por Murray Schafer e Jacques Attali, que nos embasam no decorrer da dissertação com a oposição familiar/absurdo presente na obra de Camus, reflexão que perpassa a obra de Lívio, conforme iremos destacar.

Também dentro da área teatral, Tragtenberg compôs para a peça *O Anjo Negro* (1993) de Nelson Rodrigues, utilizando células rítmicas de samba tocadas em um piano preparado, uma técnica que consiste em disponibilizar objetos de materiais diversos nas cordas do instrumento. A abordagem musical aqui revela uma importante influência do norte-americano John Cage, criador dessa técnica e um dos principais nomes da música do século XX. Por outro lado, a exploração do piano preparado em combinação com um ritmo brasileiro é um interessante exemplo de como suas composições são híbridas e inovadoras.

A poesia também faz parte dos diálogos intermediáticos nos quais Tragtenberg se insere. A obra *Máscaras para Pound* (1984), chamada por ele de ópera multimídia para orquestra de câmara e solistas, foi inspirada em obras do poeta norte-americano Ezra Pound

que, por sua vez, compôs a ópera *Le Testament de Villon* (1924). Livio também compôs duas óperas baseadas em obras do poeta maranhense Joaquim de Sousaândrade: *O Inferno de Wall Street* (1987) e *Taturema* (1991).

Retomando o cinema, a parceria de Tragtenberg com o também músico Wilson Sukorski merece atenção. Juntos, criaram a música para os filmes *Um Céu de Estrelas* (1996) e *Através da Janela* (2000), ambos de Tata Amaral, e se apresentaram sonorizando ao vivo *São Paulo Sinfonia da Metrópole* (1929), filme de Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny que relata o cotidiano na capital paulista. Outro interessante trabalho de trilha musical da dupla de compositores está em *São Paulo Sinfonia e Cacofonia* (1994), filme de Jean-Claude Bernardet construído a partir de trechos de vários filmes que se passam em São Paulo, como *Anjos da Noite* (1987) do diretor Wilson Barros, e *Cidade Oculta* (1986) de Chico Botelho.

Em *Um Céu de Estrelas*, Sukorski comenta que Jean-Claude Bernardet, que os convidou para compor para o filme, pediu para que não fossem criadas “músicas”⁴ (levando em conta o senso comum). Portanto, a dupla usou instrumentos de percussão (naturais e processados) e sons “ruidísticos” de instrumentos de sopro, que se misturam ao detalhado desenho de som de Eduardo Santos Mendes. Segundo Tragtenberg, a música vem como uma resposta “muscular” ao que a imagem mostra. Nos créditos finais, esses sons se agregam e formam um ritmo, algo mais próximo do que pode ser entendido por música pelo senso comum. Uma abordagem similar é utilizada por Tragtenberg em *Contra Todos* (2003) de Roberto Moreira, um dos filmes que analisaremos nesta dissertação. Perguntamos em entrevista sobre uma possível similaridade entre a abordagem musical nos dois trabalhos. A resposta do compositor foi:

Apenas no uso da percussão como elemento sonoro. No caso de *Um Céu de Estrelas* a música está mais presente na narrativa, quase a frente, às vezes, resultado de um conceito de som que se materializou na mixagem do filme. Mas em *Contra Todos*, a música busca na maioria das vezes uma neutralidade.

Todavia, encontramos semelhanças em alguns outros pontos, nos dois filmes, percebemos certa “neutralidade” pelo fato da música não tomar partido em situações de violência, principalmente quando as personagens femininas são agredidas.

⁴ Entrevista de Livio Tragtenberg no programa Sala de Cinema da TV Sesc

Por outro lado, propostas muito diferentes foram articuladas para filmes como *Brava Gente Brasileira* (2000), de Lúcia Murat, que retrata a relação entre indígenas e europeus no Brasil em 1778. Tragtenberg optou nesse filme pelo uso de sonoridades orquestrais. Opção semelhante em termos de instrumentação foi utilizada em *Latitude Zero* (2000), de Toni Venturi, outro dos três filmes que compõem o objeto dessa pesquisa. Em *Brava Gente*, o compositor relata que utilizou um pouco de tonalismo⁵ por conta do ponto de vista dos europeus e, no decorrer da narrativa, introduz elementos indígenas. No filme podem-se ouvir curiosas composições baseadas em intervalos de quartas⁶, por exemplo, quando os indígenas se preparam para o contra-ataque. Vale ressaltar que esta trilha sonora foi premiada no Festival de Cinema Brasília de 2001.

Tragtenberg também compôs para vários documentários, como, por exemplo, *500 Almas* (2002), de Joel Pizzini, e *O Outro Lado do Rio* (2004), de Lucas Bambozzi. *500 Almas* retrata os remanescentes da tribo Guapó na região de Corumbá, no Mato Grosso do Sul. A música, composta para orquestra sinfônica, possui variações sobre a *Música Aquática*, de G. F. Handel, e também utiliza instrumentos indígenas construídos na região, como a viola de cocho. Em *O outro Lado do Rio*, cujo tema é a região de fronteira entre o Brasil e a Guiana Francesa, Livio coassina o desenho de som novamente com Wilson Sukorski. Há elementos percussivos e também ouvimos sons processados, mas a maior parte desse desenho de som foi criada a partir de gravações feitas nos locais das filmagens. Vemos imagens do rio enquanto ouvimos canções populares reproduzidas por alto-falantes, que transmitem a programação de rádio local pelas ruas da cidade.

Além do trabalho prático como compositor, Livio tem um significativo percurso como educador, foi professor no Instituto de Artes na Unicamp entre 1990 e 1998 e ministrou cursos na PUC, nos anos de 2004 e 2005, no Departamento de Mídias⁷. Também publicou livros a respeito da sua visão sobre música em diversos contextos, são eles: *Artigos Musicais* (1991), *Contraponto - Uma Arte de Compor* (1994), *Música de Cena* (2008), e *O ofício do compositor hoje* (2011).

Em *Artigos musicais*, uma coletânea de textos de sua autoria, é possível notar a proximidade estética que Tragtenberg tem com os compositores, como, por exemplo, o já citado John Cage e outros como Olivier Messiaen, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen.

⁵ Possui uma nota como centro e obedece ao sistema tonal em que proporciona um “percurso harmônico”.

⁶ Relação harmônica que envolve o intervalo de quarta, que consiste no intervalo entre uma nota e outra nota dois tons e meio acima.

⁷ Além dessas experiências na academia, Tragtenberg ministra variados cursos livres sobre criação musical.

Ele também discute a respeito de obra de músicos considerados populares como Thelonious Monk e Walter Franco, algo que nos proporciona um grande panorama de seu *background*. Na coletânea também encontramos textos sobre seu posicionamento a respeito das políticas culturais, bem como seu entusiasmo e ressalvas a respeito do uso da tecnologia digital no fazer musical. Já *Contraponto* tem um caráter mais didático, nele Tragtenberg propõe exercícios para o desenvolvimento da técnica composicional em questão.

Música de Cena, por sua vez, é o mais relevante para esta pesquisa porque nessa obra, através de suas experiências, Livio discorre a respeito de diversas questões e particularidades sobre o ato de compor para narrativas encenadas. O livro vem com um CD com algumas de suas composições, inclusive algumas trilhas de peças que já citamos como *Hamlet*, *O Anjo Negro* e *Calígula*.

O Ofício do Compositor Hoje, seu livro mais recente, é uma coletânea por ele organizada, na qual importantes músicos como Jorge Antunes e Rodolfo Caesar escrevem sobre inúmeras questões que envolvem a criação musical contemporânea. Na obra, há discussões que perpassam a música de concerto, a lutheria como parte da composição, visões sobre o papel da academia no fazer musical e mercado, entre outras.

Voltando aos trabalhos práticos, nos anos de 2007, 2008 e 2009, Lívio foi coordenador musical da *Jornada Brasileira de Cinema Silencioso*, na Cinemateca Brasileira, para a qual foram selecionados músicos para sonorizar filmes do período em questão. Além de coordenar o evento, o compositor participou como artista. A sua apresentação que teve maior repercussão aconteceu na edição de 2008, quando ele dirigiu a *Orquestra de Sanfoneiros Cegos*, que tocavam seguindo suas instruções através de retorno de ponto durante a exibição do filme *Aitaré da Praia* (1925), de Gentil Roiz. Livio expressa seu gosto por truques quando fala sobre a obra, pois o que é apresentado são músicos tocando em diálogo com imagens que eles próprios não conseguem ver.

Outro trabalho importante foi a criação da *Orquestra de Músicos das Ruas*, composta por músicos que tocam nas vias públicas da cidade de São Paulo, como os repentistas Peneira e Sonhador, e também por instrumentistas pertencentes a tradições culturais específicas, como a professora de koto⁸, Reiko Nagasi. O resultado desse intenso diálogo pode ser ouvido no CD *Neurópolis*.⁹ Em entrevista para o programa *Matador de Passarinho*¹⁰, o compositor diz

⁸ Instrumento de cordas de origem japonesa que lembra a cítara.

⁹ Em 1996, o grupo gravou o CD pelo selo Sesc.

¹⁰ Programa de entrevistas apresentado por Rogério Skylab exibido no Canal Brasil. Disponível em: <https://vimeo.com/107219657>

que esse trabalho é sua franquia, pois ele viaja pelo mundo montando grupos semelhantes em diversas cidades. Também fala sobre o choque cultural que pode acontecer entre os músicos.

Também em diálogo com outros músicos, em 2005, Tragtenberg se uniu à *Corporação Musical Operária da Lapa* para uma apresentação no Festival de Música Eletrônica *4 Hype*, que ocorreu no Sesc Pompéia, em São Paulo. Para este trabalho, denominado *ReinCorporação Musical*, o compositor criou batidas eletrônicas que interagiram com o repertório do grupo.

Já na performance *Pessoas Sonoras* (2006), Tragtenberg utilizou vídeos nos quais aparecem alguns membros da orquestra. É uma apresentação do artista em que ele toca diversos instrumentos, dialogando com registros audiovisuais que são vistos e ouvidos pelo público. Ou seja, durante a performance, Tragtenberg cria novas camadas de significado para o conteúdo apresentado.

É curioso como vários desses trabalhos retratam características fortes e que irão percorrer a obra de Livio, principalmente o interesse em promover encontros de informações sonoras de várias ordens. Ele trabalha com artistas que possuem fortes “sotaques musicais” e, a partir desses encontros, são gerados reforços e contrastes sígnicos. Também podemos perceber nessas últimas obras citadas que o artista preza o diálogo com músicos que, de certa maneira, não participam da indústria fonográfica, tampouco do fazer musical academicista, mas estão inseridos em práticas que carregam alguns traços de tradições populares ou transitam pela arte de forma “não profissional”, algo próximo a um prosaico cotidiano.

Levando em conta esta ideia de cotidiano, na área da performance, na 29ª Bienal de Artes de São Paulo (2010), Tragtenberg estreou a obra *O Gabinete de Dr. Estranho*. Nessa performance, o compositor fica preso em uma jaula com um *home studio*, lembrando um personagem de filmes clássicos de horror. Placas com avisos estimulavam os visitantes a alimentarem o Dr. estranho com sons, a partir dos quais o artista realizava composições. Depois da bienal, o Gabinete circulou por cidades do interior paulista através do *Circuito Sesc de Artes*. Segundo o próprio compositor, a obra é uma ironia em relação à figura do compositor, nos aprofundaremos um pouco mais nessa obra no terceiro capítulo, pois enxergamos na performance algumas semelhança com a atuação de Lívio em *Filmefobia* (2009), de Kiko Goifman, o terceiro e último filme que analisaremos nesta dissertação. O filme é constituído por situações em que pessoas são colocadas em confronto com suas fobias, o compositor aparece em cena gravando e processando sons.

Em 2016, Tragtenberg iniciou uma parceria com o cantor e compositor Rogério Skylab. Juntos, os artistas lançaram os discos *Skylab & Tragtenberg vol 1, 2 e 3*. Nos arranjos

há recursos pouco comuns em canções populares, como sobreposição de diferentes fórmulas de compasso e também sobreposições harmônicas. A ironia que Lívio afirma presente em quase toda sua obra aparece de forma bastante clara nesses discos.

A obra de Lívio Tragtenberg é, de fato, muito extensa. São quase quarenta anos produzindo e boa parte desse material foi criada para espetáculos ao vivo, dos quais não houve registro. No entanto, em seu site¹¹ é possível obter algumas informações e ouvir alguns de seus discos e trilhas musicais. Sua obra o traduz como um artista avesso a rótulos e a modismos. No que diz respeito à criação de música para o cinema, ele é um crítico ferrenho ao uso de estratégias redundantes vinculadas ao entretenimento. Isso não significa que ele não utilize referências e informações musicais codificadas em suas trilhas, ao contrário, podemos perceber em sua obra interessantes diálogos com esses códigos. Mesmo sem termos abordado toda a extensão de sua obra nesta breve apresentação, esperamos que tenha sido o suficiente para fornecer um panorama sobre sua carreira e possíveis caminhos/conceitos que o movem como artista.

O compositor e as vanguardas

Grande parte da sua obra, como já dito, é associada a outras mídias e formas de expressão artística, perpassando montagens teatrais, danças, poesia e criações multimídia. Tanto em sua obra artística quanto em seus livros há uma aproximação estética e conceitual a compositores considerados de “vanguarda”, como Karlheinz Stockhausen e John Cage. Também encontramos em textos e entrevistas, elogios aos músicos Rogério Duprat e Gilberto Mendes, representantes dessas ideias no Brasil, no entanto Tragtenberg também critica a postura que esse tipo de abordagem, de certa maneira, sedimentou no país. Nas palavras do músico:

No Brasil, a música mais elaborada chamada erudita contemporânea de vanguarda, em quase sua totalidade repousou e ainda repousa sob o signo da estagnação, da obriedade e me desculpem os “bem-intencionados”, cooptação acadêmica. Atualmente ela se pretende música com engajamento político-didático cada vez mais ousada e corruptora (1991, p. 29).

Uma questão importante para essa pesquisa é colocar em discussão o diálogo da obra de Livio com o conjunto de caminhos, ideias e possibilidades associadas à música de

¹¹ <https://www.liviotragtenberg.com>

vanguarda, mas também como ele elabora os seus próprios caminhos artísticos. Este complexo termo, vanguarda, vincula-se a experimentações de várias ordens, que podem passar pela elaboração de novas sintaxes musicais até organizações aleatórias do material sonoro. Para além de sonoridades e de processos específicos, a ideia de vanguarda parece estar associada à postura artística do compositor. Nas palavras de Jorge Antunes: *Enfim, vanguarda se refere à ação ou à atitude que se está à frente, de peito aberto, enfrentando o inimigo que, em artes, é personificado pelo conservadorismo.* (ANTUNES, 2013, p. 115).

Apesar da dificuldade para definir o termo, podemos através da discussão presente no livro *Teoria da Vanguarda*, de Peter Burguer, buscar alguns caminhos. Segundo o autor não existe um estilo vanguardista por definição, porém ele aponta elementos que apresentam alguma constância nas obras e movimentos associados ao termo, como, por exemplo, “o choque causado nos receptores” (BURGUER, 1993, p. 49).

Outras ideias destacadas por Burguer são o fator “acaso” na obra de arte, a interação entre a obra e elementos do cotidiano e também a proposta de significados mais abertos, ideia que ele associa à autonomia em oposição a uma arte moralizante.

No que tange a música, em um primeiro momento, a ideia de vanguarda é associada a inovações que dizem respeito a novas propostas formais que começaram a ser ouvidas no final do século XIX e começo do século XX, período no qual se inicia a música considerada moderna. Segundo Paul Griffiths (1987, p 8), o ponto zero da música moderna seria a peça *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* (1894), de Claude Debussy, por sua orquestração, harmonia e seus momentos de tonalidade ambígua. Griffiths aponta que a ideia de modernismo em música implica direções nas quais o modo maior e menor, predominantes até então, já não seriam as únicas possibilidades. Pode-se pensar que através dessa abertura surgiram caminhos para a busca de sonoridades distintas que culminaram em correntes como o atonalismo, o dodecafonismo proposto por Schoenberg¹² e também na inclusão de sons considerados “não musicais”, artifício que permeia, por exemplo, a música concreta¹³ de Pierre Schaeffer. Essas são algumas das propostas, entre outras, que geraram grande discussão ao embaralhar a fronteira entre música e possíveis “barulhos”.

Esse tipo de transformação que acontece por meio de “interferências” não é exclusividade da música de concerto. Gêneros populares como o *blues*, que tem na sua matriz o encontro de elementos do continente africano e de elementos da música europeia, também

¹² Método de composição com as doze notas da escala cromática em que é abandonada a noção de consonância e dissonância, bem como é deixada de lado a ideia de hierarquia entre essas notas.

¹³ Método de composição que utiliza como base sons “concretos” cotidianos, que são organizados pelo compositor.

levantaram questionamentos. No Livro *Blues - Da lama à Fama*, de Roberto Muggiati, encontramos a seguinte informação:

Alguns chamaram as blue notes - chocantes para ouvidos não-iniciados - de notas "rebeldes". Muitas vezes, no jargão dos músicos, elas eram *dirty notes*, "notas sujas". Comentou o chefe de orquestra Rudy Vallee, ídolo da classe média americana, em 1930: "Tenho tocado uma certa nota meio bárbara no meu saxofone e observado o seu efeito sobre as platéias, a agitação dos pés e das pernas jovens." (1999, p. 13)

Através desse trecho, podemos perceber como fatores sociais estão ligados a essa discussão: os elementos musicais que em certa medida se distanciam das sonoridades às quais os ouvidos estavam mais habituados são associados a termos pejorativos. Por outro lado, podemos perceber como as sonoridades apontadas exercem significativo efeito sobre os ouvintes.

Esta característica, de certo modo, é um dos elementos que motivou essa pesquisa, pois nosso interesse reside em investigar de que modo estas sonoridades presentes tanto na música de concerto quanto em certos estilos da música popular podem operar em outros contextos que não necessariamente sejam partidários das mesmas aspirações, como, por exemplo, o cinema, uma linguagem que, em princípio, está no centro da cultura massiva. Evidentemente, os três filmes sobre os quais essa dissertação se debruça não partilham de uma lógica industrial ou de puro entretenimento, ao contrário, são obras que pleiteiam diálogos com estéticas artísticas de modo mais ou menos radical, conforme veremos. No entanto, muitos filmes brasileiros que se propuseram a experimentar a linguagem fílmica de modo inventivo, utilizaram trilhas musicais com sonoridades mais tonais e/ou pouco experimentais. E, sendo o cinema uma arte multidisciplinar, parece-nos pertinente pensar em como se dá a relação dessas sonoridades com os demais elementos fílmicos.

Tal discussão encontra pontos de convergência com as ideias de Jacques Attali, em seu livro *Noise*. Embora não seja um livro sobre cinema, a abordagem do autor avança o debate para relações econômicas, sociais e disputas de poder que envolvem a música e a fronteira entre esse elemento "estranho" que, aos poucos, vai se incorporando à linguagem, denominado por ele como *noise* ou ruído, levando em conta o caráter transitório e relativo da fronteira em questão. Muitas ideias que, de alguma maneira, apontam esse rompimento está presente no texto *Arte do Ruído* de Luigi Russolo, um marco na discussão sobre a busca por sonoridades desafiadoras.

Para complementar as bases desta pesquisa, estabeleceremos também um diálogo com o canadense Murray Schafer. No seu livro *Afinação do Mundo*, além de chamar a atenção para o universo de sons à nossa volta, Schafer coloca algumas definições a respeito do termo ruído; “sons não musicais”, “distúrbio em qualquer sinal de informação”, “som indesejado” ou “som muito forte”, as quais nos ajudarão a perceber a complexidade de relações que envolvem o termo¹⁴. O livro de Schafer, inclusive, é um dos pontos de partida para as instigantes discussões levantadas por Giuliano Obici em *Condição de Escuta*, livro no qual o autor pergunta “para quê afinar o mundo?”. Obici defende o potencial criativo de elementos considerados ruidosos, além de propor um intenso debate envolvendo mídias e territórios sonoros.

Através do livro *Música de Cena*, do próprio Livio Tragtenberg, que tem como objetivo apontar caminhos e abordagens para a criação musical em contextos plurimidiáticos, nos aprofundaremos em seus processos composicionais. Por meio de exemplos práticos e ideias conceituais, o compositor discorre sobre caminhos que em muitos dos casos apontam para a fronteira que nos é interessante (música/ruído):

Essa diversidade na abordagem do fenômeno sonoro faz desse ser híbrido um escutador por excelência. Capaz de combinar um solo be-bópico de saxofone como o coaxar mole de um sapo rouco soando numa catedral gótica. Tudo isso aponta para um homo estheticus, que mais que um inventor, é um coordenador de signos de universos e possibilidades; um combinador que recicla e requalifica informações sensíveis (2008, p. 171).

As palavras de Tragtenberg tentam dar conta da complexidade de ligações que permeiam o ato de compor música para narrativas, e também apontam para certo tipo de criação musical que engloba elementos sonoros que, de um ponto de vista mais tradicional, podem ser considerados não-musicais, diferenciação esta que nos parece obsoleta, pois estamos nos propondo a discutir uma intensa troca de significado entre o sonoro, o narrativo e o imagético para além dessa diferenciação.

Alguns dados, bem como análises dessas sonoridades na história do cinema brasileiro, podem ser encontrados no livro *A música no Cinema Brasileiro - Os Inovadores Anos Sessenta* de Irineu Guerrini Jr. Em alguns filmes dessa década, a música se encontra em uma situação fronteira que nos é interessante. Também no livro *Alegorias do*

¹⁴ Os termos “ruído” e “som não musical” aparecem ao longo da dissertação levando em conta uma maneira de escuta culturalmente codificada na música ocidental. Entendemos que essa distinção entre musical e “não-musical” é considerada obsoleta, como apontamos no capítulo 3, porém os termos utilizados possibilitam, de certa maneira, que leitores não iniciados compreendam a dissertação de maneira mais clara.

Subdesenvolvimento de Ismail Xavier, há exemplos nesse sentido, bem como em artigos e livros de Lúcia Nagib, em especial nos que versam sobre a retomada do cinema brasileiro.

Guerrini nos lembra de que durante os anos 60, a atenção de muitos compositores brasileiros se voltou para as novas ideias musicais vindas da Europa e dos Estados Unidos. Alguns desses conceitos já haviam se difundido através do movimento Música Viva, fundado pelo alemão Hans Joachim Koellreutter em 1939 (GUERRINI, 2009, p. 59), que tinha como objetivo, entre outras coisas, divulgar o dodecafonismo. No entanto, os anseios criativos em terras brasileiras seguiram por caminhos mais variados.

Um fato importante no que diz respeito à incorporação dessas estratégias de composição à música brasileira e, por consequência, na música do cinema brasileiro, foi o manifesto Música Nova, que, por sua vez, buscava subverter as formas vigentes de se fazer música. Tragtenberg critica a postura academicista que boa parte desses músicos veio assumir e que, segundo ele, resultam principalmente na falta de diálogo com gerações posteriores. Apesar dessa colocação, é inegável a contribuição de alguns desses compositores para o cinema brasileiro.

Assinaram o manifesto Júlio Medaglia, Rogério Duprat, Damiano Cozzella, Gilberto Mendes e Willy Corrêa. Rogério Duprat, na sua trajetória, passou pelo dodecafonismo e serialismo e, assim como Tragtenberg, esteve em contato com Décio Pignatari e Augusto de Campos. Dentre outros importantes trabalhos como compositor e arranjador, Duprat criou música para filmes do diretor Walter Hugo Khouri como *a Ilha* (1963) e *Noite Vazia* (1964). Neste último, o compositor incorporou o atonalismo, proposta esta que contribui para o clima de angústia e solidão que paira sobre a narrativa. Há também um uso de manipulação de fita magnética, recurso considerado um importante marco no que se refere à exploração sonora de processamentos, conforme a detalhada análise de Guerrini demonstra. Nesse período, há filmes com música de outros integrantes do movimento Música Nova além de Duprat, como Damiano Cozzella e Júlio Medaglia.

Cozzella compôs para o filme *o Cangaceiro Sanguinário* (1969), dirigido por Osvaldo Oliveira, e utilizou berimbau, órgão Hammond, guitarra elétrica e processamentos sonoros, combinando elementos eletrônicos, regionais e da cultura *pop*. Medaglia compôs para *Agnaldo: Perigo à Vista* (1969), dirigido por Reynaldo Paes Barros, que tem como protagonista o cantor da Jovem Guarda Agnaldo Rayol, podemos considerar o filme como um exemplo sobre a relação entre compositores considerados eruditos e a indústria do entretenimento, algo que estava no horizonte do grupo Música Nova, já que uma das suas ideias norteadoras era refletir sobre o complexo contexto de “consumo”. É importante

ressaltar que tanto Duprat quanto Medaglia fizeram arranjos para a Tropicália, movimento que entre outras coisas se assemelha ao modernismo brasileiro da semana de 1922 por sua proposta “antropofágica”. Segundo Tragtenberg, o movimento retoma o Brasil “pré-bossa” e inicia o “Brasil eletrônico”.

A música do compositor Guilherme Vaz, bem como os filmes em que ela se insere, também merecem atenção como exemplos de experimentações sonoras no cinema. Um exemplo é *Um Anjo Nasceu* (1969) de Júlio Bressane, filme centrado em Santamaria e Urtiga, dois bandidos em fuga que, nessa trajetória, cometem outros crimes. Ismail Xavier fala sobre o constante efeito de disjunção resultante do diálogo entre música e imagem nesse filme (XAVIER, 1993 p. 321). Na cena em que Santamaria está ferido, após Urtiga fazer um curativo, há um plano sequência com movimento lento, em que a câmera passa pelo chão de terra, pela fogueira apagada, por Urtiga abaixado e introspectivo, e também por um riacho. O que vemos na imagem é um momento de calma entre as ações dos personagens. No entanto, a música atonal traz informações de outra natureza. Também se pode ouvir a música de Guilherme Vaz em alguns filmes de Nelson Pereira dos Santos, em *Fome de Amor* o compositor utilizou sons de objetos, novamente o atonalismo¹⁵ e ideias retiradas do pontilhismo¹⁶, como observa Guerrini (2009, p. 158). A parceria entre Nelson Pereira dos Santos e Guilherme Vaz novamente ocorre em *Um Azylo Muito Louco* (1970), filme inspirado no livro *O Alienista* de Machado de Assis. No filme, escutamos a música vanguardista de Vaz em contato com uma narrativa que se passa no século XIX.

Outros filmes importantes também se valeram de propostas musicais desafiadoras, como *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969) de Glauber Rocha. Na abertura ouvimos sons processados e irreconhecíveis na música de Marlos Nobre, que dialoga com o filme no sentido de apontar para novas possibilidades estéticas.

Livio Tragtenberg, embora tenha começado a compor para o cinema nos anos 80, criou a música de importantes filmes no contexto da retomada¹⁷. Ele é provavelmente o principal representante de ideias vanguardistas nesse período, fato que fica claro não só pelas suas abordagens sonoras, mas também por uma série de artigos e textos nos quais discute a música de John Cage, Stockhausen, entre outros. Isso não significa que ele não use elementos de música popular no mais amplo sentido do termo, como podemos deduzir a partir dos

¹⁵ Procedimento composicional que não utiliza um centro tonal específico.

¹⁶ Técnica de pintura que consiste em criar uma imagem através de pontos.

¹⁷ Após o governo Collor ter promovido o desmonte da Embrafilme e ter rebaixado o Ministério da Cultura ao patamar de secretaria, houve um aumento significativo no número de produções cinematográficas no país por meio da reorganização dos setores vinculados ao audiovisual e também através de leis de incentivo.

exemplos aqui descritos de seus trabalhos. Mas como pretendemos demonstrar, é possível localizar em sua obra alguns pontos de associação com importantes compositores do século XX. A retomada costuma ser entendida como um momento no qual as tecnologias digitais tornaram mais simples todo o processo de criação. A produção de música para o cinema, também se tornou mais barata. Os compositores em geral puderam, em muitos casos, realizar grande parte das etapas que envolvem a produção da trilha musical de modo mais rápido e econômico. Tragtenberg lança mão dessas ferramentas, com um pensamento mais voltado para as criações “timbrísticas” viabilizadas pelas plataformas digitais, enquanto boa parte dos compositores desse período se encantou com a ideia de possuir uma “orquestra” dentro do computador.

Lúcia Nagib diz que o trabalho de Tragtenberg está entre a “sinfonia” e a “cacofonia” (NAGIB, 2006, p. 84). De fato, basta ouvirmos algumas de suas composições para percebermos que não estamos diante de um trabalho que propõe uma escuta fácil e confortável. Ao contrário, há geralmente algo de desafiador, de vertiginoso, qualidades que se aproximam da maneira como Giuliano Obici discorre sobre elementos ruidosos:

Quando se está vulnerável ao mundo sonoro como campo de força e se é afetado pelo exercício do sensível, que mobiliza e transforma em sensações uma parte da sua textura sensível, que nos constitui, tem lugar a necessidade de tornar-se outro, num exercício que não pára de colocar em crise todas as nossas referências. Essa crise do campo sonoro contemporâneo que nos coloca num estado de mal-estar é que nos obriga a criar e pensar. Esse estado de abalos e crises configura o caos. (2006, p. 46)

A ideia de absurdo de Camus, presente no livro *O Mito de Sísifo*, apresenta certa semelhança com a questão levantada por Obici, pois também coloca a crise de referências como ponto de partida para uma tomada de consciência. O trecho a seguir é um exemplo significativo da discussão levantada pelo filósofo:

Nesse ponto de seu esforço, o homem se vê diante do irracional. Sente dentro de si o desejo de felicidade e de razão. O absurdo nasce desse confronto entre o apelo humano e o silêncio despropositado do mundo. É isso que não se deve esquecer. É a isso que é preciso se agarrar, pois toda a conseqüência de uma vida pode nascer daí. O irracional, a nostalgia humana, o absurdo que surge do diálogo entre eles: eis os três personagens do drama que deve necessariamente, acabar com toda a lógica de que uma existência é capaz (CAMUS, 2010, p. 24).

Como percebemos até o momento, Tragtenberg é um músico sem um estilo definido, que se recria em cada trabalho. Podemos vislumbrar através de uma relação mais detalhada semelhanças entre sua postura artística e a ideia de homem absurdo colocada por Camus. Consideramos também a ideia de “cacofonia” colocada por Nagib como algo próximo à “crise de referências” e ao caos que Obici defende. Todos esses conceitos são úteis para pensarmos como somos afetados pelos jogos sonoros articulados por Tragtenberg. Esses pensamentos, bem como a possível interlocução entre os autores citados serão melhor articulados no decorrer dos três capítulos dessa dissertação.

Conforme veremos detalhadamente no primeiro capítulo, em *Latitude Zero* (2000), filme de Toni Venturi, as composições de Tragtenberg sinalizam alguns estilos reconhecíveis, dialogando com referências de narrativas em ambientes desérticos presentes no cinema, e também apresenta traços “regionais”. Ouvimos neste filme instrumentos musicais que, em certa medida, tem alguma ligação com a tradição orquestral de música para cinema, porém utilizados de uma maneira bem particular, ou seja, tais elementos se encontram e se ressignificam.

Em *Contra Todos*, filme que será estudado no segundo capítulo, notamos um flerte com o documental e com o suspense. Na trilha musical ouvimos sons abstratos pouco reconhecíveis criados através de sintetizadores. Tal abordagem ajuda a conduzir a trama de modo a preservar o mistério presente na narrativa.

Por último, no terceiro capítulo, nossa reflexão centra-se em *Filmefobia*, de Kiko Goifman, filme que desafia a fronteira entre realidade e ficção. Na tela há fóbicos reais e atores enfrentando seus medos. O compositor é visto em cena, às vezes captando o som direto, outras vezes como um *performer* que cria diferentes perspectivas sonoras sobre esses experimentos. Assim como o filme, a música e/ou os sons propõem um engajamento de ordem sensorial.

Conforme tentaremos demonstrar, enquanto *Latitude Zero* apresenta alegorias da situação do país naquele momento, dialogando também com referências do próprio cinema, *Filmefobia* negocia com a nossa percepção propondo um engajamento mais “ressonante”. *Contra Todos*, por sua vez, pode ser percebido como algo “intermediário” entre os outros dois filmes, tanto na abordagem sonora/musical de Tragtenberg quanto na utilização de uma estética documental para a construção narrativa. Em suma: em *Latitude Zero*, a música é criada para instrumentos musicais tradicionais, enquanto em *Contra Todos* ouvimos uma música abstrata que não reconhecemos claramente a fonte sonora e, finalmente, em

Filmefobia, o desenho de som exerce uma função que agrega múltiplas camadas de significados. Com estas características no horizonte, nossa reflexão tentará também discutir como as diferentes abordagens de Tragtenberg criam sentido com os demais elementos fílmicos.

CAPÍTULO 1 - *LATITUDE ZERO*: ENTRE CÓDIGO E SUBVERSÃO

1.1 Gêneros e códigos em cruzamento.

Latitude Zero é centrado em Lena (Débora Duboc), grávida de seu amante, o oficial Matos. Ela é mantida em um garimpo abandonado gerenciando um bar que há tempos não tem fregueses. A trama começa com a chegada de Vilela (Claudio Jaborandy), subordinado de Matos que, após ter cometido um assassinato por acidente em serviço, é enviado ao mesmo local para se esconder. A partir daí, os dois começam uma relação cheia de percalços.

A desesperança que domina os personagens é extravasada em atitudes ríspidas. Lúcia Nagib chama a atenção para os diálogos que mais parecem monólogos paralelos (NAGIB, 2006, p. 84). Também é evidente a oposição entre os projetos masculinos e femininos, ideia presente tanto no enredo quanto na referência histórica do país que o filme traz, pois o masculino simboliza o projeto militar fracassado, enquanto o feminino, uma nova possibilidade (NAGIB, 2006, p. 88). Para a autora, a gravidez de Lena está diretamente ligada à ideia de recomeço, de um marco zero.

Segundo Nagib, *Latitude Zero* faz parte de um grupo de filmes do período da retomada que reformulam a ideia de utopia no cinema brasileiro (2006, p. 61), tanto por abordar questões relevantes, sobrepondo a situação da mulher ao momento histórico, quanto por tentar propor maneiras viáveis de realização, uma vez que se tratava de um período em que essa era uma questão muito discutida¹⁸.

Passando-se em um garimpo abandonado na cidade de Poconé, no estado do Mato Grosso, o filme fotografa a paisagem rochosa desse garimpo, suas texturas e cores são um bom exemplo da exploração sensível de particularidades geográficas do país, característica também presente no filme *Central do Brasil* (1998) de Walter Salles. Por conta desse fator, não é difícil encontrar relação do filme que estudamos com muitos *Road Movies* e *Westerns* que exploram ambientes áridos e rochosos, ideia que também influenciou a música de Trachtenberg, como veremos ainda neste capítulo.

Para Nagib, a intenção de anunciar um “recomeço” na história do cinema brasileiro e os elementos alegóricos são pontos de convergência entre *Latitude Zero* e alguns filmes do movimento Cinema Novo. A ideia de uma sociedade ainda não fundada presente no filme também é encontrada em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que Ismail Xavier chama de

¹⁸ O filme foi produzido com uma linha de financiamento voltada para filmes de baixo orçamento.

“narrativa de fundação” (XAVIER, 1998, p. 16). A protagonista Lena precisa romper com resquícios do seu passado para que, a partir daí, possa ter alguma prosperidade. Algumas cenas expressam essa ideia de maneira clara, por exemplo, quando a personagem rasga o véu de noiva, que podemos considerar um objeto que simboliza seu passado.

Encontramos também nos dois filmes uma ideia de um ambiente desértico que carrega algo de surreal. Em *Deus e o Diabo*, a religiosidade é um fator importante, já em *Latitude Zero*, a música, os elementos teatrais, a ganância descontrolada de Vilela, e a situação limite em que Lena se encontra, de certa maneira, criam uma atmosfera semelhante no sentido de proporcionar certo descolamento da realidade. Podemos dizer que em *Deus e o Diabo* esse descolamento tem características mais épicas, pois essa “surrealidade” se dá muito pelo tom profético das palavras de Sebastião, enquanto que em *Latitude Zero* é mais lírico, pois está mais ligado às situações psicológicas dos personagens. Em relação aos gêneros cinematográficos, vale frisar que o filme de cangaço costuma ser compreendido como uma versão brasileira do *Western*, o que é evidenciado por algumas comparações feitas por Ismail Xavier (1983, p. 11) a respeito de *Deus e o Diabo na terra do Sol*. Em uma perspectiva mais geral, é difícil não associar montes rochosos, juntamente à presença de armas de fogo, ao gênero.

Dentre os filmes que são o foco desta pesquisa, *Latitude Zero* é o que apresenta uma narrativa mais linear. A oposição entre personagens pode ser percebida como um elemento que configura uma estrutura narrativa um tanto maniqueísta, fato que o aproxima do melodrama. Embora o gênero seja comumente criticado, por apresentar uma visão de mundo um tanto quanto “simplista”, alguns importantes diretores utilizam elemento do melodrama em trabalhos relevantes e inovadores. Segundo Ismail Xavier:

Um movimento simultâneo, não coordenado, afastou muitos cineastas e críticos de um modernismo mais incisivo no ataque ao cinema de gênero e revalorizou o diálogo com os produtos da indústria como estratégia de sobrevivência de um novo cinema político, que se queria mais estável na comunicação com o público, foi de Fassbinder a experiência mais emblemática, de maior risco e de maior interesse (2003, p. 87).

Podemos encontrar no filme de Venturi, por exemplo, alguns pontos de convergência com a obra do diretor alemão Rainer Fassbinder, tanto pela aproximação com o melodrama quanto com a linguagem teatral. *Latitude Zero* é baseado na peça teatral *Coisas Ruins da*

Nossa Cabeça de Fernando Bonassi, que também é autor do livro que originou o filme *Um Céu de Estrelas* (1996) de Tata Amaral. A relação com o teatro é percebida na atuação (tanto Débora Duboc quanto Cláudio Jaborandy já tinham uma significativa carreira nos palcos antes da realização do filme em questão) e também em alguns enquadramentos específicos. Encontramos no filme algumas cenas em que a protagonista aparece olhando em direção à câmera, em um plano geral (algumas dessas cenas serão analisadas posteriormente). Os planos gerais e o enquadramento fornecem ao espectador um modo de ver que se assemelha à maneira como a plateia vê um palco italiano durante um espetáculo, recursos também muito utilizados por Fassbinder. Um exemplo pode ser visto no filme *O medo consome a alma* (1974), nas cenas que mostram o quarto de Barbara. Nos dois filmes (de Fassbinder e Venturi) os personagens olham em direção ao “espectador” sugerindo uma sutil quebra da quarta parede (BRECHT, 2005).

No que diz respeito aos elementos melodramáticos, não é difícil aproximar *Latitude Zero* ao que Peter Brooks chama de melodrama de fuga frustrada, no livro *A Imaginação Melodramática*¹⁹ (BROOKS, 1995, p. 30). Segundo o autor, seria uma variação do melodrama em que o protagonista se encontra preso e a narrativa se desenvolve através de tentativas de libertação, envolvendo superação de obstáculos. Nagib comenta que o objetivo de Lena é se livrar da opressão masculina (2006, p. 88).

Apesar dessa semelhança, algumas convenções descritas por Brooks não aparecem na narrativa do filme, pelo menos não da maneira mais óbvia. Segundo o autor, no final de uma narrativa melodramática (canônica), a ordem se reestabelece a partir da união do casal (BROOKS, 1995, p. 32). Em *Latitude Zero*, no entanto, Lena se liberta quando ela própria assassina seu parceiro para proteger seu filho, fato que ressalta o potencial revolucionário da mulher no filme.

Embora toda narrativa aconteça em um raio relativamente curto, a estrada está sempre presente, pois o bar de Lena, *o Dama de Copas*, fica à beira da estrada. Mesmo sem se ver os deslocamentos, podemos considerar que os dois personagens estão em “trânsito”, pois o incômodo que paira sobre a narrativa está muito ligado à ideia de não-pertencimento. De certa maneira, encontramos nesses fatores (juntamente com as paisagens) elementos comumente presentes no gênero *road movie*. E a ideia de subversão das estruturas melodramáticas, em que não se reestabelece um acordo com a ordem social, que relatamos anteriormente, vai ao encontro de uma importante característica presente nos filmes de estrada. Segundo Paiva:

¹⁹ Livro em que a autor discorre sobre as bases do melodrama.

O caráter substantivo do *road movie* passa a se confirmar nesse momento, deixando para trás a conciliação característica de filmes como *Aconteceu naquela noite*, entre outros, que poderiam ser considerados como característicos da fase adjetiva do gênero. Em lugar da conformidade com o *status quo*, surgem, na fase substantiva, contestadores como *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) e *Easy rider* (Dennis Hopper, 1969), considerados frequentemente, no contexto norte-americano, marcos inaugurais do gênero em questão (2011, p. 44).

Entendemos que nos filmes apontados pelo autor não há conciliação com o *status quo*, e percebemos que é o que também acontece em *Latitude Zero*, quando Lena mata Vilela e vai embora de Poconé, se negando a continuar sofrendo abusos. No filme há algumas referências que são exploradas pelos realizadores com liberdade, propondo um entrelaçamento dessas informações em função da estética da obra e também do desenvolvimento narrativo, o que não é necessariamente nenhuma novidade, pois as teorias de gênero cinematográfico deixam claro quão mutáveis são essas fronteiras. Os *westerns e road movies*, que apresentam pontos de convergência como a paisagem e o deslocamento, também apresentam algumas importantes diferenças em suas formas mais canônicas que são relevantes para análise do filme em questão. Ainda segundo Paiva:

Mas os protagonistas do western, mesmo quando são fora da lei, acabam quase sempre reiterando o estabelecimento da suposta civilização, com sua apropriação do território e o estabelecimento da família e da comunidade à sua volta. Já nos road movies, a busca que provoca o deslocamento vincula-se a uma necessidade de liberação, seja do espaço familiar, seja do espaço do trabalho regular capaz de promover o bem-estar do indivíduo em sociedade, segundo a lógica capitalista de acúmulo de propriedades materiais (2011, p. 43).

Consideramos que tanto em *Latitude Zero* e em *Deus e o Diabo* está presente a sociedade em fundação. No filme de Venturi, tal ideia convive com o desejo de libertação que, como lemos no texto de Paiva, é um elemento importante nos filmes de estrada, sendo também um dos pontos de ruptura que encontramos entre *Latitude Zero* e as formas mais tradicionais de melodrama.

Acreditamos que estas características - que dialogam tanto com certos códigos pré-estabelecidos quanto com possíveis subversões que, como vimos, podem ou não ser

Esse elemento, junto aos *glissandos*²⁰ que intencionalmente não apresentam uma sincronia muito precisa, nos faz lembrar a sonoridade da rabeca, instrumento de corda muito utilizado em festas populares em algumas comunidades tradicionais em diversas regiões do Brasil. É possível ouvi-la em festas como no Cavalo Marinho, em Pernambuco, no Fandango Caiçara e também na música dos Guaranis, que incorporaram o instrumento à sua tradição. Apesar dessa diversidade, a rabeca é mais assimilada de um modo geral como um elemento cultural da região nordeste, talvez pelo instrumento ter ganhado notoriedade nos anos 90 através de artistas da região como os recifenses Siba e Antônio Nóbrega. Sua grande incidência na região foi também apontada por Roderick Santos (2011, p. 13). A pesquisa do autor sobre o instrumento abrange os estados da Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Ceará, lugares que, segundo ele, se encontra o tipo mais popular de Rabeca. Embora o instrumento não esteja presente na música do filme, a referência a ele é bastante clara.

Poucos segundos depois, quando Lena encontra Vilela no garimpo e tenta convencê-lo de maneira nada sutil a ir embora, ouvimos nas cordas uma interessante harmonia. Conforme o filme avança para sua abertura (créditos iniciais), os acordes, o ritmo e a sonoridade de uma guitarra nos transportam para outro estilo musical, o *blues*. Tal estilo demora um pouco para ser reconhecido, pois seus primeiros compassos são ouvidos apenas em instrumentos de corda friccionada e a ligação fica mais clara quando ouvimos a guitarra. Porém, apesar de reconhecermos o estilo, a música apresenta elementos específicos que, ao mesmo tempo, a distanciam do gênero.

A “particularidade” da composição de Tragtenberg nos créditos iniciais se deve muito aos elementos harmônicos. Ouvimos a seguinte progressão harmônica: Ré7, Sol7, Ré7, Sol7, Fa7, Fá menor, Mi menor, Ré Maior, Do Maior, Si bemol Maior, Do Maior e Sol7. Alguns desses acordes são encontrados na estrutura de um *blues* tradicional de doze compassos, no entanto há acordes que sugerem outros caminhos. Considerando a tonalidade de Ré, a sequência harmônica de um *blues* tradicional seria: Ré7, Sol7, Ré7, Lá7, Sol7, Ré7, Lá7. Na composição de Tragtenberg, encontramos Ré7 e Sol7 e alguns outros acordes que são utilizados para transição entre os acordes principais (dentro da linguagem tradicional) como Fá7 e Si bemol 7.

O *Blues* é um gênero que apresenta particularidades: temos uma relação entre primeiro, quarto e quinto grau que se assemelha à relação dos acordes maiores do campo harmônico tonal. Porém, no caso tonal, as tétrades²¹ são formadas através de intervalos de

²⁰ Ato de mudar de uma nota para outra deslizando pelas notas que estão entre a primeira e segunda nota.

²¹ Grupo de quatro notas que formam um acorde, sendo a tríade com adição de mais uma nota, geralmente a

terças, seguindo a escala maior. No blues, tanto o primeiro, quarto e quinto graus apresentam a sétima menor, enquanto no caso tonal da escala isso acontece apenas no quinto grau.

O que chama atenção e, de certa forma, interrompe o código reconhecível, é a sequência Fá7, Fá menor e Mi menor. O compositor utiliza o Fá7 que seria um acorde de passagem²² na linguagem do blues e faz uma aproximação cromática passando pelo Fá menor, e depois mudando para o Mi menor, acorde com formação similar ao anterior, porém meio tom abaixo. O importante para questões de análise da relação entre a música e os demais elementos fílmicos, é que esse procedimento não pertence à linguagem tradicional do *blues*. A proximidade entre as notas destes acordes e os pequenos movimentos necessários para a mudança entre eles, sobretudo os acordes menores concedem ao trecho uma sonoridade específica e, ao mesmo tempo, certa delicadeza, possibilitando uma percepção diferente do teor agressivo da cena. Os três últimos acordes Si bemol 7, Do7 e Sol7, também sugerem uma modulação para o tom de Sol maior, o que em certa medida pode ser entendido como um afastamento do estilo de referência, pois também não é um evento musical presente no blues tradicional de doze compassos. Por se tratar da abertura do filme, podemos considerar nessa composição importantes características da identidade musical que percorrerá a narrativa, tanto pela linguagem que apontamos, quanto pela instrumentação, um grupo de cellos, violas e violinos.

Até aqui encontramos na música estilos reconhecíveis, mas entendemos que o método do compositor é se apropriar de elementos para, a partir daí, criar algo que não está estritamente dentro da linguagem que é apresentada, usando-os com liberdade criativa. Podemos encontrar na entrevista feita para esse trabalho pistas de como se dá, no pensamento do compositor, essa combinação de múltiplas referências:

A narrativa do filme descreve um sertão meio surreal, aí combinei as referências que as pessoas têm de sertão e de deserto, na música e na música de cinema, daí a escolha dos estilos e instrumentos. Até um pouco de citação e ironia com relação às trilhas do Morricone para faroeste.

A partir desse comentário temos pistas claras do pensamento do compositor ao optar por essas sonoridades bem como as possíveis informações que ele pretende trazer para a

sétima.

²² É muito comum no blues a utilização de acordes no quais a tônica pertencem a escala pentatônica menor como passagem entre os acordes da progressão.

narrativa fílmica. Também percebemos que não há só influências musicais, mas de estilos e gêneros cinematográficos. Ao longo do filme esses estilos se recombinaem de diferentes maneiras como, por exemplo, no trecho em que vemos Lena sentada em frente ao bar tomando chuva. Composta por dois planos, a cena começa com um plano geral em que vemos a personagem saindo do bar carregando uma cadeira em direção ao espaço externo enquanto chove. No próximo plano, vemos a personagem em um plano americano no centro da tela, o que possibilita uma melhor visualização das suas expressões faciais. A protagonista agora demonstra um pouco de serenidade, ela passou por momentos de desespero após ter sido roubada por Vilela e ter dado a luz sozinha. Mas, seu sorriso sutil, seu olhar e a música dizem ao espectador que aquele é um momento mais tranquilo e que aquela solidão talvez não seja tão ruim. A chuva naquela região, que se mostrou seca e árida no decorrer do filme, também contribui para a sensação de alívio (Figura 2).

Figura 2 – Cenas do filme *Latitude Zero*



Fonte: Elaborado pelo autor.

Ouvimos, na música composta para cordas e clarone, os acordes de Sol7 e Do7, ou seja, primeiro e quarto grau, mas na tonalidade de Sol e a nota de Si bemol que aparece no fraseado, bem como a nota Fá tocada pelo clarone são claramente elementos do *blues*. As duas notas pertencem à escala pentatônica menor de Sol. Faz parte da gramática do estilo sobrepor essa escala e acordes com terça maior e sétima menor (dominantes). Podemos pensar que os instrumentos de cordas que executam o trecho, e a interpretação, sugerem aquela proximidade com a rabeca que descrevemos antes. Notamos também que o clarone, que em outras cenas tem caráter mais imponente ou até ameaçador, aqui tem um efeito suave, talvez porque as frases estejam em regiões mais médias, enquanto que em outras cenas prevaleça o registro grave. Levando em conta a trajetória da narrativa, podemos entender que esse trecho musical aponta para algo de positivo na jornada da personagem, embora traga ainda certo teor melancólico, sentimento que possui ligação com o estilo musical mais evidenciado, que é o *blues*.

Uma interferência mais densa aparece perto do final do filme, quando vemos Vilela descontrolado, comendo. O trecho também é composto por dois planos. Começa com Vilela sentado à mesa, vemos Lena ao fundo, que se aproxima em um primeiro momento, mas sai por conta do choro da criança. Após tratar Lena com agressividade, o personagem é visto misturando comida com cachaça. A luz (diegética) falha e, além da música, ouvimos o som do gerador e o choro da criança. No decorrer da cena a energia elétrica acaba, o que parece aumentar a tensão na narrativa. A música começa ainda no primeiro plano, enquanto o personagem come de maneira bruta, com as mãos. Ouvimos os acordes de Sol5+(7) e Do5+(7) e a relação entre eles continua sendo de primeiro e quarto grau em relação à tonalidade principal, nesse caso, ambos são tocados com a quinta aumentada.

A luz se apaga, vemos só alguns pontos luminosos, a câmera se move. Após o corte, vemos o personagem na penumbra em primeiro plano tentando fumar querosene. Nessa imagem a música para, a sequência segue com o personagem caindo no chão, vomitando, acompanhado sonoramente pelo choro do bebê que ganha uma reverberação (Figura 3). Em relação à música podemos considerar a harmonia como uma variação do blues pelo fato de encontrarmos acordes dominantes de primeiro e quarto grau, embora essa quinta aumentada também “descharacterize” o estilo. Essa mudança harmônica contribui para a ideia de instabilidade do personagem, também presente na falha elétrica e na câmera na mão, intensificando a sensação de incômodo que paira sobre a sequência.

Figura 3 – Cenas do filme *Latitude Zero*



Fonte: Elaborado pelo autor.

A música de *Latitude Zero* foi composta para dois violinos, duas violas, dois cellos e clarone (Figura 4), além da guitarra que ouvimos na abertura e da viola caipira que ouvimos em algumas cenas. Tragtenberg utiliza instrumentos de cordas friccionadas explorando articulações como *glissandos*²³ e o *trinados*²⁴. Através dessa abordagem, o compositor intenta

²³ Glissando é uma articulação musical que consiste na passagem de uma nota para outra evidenciando os sons que estão entre elas.

²⁴ Série de notas articuladas rápida e alternadamente sem preocupação rigorosa com o tempo musical.

tocar o imaginário sobre paisagens desérticas do espectador, bem como o “sertão surreal”, como ele coloca, Além do mais, o próprio Tragtenberg nos diz sobre a influência das trilhas de compositor Ennio Morricone para os *westerns* de Sergio Leone na entrevista que nos concedeu.

Figura 4 – Clarone



Fonte: Elaborado pelo autor.

Um ponto importante a ser destacado são as semelhanças entre o *blues* e a música nordestina de rabeca. No blues é comum a exploração de sons que estão “entre” as notas, através de técnicas como o *bend*²⁵ e da utilização do *bottleneck*²⁶, pensando exclusivamente na guitarra. A ausência de trastes na rabeca, e também nos instrumentos de corda utilizados na trilha musical do filme, possibilita *glissandos* entre as notas, que geram efeitos semelhantes. É provável que os dois estilos tenham uma origem em comum, conforme nos diz Mugiatti, autor do já citado livro *Blues-da Lama à Fama*:

Alfons M. Dauer, presidente do Departamento Afro-Americano do Instituto para Pesquisas do Jazz (sim, existe! em Graz, na Áustria), defende a tese de que o blues norte-americano não se desenvolveu no Sul dos Estados Unidos, mas surgiu numa data muito anterior nas savanas da África Ocidental. Ele destaca elementos textuais e melódicos na música sudanesa muito similares ao blues norte-americano e únicos na África. Dauer menciona ainda - segundo o brasilianista da MPB, Claus Schreiner - "em conexão com a música brasileira, um tipo de violino que se desenvolveu a partir do rebab árabe e que se assemelha muito a um violino rústico usado na música do Nordeste brasileiro chamado rabeca ou rebecca. (MUGIATTI, 1999, p. 11).

²⁵ Técnica em que o músico estica as cordas com a mão que toca o braço do instrumento durante a performance para conseguir sonoridades entre as notas pré-estabelecidas pelos trastes do instrumento.

²⁶ Tubo utilizado no dedo da mão que toca o braço do instrumento para que o músico possa deslizar entre as notas pré estabelecidas pelos trastes do instrumento.

Por outro lado, se pensarmos na música de concerto, especificamente do século XX, o *glissando* também pode ser compreendido como elemento fronteiroço entre música e ruído. Segundo Douglas Kahn:

O glissando não era incomum antes do século XX, mas dentro do modernismo tomou uma ênfase inteiramente nova, tornando-se ao mesmo tempo o local e o produto de intensa negociação entre ruído e música (2001, p. 83).

Um exemplo dessa sonoridade pode ser conferido na peça *Metastasis (1954)* de Iannis Xenakis, em que aproximadamente sessenta instrumentos executam diferentes *glissandos* partindo de uma mesma nota. Vale lembrar que a afinação temperada que divide uma escala em doze semitons iguais é uma convenção. Como é sabido, a escala musical se origina da série harmônica, isso significa que quando ouvimos uma nota, também ouvimos vários outros sons juntos a ela, esses sons são chamados de harmônicos e a partir deles se configura a escala natural.

O filósofo e matemático grego Pitágoras, que viveu aproximadamente entre 570 e 490 a.C., elaborou, por meio de um monocórdio, um sistema de afinação baseado em razões numéricas: pressionando a corda desse instrumento ele concluiu que poderia obter a oitava²⁷ com metade dessa corda, ou seja, através da razão de 2:1 e também obteve a quinta através da razão 3:2, e por meio do ciclo de quintas obteve as outras notas da escala. Essa divisão foi muito utilizada na Idade Média, porém com uma alteração em uma das quintas, denominada quinta do lobo. Esse tipo de afinação gerou alguns problemas como oitavas que não correspondem em altura e terças maiores com batimentos. A partir da Renascença começaram a surgir novas tentativas de divisão de oitava por conta da necessidade de algo mais sistematizado. O que resultou na afinação temperada que consiste na divisão da oitava em doze semitons iguais, que é utilizada hoje na música ocidental.

Também é importante considerarmos diferentes culturas que possuem maneiras distintas de divisão de oitava. A música tradicional chinesa, por exemplo, também possui doze sons, porém com uma divisão diferente. Na música de origem árabe encontramos a oitava dividida em dezessete sons diferentes. Também é importante levar em conta o complexo sistema da música indiana. Curiosamente essas sociedades possuem algum tipo de viola, violino ou algo semelhante à rabeca. Na china, há o hu-in, na Índia, o sarangi, e na

²⁷ Repetição mais aguda da mesma nota.

cultura árabe, o rebab, que também foi difundido na região norte do continente africano, e na África Central, por sua vez, encontramos o godiê, uma espécie de violino de uma única corda.

Voltando para as semelhanças entre os estilos empregados por Tragtenberg, podemos considerar o modo grego mixolídio (Figura 5) como uma das características que aproxima o blues da música nordestina, modo esse que se baseia no acorde com terça maior e com sétima menor, que, como já vimos, é uma característica do *blues*. Na música nordestina essa sonoridade é mais assimilada de maneira melódica e no *blues* de maneira harmônica, na formação dos acordes. O intervalo resultante dessas notas é o trítono²⁸.

Figura 5 – Modo grego mixolídio.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Podemos perceber em alguns trechos do filme, os dois estilos (blues e música nordestina) se fundindo, inclusive utilizando sonoridades que, de certo modo, se centram nesse intervalo e nos acordes gerados a partir dele.

A atração sexual das personagens é um elemento importante no filme. Lúcia Nagib percebe essa aproximação motivada por uma necessidade física (2006, p. 88), pois existe pouco afeto entre o casal. A aproximação sexual mais efetiva acontece de forma brusca enquanto Lena e Vilela assistem na televisão a um programa policial violento. Na música, o trítono se faz presente por conta dos acordes diminutos que predominam. Na música tonal ocidental, esse intervalo geralmente aparece nos acordes de quinto grau, chamados de dominantes, que funcionam como uma espécie de preparação, de ponto ápice, para serem resolvidos em acordes de função tônica, o primeiro grau. Esta resolução costuma ser associada à ideia alívio, de repouso. Na música de Livio, o repouso na “tônica” não aparece de forma muito clara porque não se trata de uma composição com estrutura tonal. A sensação de repouso, então, vem pelo fim do ato sexual, pelo fim da música que vai diminuindo aos poucos e também pelo término do programa policial. Através desses fatores podemos levar

²⁸ O trítono (intervalo de quarta aumentada), proibido na música sacra e considerado o *diabolus in musica* no século XV, e, posteriormente no século XX, aparece como sonoridade característica do sistema dodecafônico proposto pelo compositor Arnold Schoenberg. Fica evidente o caráter mutável quando é considerado o uso desse intervalo dentro do sistema tonal, sistema que se baseia em criar tensões para depois resolvê-las. O acorde dominante, que é onde a tensão é mais presente, geralmente possui um trítono em sua estrutura, e essa tensão é gerada para depois ser resolvida em um acorde de função tônica.

em consideração que a tensão presente na abordagem musical, além de pontuar a aproximação por necessidade física, também pode agregar a ideia da união problemática que ocorre entre os personagens.

Musicalmente, ouvimos algo parecido quando Lena se desespera após Vilela abandoná-la. A sequência começa com o vestido de noiva balançando ao vento, servindo como cortina, filmando de cima para baixo. Ouvimos ao fundo a canção *Os olhos dela*²⁹ no rádio, uma toada de viola em Sol maior. No plano seguinte vemos Lena andando pelo bar, no chão há pratos quebrados, ela carrega o rádio que toca a canção. O movimento de câmera, da esquerda para a direita, cessa quando a personagem está no centro da tela, ela olha para câmera, em seguida vemos a personagem se descontrolando emocionalmente enquanto a câmera se desloca para a direita, em direção à sombra da personagem (Figura 6). A canção cede lugar à música de fundo executada pelo conjunto de cordas e clarone, na qual predomina a escala de tons inteiros ou hexafônica, formada pelas notas Dó, Ré, Mi, Fá sustenido, Sol sustenido e Lá sustenido. É curioso que essa escala possui o que seria o trítono presente no acorde Ré7 (Lá sustenido e Dó), o acorde dominante do tom da canção, o que pode ser considerado um ponto de ligação entre as duas músicas. Essa escala também gera acordes com trítonos, porém a diferença entre ela e a escala diminuta utilizada na cena descrita anteriormente é que essa escala é formada por seis notas consecutivas com intervalos de um tom, enquanto que a escala diminuta é formada por intervalos intercalados de tom e semitom, o que as torna sonoramente peculiares. O acorde característico da escala hexafônica possui a terça maior, a quinta aumentada e sétima menor, e o acorde diminuto possui a terça menor, a quinta diminuta (meio tom abaixo da quinta justa) e a sétima diminuta (meio tom abaixo da sétima menor). Levando em conta a relação entre música e imagem que nos interessa, consideramos que as sombras e velas, juntamente com a música, contribuem para ideia de “sertão surreal” que Tragtenberg destaca como um importante elemento do filme.

Figura 6 – Cenas do filme *Latitude Zero*



Fonte: Elaborado pelo autor.

²⁹Canção sertaneja da Renê Tiva, interpretada pela dupla Renê e Ronaldo.

Na música de concerto a escala de tons inteiros foi muito explorada por compositores do período moderno, como podemos ouvir em *Voiles* (1909) de Claude Debussy e *Jeux d'eau* (1902) de Maurice Ravel. Embora o trítone seja elemento presente no *blues* e na música nordestina, os estilos não parecem muito presentes nestas duas cenas descritas anteriormente. Esse afastamento mostra como o compositor, apesar de utilizar estilos reconhecíveis, se permite uma liberdade criativa em função da narrativa que, em muitos casos, afasta suas composições dos estilos reconhecíveis.

A viola caipira não é ouvida só nas canções, sua sonoridade também está presente na música não-diegética de Livio. Ouvimos o instrumento nos momentos em que os personagens se aproximam, como quando Vilela descreve para Lena o acidente em seu trabalho, e também quando Lena conta como conheceu Matos. Como os demais elementos musicais que estamos destacando, sejam eles instrumentos ou estilos, a viola caipira também tem uma origem muito interessante via intercâmbios culturais, descende da guitarra latina que, como destaca Ivan Vilela, resultou do encontro de elementos mouros, cristãos e judeus sefarditas.

Foram muitas as transformações pelas quais a guitarra latina passou até chegar à viola. As nossas violas descendem das violas de mão portuguesas. O período de ouro dessas coincide com os grandes descobrimentos ocorridos nos séculos XV e XVI (VILELA, 2010, p. 324).

A viola veio para o Brasil por meio da colonização portuguesa, absorvendo e se juntando a elementos da cultura indígena. Essa junção, por sua vez, é considerada a gênese do que é conhecido como “cultura caipira”, segundo Antônio Cândido (2012). Embora a viola tenha se espalhado por todo o Brasil, sua sonoridade é conhecida como símbolo dessa cultura que, segundo Cândido, é originária da Paulistânia, que não abrange só o Estado de São Paulo, mas também parte de Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso, estado onde se passa o filme.

Voltando ao filme, o som das cordas soltas da viola, provavelmente afinada em Sol maior juntamente com a atitude dos personagens (que abandonam momentaneamente suas posições defensivas), trazem para a narrativa um momento de conforto, de aproximação. Não é raro ouvirmos instrumentos de corda dedilhada em trilhas de *westerns e road movies*, como exemplo temos o clássico *Johnny Guitar* (1954) de Nicholas Ray, a emblemática trilha de Ray Cooder em *Paris Texas* (1984) de Wim Wenders e o ronroco³⁰ de Gustavo Santolalla em

³⁰ Instrumento andino de corda pinçada que se assemelha ao charango.

Diário de Motocicletas (2003) de Walter Salles. Também podemos encontrar exemplos como na música de *Mandacaru Vermelho* (1961) de Nelson Pereira dos Santos. Segundo Irineu Guerrini Junior.

Os padrões e clichês de Hollywood também estão presentes em outras partes da trilha musical do filme. Por exemplo, o uso de uma passagem no violão marcando a aridez da paisagem do sertão nordestino, com sua vegetação de cactus (mandacaru é um tipo de cactus) (2009, p. 150).

Através da afirmação de Guerrini, vemos que essa sonoridade liga-se a paisagens áridas também em filmes brasileiros. Todos esses cruzamentos sónicos dialogam com suas referências e, ao mesmo tempo, diluem barreiras. Tal característica é central para a nossa discussão sobre a música de *Latitude Zero*, bem como a sua relação com os demais elementos fílmicos. Esse entrelaçamento de informações, embora complexo, é assumido pelo próprio compositor. Como vimos anteriormente, Tragtenberg assume a influência da “estética barroca” na sua obra como um todo a partir da visão de Haroldo de Campos, que por sua vez debate o barroco brasileiro destacando os cruzamentos culturais que fazem parte da construção do estilo.

Podemos considerar o barroco brasileiro como uma variação do barroco europeu que teve início no século XVI, que, por sua vez, foi marcado por fortes contrastes, carga emocional e caráter fortemente religioso. Já o barroco brasileiro se iniciou por volta do século XVIII, período intenso da colonização da América. Gregório de Matos é conhecido como seu principal representante, na sua obra, além dos elementos estruturais do barroco europeu, também se encontra o sarcasmo e a crítica social, bem como elementos linguísticos de povos originários e de dialetos africanos.

Haroldo de Campos se debruçou sobre a obra de Gregório para discutir e criar a sua ideia a respeito do termo. Algumas características que apontamos estão presentes no trecho seguinte.

A nossa literatura não nasceu como uma criança primitiva. Ela já nasceu falando a língua mais elaborada da época, que era a língua universal do Barroco que imperava na Itália, na Alemanha, sob várias formas. O Barroco é exatamente a poesia da proliferação metafórica, do labirinto ocultista e também da miscigenação. O Gregório de Matos, como se sabe, escrevia um soneto misturando os termos

portugueses, com tupi-guarani e língua africana. O Barroco, pode-se dizer, é a marca característica da literatura das Américas (CAMPOS, 1995).

Não é difícil estabelecer uma relação entre a linguagem multi-referencial de Gregório de Matos e a abordagem que Tragtenberg emprega no filme. Enfim, acreditamos que tanto essas informações quanto as reflexões que elas despertam são de grande importância para a discussão a seguir, que tem como objetivo relacionar as informações musicais aos demais elementos fílmicos.

1.3 Música, Imagem e possíveis articulações sógnicas.

Como acabamos de ver, a música de Tragtenberg dialoga como uma gama considerável de estilos musicais codificados que busca referência inclusive na música de cinema. Esse tipo de abordagem, em diálogo com os demais elementos fílmicos, possibilita uma série de associações. No livro *Música de Cena*, Tragtenberg explica um pouco como se dá seu pensamento sobre estilos musicais codificados inseridos em um contexto narrativo:

O gênero musical como expressão cultural reúne aspectos do imaginário social, emocional e político de uma sociedade. Reflete desde valores mais ou menos abstratos desse imaginário até aspectos bem determinados de seu universo simbólico e utilitário, inclui-se aí desde seus elementos mais básicos formais (melodia, harmonia e ritmo), até a instrumentação e a forma de tocar-relacionam-se a classes sociais, grupos raciais e práticas sociais. (TRAGTENBERG, 2008, p. 34)

Esse trecho nos dá pistas das possíveis associações que podem ser feitas a um gênero musical e também exemplifica os diferentes elementos que podem, de alguma maneira, citar ou sugerir um estilo. É pertinente lançar atenção, como o trecho citado aponta, ao fato que um instrumento, uma interpretação, um tipo específico de construção melódica ou harmônica, podem inserir no jogo narrativo múltiplos diálogos. E, os elementos que de certa maneira podem ser considerados interferências e alterações nesse estilo, podem trazer importantes informações para a narrativa:

Ao transitar entre o estilo de referência e sua recriação, a música de cena busca em seu próprio texto os meios expressivos que contemplem os diferentes registros presentes na textura da

cena(...)Talvez seja esse um dos procedimentos musicais na música de cena. A partir dele é possível ter variações sutis de sugestões, associações e críticas narrativas (2008, p. 33).

Podemos considerar que a recriação, como Tragtenberg denomina, é uma importante ferramenta para acrescentar a uma cena certas informações que talvez o gênero musical em si não comporte. No livro citado, o compositor traz como exemplo a montagem de Hamlet que contou com suas composições. Tragtenberg usou uma marcha militar para retratar o aspecto guerreiro e a localização social do personagem. Conforme a música se desenvolve, são ouvidos deslocamento dos acentos rítmicos. E também, como coloca o compositor, o arranjo da música se torna mais “opaco” (as sonoridades dos instrumentos se tornam menos discerníveis). Essas interferências no código reconhecível, a marcha militar, dialogam com o caráter dramático da cena.

Não é difícil enxergar nesse procedimento uma relação com o que Jacques Attali chama de código e subversão, em suas palavras:

A subversão na produção musical opõe uma nova sintaxe à sintaxe existente(...). Transições desse tipo têm ocorrido na música desde a antiguidade e levaram à criação de novos códigos dentro de redes em mudança. Assim, a transição das escalas grega e medieval para as escalas temperada e moderna pode ser interpretada como uma agressão contra o código dominante pelo ruído destinado a se tornar um novo código dominante. Na verdade, esse processo de agressão só pode ter sucesso se o código existente já se tornou fraco através do uso (ATTALI, 1985, p. 34).

Embora Attali esteja se propondo a discutir mudanças na linguagem musical em uma perspectiva histórica, podemos encontrar similaridades com o pensamento de Tragtenberg, bem como na abordagem por ele empregada em *Latitude Zero*. Percebemos o compositor transformando e recombinao um material reconhecível em função de elementos estéticos e narrativos. Não é difícil pensar sob a perspectiva de que se trata de linguagens musicais codificadas sofrendo “interferências”. É o que ocorre nas cenas do filme que já foram discutidas nesse capítulo, situações em que encontramos gêneros musicais se combinando com outras informações, combinações que, por sua vez, acontecem sob diferentes perspectivas.

Há casos em que reconhecemos elementos de um estilo musical, mas a música se desenvolve com elementos claramente externos e esse (nos créditos iniciais, por exemplo),

outros casos em que elementos de diferentes estilos no mesmo trecho musical são discerníveis (na cena em que Lena toma chuva), há ainda os casos em que os estilos se fundem a partir de semelhanças, mas são de difícil distinção (na cena do ato sexual). Temos também o caso da viola caipira, em que o instrumento remete a um gênero, mas a linguagem empregada parece ser outra.

Em nossas análises, o termo “fraco” que Attali associa aos elementos reconhecíveis não parece o mais adequado porque, no caso do filme que analisamos, esses elementos são fundamentais para a construção estética e narrativa. De forma semelhante, a ideia de um único código vigente como estilo reconhecível também não cabe, pois, tal como foi colocado, percebemos informações codificadas se cruzando de diferentes maneiras.

Ao entendermos que os estilos musicais de “referência” representam elementos culturais, nos aproximamos da característica que Claudia Gorbman denomina demarcação narrativa (*narrative cueing*), ao se referir a uma das funções que a música exerce no cinema narrativo clássico (GORBMAN, 1987, p. 73). Função essa que, em muitos casos fornecem ou reforçam informações étnicas e/ou geográficas. No entanto, o filme que estamos analisando se passa na região central do Brasil, ou seja, não encontramos relação óbvia entre os estilos de referência e o local, apenas a viola caipira. Diferente dos filmes de narrativa clássica estudados por Gorbman, em *Latitude Zero*, devido às características alegóricas e a elementos que dialogam com referências fora do texto fílmico, outro mecanismo de interpretações dos elementos que compõe a narrativa está em jogo. Característica que, a nosso ver, se estende à música. Neste sentido, as ideias de Anahid Kassabian nos parecem mais pertinentes que as de Gorbman para respaldar as múltiplas interpretações que a música pode empreender a partir das particularidades da audiência (KASSABIAN, 2001, p. 57). Esta autora também defende a ideia de que música no cinema tem a capacidade de evocar outras narrativas além da estória contada no filme, chamando esse fenômeno de alusão (*allusion*) (*Idem*, p. 50).

Kassabian primeiramente nos esclarece o que compreende por citação (*citation*) que, segundo ela, tem a ver com o uso de canções ou peças musicais pré-existentes. A letra das canções podem agregar à narrativa fílmica ideias e informações de várias ordens. A alusão (*allusion*) segundo a autora, seria a utilização de músicas pré-existentes presentes em outras narrativas (como no balé e na ópera, por exemplo), emprestando para o filme algumas ideias e referências presentes nessa “outra” narrativa.

Entretanto, em *Latitude Zero*, a maneira que a música age é bem particular. A diferença fundamental é que Kassabian usa esses conceitos pensando especificamente no uso de músicas pré-existentes e/ou atributos sígnicos ligados a uma composição específica. O

nosso foco é a música original de Tragtenberg. Neste sentido, podemos pensar que relações semelhantes podem ser feitas a partir dos “elementos estilísticos” presentes na sua composição e não à clara citação de uma música já conhecida, ou seja, a ligação entre a trilha original de *Latitude Zero* e elementos fora do texto fílmico se dá muito por conta desses elementos estilísticos. Entendemos que esta característica, de certa forma, ocorre de maneira mais ampla no filme de Venturi, tanto na referência ao universo do Cinema Novo, como Nagib aponta, quanto em relação aos fatos históricos e geográficos da região onde se passa o filme.

Através dessas observações, podemos pensar mais claramente sobre a seguinte questão: que associações podem ser feitas entre os elementos de referência utilizados pelo compositor e os demais elementos fílmicos?

No livro *A migração no Centro-Oeste Brasileiro no período 1970-96: o esgotamento de um processo de ocupação* de José Marcos Pinto da Cunha, encontramos informações sobre imigrantes nordestinos que trabalharam na atividade garimpeira (CUNHA, 2002, p. 96). Após o esgotamento das minas houve uma significativa desocupação do local. Com isto no horizonte, questões como o deslocamento e o não-pertencimento se mostram importantes fatores para construção da narrativa fílmica. Nagib fala sobre como esse esvaziamento está presente no filme:

Na paisagem natural monumental, as paredes escavadas da terra vermelha sugerem as centenas de mãos ávidas que trabalhavam lá no passado. Agora, eles são os restos do Eldorado já sonhado pelos primeiros descobridores, as ruínas da Utopia, o paraíso perdido. O mar que se transformou no sertão (NAGIB, 2006, p. 84).

Além de chamar a atenção para o trabalho no garimpo, o trecho também aponta outras informações que ajudam a guiar nossa busca pelos possíveis significados dos elementos referentes à música nordestina, “Utopia”, o “mar que virou sertão”, são termos que remetem a *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha. Uma das relações que Nagib aponta entre *Latitude Zero* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é que, segundo a autora, no primeiro filme o mar se transformou em sertão, se referindo ao esgotamento da riqueza do garimpo (“O sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão” são versos da música de Sérgio Ricardo presente no filme de Glauber Rocha). Também encontramos associação com a ideia de marco zero, de uma sociedade que está por vir assim como no filme de Glauber (ideia presente também em filmes de gênero *western*). Em *Latitude Zero*, a autora vislumbra a ideia utópica de uma “nova

proposta” para a produção cinematográfica brasileira, a qual envolve tanto a viabilidade de produção cinematográfica quanto assuntos relevantes que vão desde os resquícios da ditadura militar à representação da mulher no cinema. Nagib também aponta a proximidade com o filme *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos (NAGIB, 2006, p. 88), devido aos diálogos ríspidos entre os casais nos dois filmes.

Como já foi dito, para Kassabian, a alusão é um tipo de citação em que a música empresta ideias de outras narrativas nas quais ela está originalmente inserida. Também já foi dito que, como estamos estudando a música original do filme, a ideia de Kassabian não se aplicaria da maneira mais óbvia. Porém, quando percebemos a presença dos elementos da música nordestina, e nos embasamos nas observações feitas por Nagib sobre a relação de *Latitude Zero* com o Cinema Novo, podemos encontrar nesses elementos uma espécie de alusão a essas outras narrativas. Pode-se estender essa alusão também aos fatos históricos, levando em conta a migração de nordestinos para trabalhar no garimpo da região central do país. Em suma, pode-se considerar que os elementos referentes à música nordestina incorporados por Tragtenberg dialogam tanto com questões da história do local onde se passa o filme quanto com a história do Cinema Brasileiro e suas propostas utópicas.

Como exemplo das múltiplas interpretações possíveis que a música pode suscitar, analisaremos uma sequência em que Vilela está no garimpo procurando ouro. Vemos imagens entrecortadas, na primeira delas o personagem escava paredes rochosas com uma picareta. No plano seguinte ele é visto com uma pá pegando cascalhos, a câmera o acompanha subindo o barranco. Do alto desse barranco, ele utiliza uma espécie de manivela de poço para suspender os cascalhos. Depois o vemos andando, carregando esses cascalhos em baldes sobre o ombro. Essas imagens evidenciam a grandiosidade, as texturas e as cores do terreno. O personagem é visto em planos gerais, não vemos claramente suas expressões faciais, o que contribui para afastar alguma possível empatia entre ele e o espectador. Nesses planos gerais, as características físicas e até táteis do terreno ficam evidentes. Podemos considerar, de certa maneira, que o personagem se torna parte dessa paisagem.

Na música, composta para violinos, violas, cellos e clarone, ouvimos a sequência harmônica Ré menor 7, Ré Maior 6, Si bemol 7M, Ré menor. O clarone, de forma imponente, toca as notas graves, e assim como a paisagem, também imponente, apresenta irregularidades através de passagens cromáticas. Os instrumentos de corda friccionada, através de *glissandos* e *trinados* apresentam uma rica textura sonora. Como já foi dito, lembram a rabeca, mas podemos vincular essa sonoridade a narrativas fílmicas que envolvem ambientes desérticos. Já colocamos a relação entre o filme e os gêneros *western* e *road movie*. Em alguns filmes

desses gêneros é possível encontrar timbres musicais dessa natureza (cordas ásperas e arranhadas). No filme *Tracks* (2013) de John Curran, que conta a história real da travessia pelo deserto australiano feita por Robyn Davidson, encontramos uma abordagem musical similar. Próximo ao gênero *western*, outro filme em que podemos encontrar tal semelhança musical é *Sangue Negro* (2008) de Paul Thomas Anderson. Nos chama atenção o fato de que, como Tragtenberg, o compositor do filme, Jonny Greenwood, também exerce diálogo com sonoridades musicais de vanguardistas. A música nesse filme, como em *Latitude Zero*, se relaciona com a instabilidade psicológica e a ganância das personagens.

As texturas sonoras variadas que a música de Livio apresenta, através das diferentes articulações, quando associadas às imagens dos paredões rochosos possibilitam, de certa maneira, que essas rochas sejam “ouvidas”, evidenciando sonoramente as superfícies irregulares e acidentadas. Podemos considerar que essa relação foi possível porque, segundo o compositor, a música foi criada após a montagem do filme. Notamos aqui não só os estilos de referência presentes na música, mas também qualidades acústicas que, relacionadas com texturas imagéticas, potencializando-se. Neste sentido, lembramo-nos de alguns conceitos sobre relações entre som e imagem discutidos por Michel Chion. Segundo o autor:

Os microrritmos visuais que nos referimos são movimentos rápidos na superfície da imagem, causados por coisas como volutas de fumo, chuva, flocos de neve, ondulações na superfície encrespada de um lago, areias, etc. Esses fenômenos criam valores rítmicos rápidos e fluidos, instaurando na própria imagem uma temporalidade vibrante, trêmula (2008, p. 20).

Os paredões rochosos do filme são estáticos, mas ao mesmo tempo visualmente há a ideia de superfície encrespada apontadas pelo autor, a qual, por sua vez, encontra correspondência na sonoridade proposta por Livio.

Outro elemento musical que chama a atenção é o *arpeggio* de Sol mixolídio (Figura 7), que claramente é uma referência à música nordestina de rabeca. Podemos entender esse elemento como alusão ao universo do Cinema Novo e também ao fluxo migratório que já citamos.

Figura 7 – *Arpeggio* de Sol mixolídio



Fonte: Elaborado pelo autor.

Curiosamente, esse *arpeggio* é ouvido no momento em que vemos um tipo de manivela de poço rústicamente construída. A sincronia entre música e imagem proporciona certa correspondência. Os materiais que compõe o artefato (madeira e corda), bem como seu aspecto rústico colaboram para essa conexão, pois os instrumentos de corda também são construídos com madeira. Vemos e ouvimos cordas em movimento, portanto “vemos” a sonoridade. Podemos considerar que a relação entre música e imagem nessa parte da sequência evoca a “materialidade” do artefato exibido na tela (Figura 8).

Figura 8 – Cenas do filme *Latitude Zero*



Fonte: Elaborado pelo autor.

Pode-se dizer que aridez está na música, na paisagem e no estado de espírito das personagens. A música que remete ao deserto, em certa medida, carrega essa ideia. Entendemos que muito da agressividade de Lena é resultado dos abusos sofridos e encontramos nas sonoridades ásperas que ouvimos uma relação com tal situação. No entanto, podemos considerar também que a música revela seu lado forte, de uma mulher sobrevivente em um ambiente árido. Vilela, por sua vez, se mostra um bruto, tanto por suas maneiras quanto pela atitude rude e abusiva em relação a Lena.

O som grave e imponente do clarone, além de criar correspondência com os paredões rochosos pode ser vinculado ao caráter opressor do personagem masculino. Após Lena atirar em Vilela para defender seu filho, vemos seu rosto em um plano fechado. Há um corte e, então, vemos o corpo sem vida de Vilela na frente e Lena um pouco mais ao fundo, observando-o. Ouvimos trechos e frases da mesma música que na cena no garimpo, porém o som grave do clarone não está mais lá. Só ouvimos agora os sons médios e agudos das cordas. Podemos relacionar a ausência de Viella à ausência desse elemento musical. Também percebemos que agora a sonoridade é mais leve por conta dessa mudança, leveza que emana não só pela música, mas pelo fim dos atos violentos do personagem masculino, ou seja, essa ausência do clarone parece evidenciar a sensação de alívio experimentada por Lena.

A paisagem árida à beira da estrada e os elementos pertencentes ao *blues* estabelecem alguma semelhança com o filme *Paris Texas* (1984) de Wim Wenders. Ray Cooder, compositor da música de *Paris Texas*, é um renomado guitarrista de *blues* e também dialoga com outros gêneros considerados étnicos conforme mostram o documentário de Wenders *Buena Vista Social Club*³¹ e o disco *Talking About Timbuktu*³². Embora Cooder tenha suas origens no *blues*, em *Paris Texas* ele criou uma música que através de elementos externos ao gênero estabelece conexões com a narrativa, assim como a música de Tragtenberg para o filme que estamos estudando.

Os significados atrelados ao *blues* também podem ser levados em conta. O próprio termo que dá nome ao estilo musical é uma gíria que significa um estado de espírito melancólico. Criado por escravos nos Estados Unidos a partir de elementos da música dos continentes Africano e Europeu, o estilo é muito vinculado à melancolia como a ideia de não-pertencimento, ideias muito presentes tanto em *Paris Texas* quanto em *Latitude Zero*. Essa associação mais livre com elementos fora do texto fílmico e também a associação entre texturas imagéticas e sonoras, a nosso ver, possibilita que o espectador, de certa maneira, possa interpretar a relação entre música, imagem e narrativa com certa liberdade, permitindo certa autonomia na maneira de como essa informação é recebida.

Peter Burguer, no livro *Teoria da Vanguarda*, aborda vários fatores que compreendem o termo “autonomia” na discussão sobre a obra de arte de vanguarda, a parte que mais nos interessa diz a respeito à liberdade interpretativa que, por sua vez, se opõe a uma arte moralizante (1993, p. 79). Embora sejam apresentados elementos fortemente simbólicos, tanto na música quanto nos demais elementos fílmicos, essas possibilidades associativas permitem certo grau de autonomia na compreensão da relação entre tais elementos. E desta forma, arriscamos dizer que uma postura vanguardista pode ser vislumbrada na forma como experimentamos o filme de Toni Venturi a partir da presença provocativa da música de Tragtenberg.

Embora o foco desta pesquisa seja a música autoral de Tragtenberg, queremos também destacar o papel das canções pré-existentes na narrativa. Devido à brutalidade e à dificuldade de se expressar dos personagens, as canções, especialmente suas letras, colocam “palavras” nas situações (como em *Jogo da Paixão* de J. Wilson e Adalberto e *A Princesa e o Plebeu* de Benedito Silvério).

³¹ Sobre o grupo de música cubana de mesmo nome.

³² Parceria entre Cooder e o guitarrista Malinês Ali Farka Touré.

Estas canções também dizem “algo” sobre o local onde a história se desenrola, pois a moda de viola é um estilo musical muito presente na região do Mato Grosso e um importante elemento da cultura caipira. Segue um trecho letra de *A princesa e o Plebeu* que ouvimos no filme.

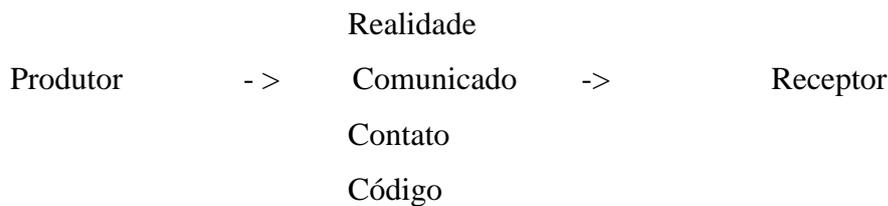
Para contar a minha história, no assunto eu vou direto, do meu castelo de sonho eu mesmo fui arquiteto, nesse castelo de amor eu caprichei no projeto porque a dama da história, o meu anjo predileto me trata com simpatia, com carinho e muito afeto. Essa história de amor que o destino escreveu, mostra a grande diferença entre ela e eu.

Ouvindo o fonograma original, percebemos que ela foi editada para uma melhor adequação à narrativa. Entre os dois versos há um trecho que diz: “Ela é moça estudada, se formou para advogada e eu me formei para nada, sou semi-analfabeto”. Enquanto ouvimos essa música, vemos Lena e Vilela arrumando o bar. Ela mexe em seu antigo vestido de noiva enquanto Vilela trabalha e a observa. Vemos um plano geral em que Vilela pinta a Janela, enquanto Lena mexe no vestido, no canto esquerdo da tela. No próximo plano, é enquadrado apenas o personagem masculino. Depois, vemos Lena e, no plano seguinte, vemos Vilela, que olha para Lena experimentando o véu de noiva. Em seguida, vemos Lena colocando o vestido sobre o corpo. A música continua. Lena começa uma conversa dizendo que lavou o vestido antes de guardar. A partir daí a letra da canção cede espaço ao diálogo, que se encerra com Lena rasgando o vestido e com a música de Tragtenberg. São ouvidas notas em *staccato* nos instrumentos de corda (provavelmente violoncelo e contra-baixo), curiosamente são as notas Dó e Fá sustenido que são o trítone pertencente ao acorde de Ré 7, acorde esse que seria o dominante do campo harmônico de Sol Maior, o tom da canção. Essa pequena intervenção do compositor, de certa maneira, se opõe à ideia da presença da canção por sugerir uma quebra brusca, mas também estabelece uma ligação com ela pela tonalidade. Estratégia semelhante na cena já analisada em que a canção *Os olhos dela* toca no rádio. Percebe-se também que a tonalidade das canções descritas com esse caráter regional é mesma que da trilha autoral de viola caipira, tal fato se dá provavelmente pela afinação “rio-abaixo”, afinação aberta³³ na tonalidade de Sol Maior.

Nos deparamos até aqui com uma quantidade considerável de informação simbólicas, tanto na música quanto no filme. Também percebemos que esses elementos se entrecruzam e

³³ Afinação aberta é quando o instrumento é afinado de maneira que suas cordas soltas apresentam um acorde.

desembocam em uma gama também considerável de possíveis interpretações. Essas características, a nosso ver, se relacionam em alguns pontos com ideias sobre barroco discutidas por Haroldo de Campos, que como Livio afirma, transpassa sua obra de música de cena. Já foi dito que Haroldo de baseia principalmente na obra do poeta Gregório de Matos para formular suas considerações em sobre o termo. Podemos pensar que a multiplicidade de referências presente na obra de Matos - que, como já foi dito, misturava idiomas indígenas, africanos e tinha como base o barroco vindo do continente europeu - guarda semelhanças com a pluralidade referencial das composições de Livio na música do filme em questão. No livro *O Sequestro do Barroco*, Campos discute o assunto de maneira detalhada, Um deles envolve a questão referencial e a questão emotiva no processo de produção e recepção de uma obra literária. Ele sobrepõe modelos esquemáticos de Antônio Cândido e Roman Jakobson para pensar todo processo entre a produção e a transmissão de uma obra literária, almejando um modelo que compreenda a obra de Gregório de Matos em sua complexidade (2011, p. 30).



O autor leva em conta as diferentes esferas de “realidade”, bem como as diferentes interpretações que o receptor pode ter. O que nos interessa é a multiplicidade de fatores que estão em jogo para a compreensão da obra. No caso do filme que analisamos, temos também uma multiplicidade de códigos e de referências que potencializam as possíveis interpretações que o receptor pode ter da obra, de acordo com suas características pessoais, o que, como já apontamos, evidencia certa autonomia para a leitura do que é visto e ouvido. Em suma, percebemos que esse modelo que o autor desenvolve para pensar a complexidade da obra de Matos se aproxima da leitura que fizemos da relação entre música e os demais elementos fílmicos em nossas análises.

A partir do que foi descrito neste capítulo, reforçamos que elementos do melodrama, *westerns*, *road movies*, filmes de cangaço e do Cinema Novo se mesclam em *Latitude Zero*. Na música de Livio, elementos de *blues*, música nordestina, música moderna do século XX e música caipira se interconectam. Todas estas sonoridades se remetem às suas origens desérticas e fronteiriças, explorando uma aura de ancestralidade que paira nesse imaginário sobre o tal “sertão surreal” que Livio relatou, e também evoca questões pertinentes ao

momento histórico em que o filme foi produzido. Há um encontro entre elementos da cultura massiva (gêneros cinematográficos difundidos amplamente pela indústria) e de elementos vanguardistas. É possível notar que as relações entre estilo de referência e recriação, sinal e ruído, podem estabelecer um rico jogo, no caso do filme que analisamos, sempre cambiável, em grande medida, pela maneira que o compositor passa pelos estilos, o que nos faz perceber o caráter mutável da fronteira entre código e subversão.

Curiosamente foram escolhidas por Tragtenberg sonoridades que já são lidas como culturalmente fronteiriças: o *blues* carrega em si elementos africanos e europeus, da mesma maneira que a rabeca pode ser encarada como um elo musical entre o sertão nordestino e o oriente médio. Arriscamos afirmar que a música de Tragtenberg tem fundamental importância para que haja toda essa troca no filme. O ruído, como interferência de linguagem, deixa de ter conotação negativa e ganha um significado potente. Como na própria narrativa do filme, uma nova proposta se estabelece a partir de pontos de ruptura e de diálogos com as tradições e relações externas de todos os códigos musicais expostos.

CAPÍTULO 2 - *CONTRA TODOS*

Neste capítulo teremos como foco a relação entre a música e os demais elementos fílmicos em *Contra Todos*. Como já foi dito, o filme apresenta tanto na sua proposta estética quanto no seu desenvolvimento narrativo elementos bem particulares que flertam, em boa medida, com o estilo documental. Sua trama chama a atenção em um primeiro momento por não estar centrada em um personagem específico, mas na relação entre um grupo, característica que contribui para que o filme seja percebido de maneira fragmentada. A abordagem musical, por sua vez, se diferencia bastante da que ouvimos em *Latitude Zero*, tanto pela linguagem quanto pela instrumentação empregada pelo compositor. Não ouvimos instrumentos e nem estilos reconhecíveis, mas sonoridades e texturas eletrônicas abstratas criadas através da síntese sonora. A música destaca sonoramente seus aspectos timbrísticos e esta abordagem proporciona uma leitura particular ao filme, há um estranhamento tanto pela sonoridade quanto pela contribuição da música na narrativa, que por não ser construída dentro dos parâmetros tonais não é tão facilmente “ouvida” como uma trilha musical convencional. Além disso, há uma relação entre essa música “atmosférica”, sem um desenvolvimento temático, melódico ou tonal, com a narrativa não linear que o filme apresenta: gravado sem roteiro prévio, nem os atores nem o diretor sabiam como terminaria. O final foi definido durante a montagem e a música de Tragtenberg forneceu algumas peças relevantes para esse quebra-cabeça.

2.1 O filme

O filme se desenrola a partir da relação entre membros de uma família de classe média baixa, que vive na periferia de São Paulo, e alguns conhecidos. Os membros são Teodoro (Giulio Lopes), o chefe da família, Cláudia (Leona Cavalli), esposa de Teodoro, e Soninha (Silvia Lourenço), adolescente filha de Teodoro. Também aparecem Valdomiro (Aílton Graça), amigo de Teodoro, e Júlio (Ismael Araújo), um jovem com idade próxima a Soninha. Em um primeiro momento temos a impressão de que se trata de uma família festiva em um almoço no final de semana. A câmera na mão contribui para a ideia de informalidade lembrando registros caseiros de comemorações. Na cena seguinte, no entanto, vemos um mar de sangue que sugere algo estranho e, ao mesmo tempo se opõe ao momento alegre que acabamos de presenciar, dando pistas sobre como a narrativa se desenvolverá.

Como já foi colocado, o filme não é centrado em um personagem, mas na relação entre esse grupo de pessoas, estratégia também adotada por alguns diretores nesse mesmo período (como, por exemplo, a trilogia *Amores Perros* (2000), *21 Gramas* (2003) e *Babel* (2006), dirigida por Alejandro González Iñárritu. Segundo o diretor Roberto Moreira, a narrativa se estrutura na ideia de que, embora haja um vilão (Valdomiro) que trama contra outros personagens, a falha trágica de cada um deles também contribui para destruição do grupo. Ainda segundo o diretor, tal ideia surgiu pelo seu interesse em estudar e discutir as narrativas típicas da tragédia e do melodrama, bem como as questões fronteiriças que perpassam esses gêneros. Ele usa como exemplo o texto teatral *Othello* de Shakespeare (2015, p. 28), pois nessa narrativa Othello, protagonista da peça, é vítima das tramas do vilão Iago (o que podemos considerar como um elemento melodramático) e também dos seus próprios impulsos (2015, p. 30), sendo esse um fator recorrente e estrutural nas narrativas trágicas.

Os eventos se desenrolam a partir do assassinato de Júlio, amante de Cláudia. Em uma narrativa fragmentada, presenciamos, aos poucos, segredos que os personagens não revelam ao grupo. Teodoro, evangélico fervoroso, vive um romance com Terezinha, uma colega de culto. Cláudia tem um caso com Júlio e Soninha parece não encontrar seu espaço na estrutura familiar em que vive. Também vemos Teodoro pegando “serviços” como matador sem Valdomiro, seu parceiro de “trabalho”. Valdomiro por sua vez transita entre os universos dos outros personagens, ele ajuda Cláudia a fugir de Teodoro, começa uma relação com Soninha e demonstra sentimento de amizade por Teodoro, o que reforça o caráter ambíguo do personagem e também ajuda a confundir o espectador sobre sua vilania.

Como já foi dito, o filme flerta com uma estética documental. Roberto Moreira relata que se inspirou nos trabalhos de alguns diretores renomados que utilizam linguagem semelhante. De acordo com ele, foram filmadas cenas em um único plano, por influência de John Cassavetes, e os improvisos entre os atores foram inspirados em filmes de Jorge Bodansky (2015, p. 31) e Mike Leigh (2015, p. 32).

Esse flerte do cinema ficcional com um suposto universo “real” pode ser encontrado desde os primórdios da sétima arte. Embora nos aprofundemos mais sobre esse assunto no capítulo seguinte, aqui é pertinente apontar alguns exemplos de filmes com esse tipo de aspiração narrativa, como os “docudramas” *Nanook of the North* (1922) de Robert Flaherty, e *Silent Enemy* (1930) de HP Carvey. Ambos são filmes em que a narrativa se estabelece sobre imagens de hábitos de povos tradicionais (em *Nanook* vemos esquimós e em *Silent Enemy* indígenas norte-americanos), mas que foram encenados para a câmera. Outro importante

marco neste flerte é o neorealismo italiano, que tem o diretor Roberto Rossellini como um de seus principais representantes. Podemos observar estratégias de aproximação com o “real” em, por exemplo, *Roma Cidade Aberta* (1945). Nesse filme encontramos a própria cidade como locação e também a utilização de não-atores no elenco. Há ainda os filmes de John Cassavetes (como vimos, Moreira os assume como influência), em que o diretor utiliza improvisos e, assim como Rossellini, também utiliza a cidade como cenário. Embora vários fatores aproximem o filme de Moreira às escolas consideradas “realistas”, a nosso ver, o filme se distancia no estilo das atuações pois, por mais que as cenas tenham sido gravadas com base em improvisos, ainda são atores profissionais que estão em performance.

Outros fatores expressivos para a estética do filme são o tipo e o movimento da câmera. Moreira conta que, por influência de Robert Altman, manteve todo o set iluminado para que qualquer lugar que a câmera virasse fosse possível captar uma imagem satisfatória (2005, p. 32) e, assim como os atores, a câmera também pudesse improvisar. A escolha do equipamento também contribuiu para a proposta estética que apontamos, Moreira relata que *Contra Todos* foi o primeiro filme brasileiro captado em formato digital (Mini DV) a participar de importantes festivais nacionais.

Não é difícil perceber também que o elemento violência tem grande relevância na construção do filme. No artigo *Espetacularização midiática da crueldade e a ordem da representação: O filme Contra todos* (2006) de Renato Cordeiro Gomes, encontramos alguns pontos pertinentes para a nossa discussão: o autor aproxima o caráter documental às coberturas televisivas que envolvem crimes violentos (2006, p. 27). É a materialidade da imagem e os movimentos de câmera que contribuem para essa percepção. Percebemos a potencialidade de tal proposta, por exemplo, na cena em que Valdomiro encontra Claudia durante a fuga, cena que analisaremos posteriormente.

Levando em conta a violência em primeiro plano, Moreira assume a influência de Júlio Bressane, citando os filmes *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969) e *O Anjo Nasceu* (1969). Notamos tanto nos filmes de Bressane quanto no filme de Moreira que essa ‘violência’ não está sujeita a um julgamento. Por exemplo, em *Contra Todos* Teodoro é visto espancando Soninha e estuprando Terezinha. Também o vemos com Valdomiro executando trabalhos como matador como se fosse algo corriqueiro. Um exemplo claro é a cena em que Valdomiro comenta que decidiu comprar um carro logo após Teodoro ter assassinado uma criança, sem que isso seja retratado como um ato cruel. Em *O Anjo Nasceu*, talvez pelo caráter experimental do filme, também percebemos esse afastamento do julgamento diante dos crimes que os personagens cometem. A música nos dois filmes tem um caráter

experimental e arriscamos dizer que, de maneira distinta, ela contribui para esse tipo de percepção distanciada. Como já colocamos na introdução da dissertação, Ismail Xavier fala sobre a relação disjuntiva entre a música de Guilherme Vaz e os demais elementos no filme de Bressane (Xavier, 1993, p. 321). Partindo do ponto que tanto Tragtenberg quanto Vaz dialogam com movimentos vanguardistas³⁴, podemos encontrar alguns pontos de convergência entre as propostas por eles empregadas, assunto esse que discutiremos posteriormente ainda neste capítulo.

Ainda sobre o julgamento moral, Gomes argumenta:

Contra Todos abdica dessa cilada, uma vez que o diretor se recusa a julgar moralmente os personagens, que podem ser contraditórios, não contaminados por bons sentimentos – o que reforça a crueldade. Numa narrativa que se funda num mal-estar crônico dos personagens, não há mesmo possibilidade de redenção para eles. A falta de cumplicidade aliada ao registro cru da realidade implica também a negação ao público da empatia (o terror aqui não se alia à compaixão) (2006, p. 35).

Consideramos que a violência, juntamente com esse teor documental ou “registro cru da realidade”, que evidenciado pela materialidade da imagem digital, os movimentos e improvisado da câmera e a própria estética do filme, contribuem para o afastamento do julgamento moral.

A violência aliada a elementos documentais, regiões periféricas da capital paulista como cenário e a ausência de julgamento moral também aparece em outros filmes do mesmo período como em *O Invasor* (2001) de Beto Brant. Segundo Nagib, em sua análise sobre filme de Brant, tais elementos são herança do Cinema da Boca do Lixo de Carlos Reichembach e Rogério Sganzerla (2006, p. 164) e dos filmes semi-documentais de Ozualdo Candeias (2006, p. 165). Pela semelhança em tais aspectos, acreditamos que a mesma influência que Nagib aponta em *O Invasor* está presente em *Contra Todos*. É curioso que além da estética documental, do teor violento e da ausência de um juízo moral, os filmes de Moreira e de Brant também se assemelham por apresentarem matadores de aluguel em papéis importantes na narrativa.

Acreditamos que em *Contra Todos* a música original de Tragtenberg também é um importante fator para a construção desse universo cru e violento que, como pretendemos

³⁴ Para uma discussão a respeito deste assunto cf. (MIRANDA, 2016).

demonstrar nas análises, na maior parte das vezes em que é ouvida não fornece uma informação clara e objetiva de seu significado narrativo.

Outros aspectos importantes levantados por Gomes dizem respeito à violência dentro do próprio grupo, o que ele associa ao sentimento de não pertencimento. Segundo o autor:

O filme procura descrever como a violência se dissemina dentro de uma família e acaba por levar à sua destruição. A ação se localiza em um bairro periférico de São Paulo porque ali há uma situação-limite: a presença do Estado é quase nula e a violência está completamente incorporada ao cotidiano. A narrativa atenua a idéia de pertencimento a uma sociedade; o Estado deixou de dar a esses cidadãos (os personagens) a segurança que, por definição, lhe toca garantir; debilitam-se os motivos de pertencimento que sustentam o contrato social, tendo por consequência a desconfiança extrema que origina a violência, provocando a guerra de todos contra todos (2006, p. 34).

Consideramos pelo trecho citado que, além dos impulsos trágicos dos personagens, a ausência do Estado é um fator que colabora com a sensação de não-pertencimento, que fatalmente aponta para a destruição do grupo. Encontramos aqui semelhança com a ideia de sentimento de “absurdidade” discutido por Albert Camus no livro *O Mito do Sísifo* que, segundo o autor, pode direcionar o indivíduo ao suicídio:

Qual é, portanto, esse sentimento incalculável que priva o espírito do sono necessário à vida? Um mundo que se pode explicar mesmo com poucas razões é um mundo familiar. Ao contrário, porém, num universo subitamente privado de luzes ou ilusões, o homem se sente um estrangeiro. Esse exílio não tem saída, pois é destituído das lembranças de uma pátria distante ou da esperança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e seu cenário, é que é propriamente o sentimento da absurdidade. Como já passou pela cabeça de todos os homens são o seu próprio suicídio, se poderá reconhecer, sem outras explicações, que há uma ligação direta entre este sentimento e a atração pelo nada (2008, p. 9).

A falta de pertencimento gerada pela ausência do Estado destacada por Gomes, a nosso ver, se aproxima da ideia de exílio colocada por Camus, em relação ao distanciamento do que é familiar. O impulso suicida presente na obra de Camus é semelhante ao impulso trágico que causa “a guerra de todos contra todos” apontada por Gomes. Também encontramos semelhança entre a oposição familiar/absurdo, discutida por Camus, e a

oposição música/ruído, discutida por Jacques Attali, desse que levantaremos neste capítulo, no momento oportuno.

Tal associação entre a música original em *Contra Todos* e a ideia de não pertencimento nos leva a possíveis associações: Suzana Reck Miranda (2016, p. 103) aponta semelhanças entre a música de Guilherme Vaz e algumas composições do compositor japonês Toru Takemitsu que, por sua vez, também criou diversas trilhas musicais para filmes. Como já apontamos neste capítulo, há certa semelhança entre os caminhos estéticos seguidos por Vaz e Tragtenberg que, por algumas questões, também encontram correspondência na música de Takemitsu. A obra do compositor japonês é muito extensa, podendo se encontrar nela desde peças orquestrais a concertos para instrumentos solo, no entanto algumas de suas composições se aproximam das características da música de Vaz e Tragtenberg: timbres marcantes, ausência de um desenvolvimento temático tradicional bem como um distanciamento dos parâmetros tonais. Um filme em que podemos ouvir tais características na música de Takemitsu é *Harakiri* (1962) do diretor Massaki Kobaiashy. Nos chama a atenção que neste filme a ideia de não-pertencimento também o norteia, pois a narrativa é centrada em um samurai que, após a morte de seu senhor e o fim de seu grupo, procura um lugar para praticar o Harakiri, ritual suicida que faz parte da tradição dos samurai. É importante frisar que tal perspectiva sobre a música de Takemitsu se dá através de parâmetros ocidentais de escuta. É muito provável que ouvintes habituados aos códigos da música tradicional japonesa se coloquem de maneira diferente diante de tais composições, uma vez que nelas se podem ouvir instrumentos tradicionais, provavelmente o *Shamisen*³⁵.

Outro ponto que nos interessa são as lacunas nos eventos narrativos que o filme apresenta. Por exemplo, não nos é mostrado como ocorreram fatos centrais como o assassinato de Júlio, que só é revelado no final. Podemos considerar que a violência em primeiro plano, a narrativa fragmentada e a música de Tragtenberg, em certa medida, propõem uma leitura mais sensorial, ainda que as lacunas na narrativa não deixem de nos gerar indagações. Embora o gênero não apareça em meio às principais referências do diretor, Livio assume (em entrevista concedida em função desta dissertação), o “suspense” como um de seus motivos para a construção musical.

Na tese de doutorado de Odair José Moreira, *O suplício na Espera Dilatada: a construção do gênero suspense no cinema*, encontramos a seguinte reflexão:

³⁵ Espécie de banjo de três cordas.

No âmbito do discurso cinematográfico, *Cidadão Kane*, *Anatomia de um Crime* e *Psicose* estabelecem, em princípio, uma oposição semântica fundamental semelhante entre /clareza/ vs. /obscuridade/ que no nível discursivo podem ser compreendidos pelas figuras de *revelação* e do *enigma*, respectivamente. Essa primeira relação entre os termos opostos dessa categoria semântica pode ser compreendida como uma relação de contrariedade, posto que são contrários os termos que estão em relação de pressuposição recíproca. Para ganhar sentido na diegese do filme o termo clareza pressupõe o termo obscuridade e vice-versa (2011, p. 90).

Considerando as informações do trecho citado acima e também a afirmação de Tragtenberg de que o suspense que brotava do filme foi um elemento para a sua música, passamos a considerar a oposição clareza/obscuridade um importante fator na construção do filme. É mais simples perceber esta ideia quando pensamos nas lacunas dos eventos narrativos e nos lapsos temporais, ou seja, temos disponíveis algumas informações enquanto outras só nos são apresentadas no final do filme. Tragtenberg relata também (em entrevista concedida especialmente para essa dissertação), o seu cuidado no processo para que sua música não enfraquecesse o “suspense” da trama. Podemos considerar, portanto, que na trilha musical também há esta oposição, pois ao mesmo tempo em que ela demarca a importância de determinados trechos do filme, mantém ocultas outras possíveis informações.

Discutimos até aqui importantes características apresentadas pelo filme que acreditamos ser de grande importância para refletirmos sobre o papel da música de Tragtenberg nesse contexto. A seguir focaremos nos aspectos musicais levando em conta aspectos composicionais, históricos e tecnológicos.

2.2 Música das texturas

Como já foi dito, a abordagem musical escolhida por Tragtenberg para este filme segue por uma lógica diferente da que foi usada em *Latitude Zero* que, conforme demonstramos no primeiro capítulo, propositalmente carrega traços culturais e simbólicos reconhecíveis. Na entrevista para o programa *Sala de Cinema* para a Tv Sesc, o compositor relata que utilizou em *Contra Todos* as sonoridades mais “abstratas possíveis”, fugindo propositalmente das possíveis associações que instrumentos musicais convencionais podem agregar à narrativa. Em entrevista concedida para essa pesquisa, Livio declarou:

a narrativa de suspense faz com que eu busque-se sons irreconhecíveis para o ouvinte, que não fornecessem nenhuma indicação de tempo e lugar. O risco era enfraquecer o suspense da trama, entregando possíveis caminhos nela. Assim, busquei além de percussão eletrônica, sons digitais criados em sintetizadores, ou seja, sons sem corpo instrumental.

Percebemos pelo trecho apresentado que para atingir seus objetivos criativos, o compositor optou por usar técnicas de síntese sonora que permitem a criação de timbres através da manipulação de osciladores que, por sua vez, alteram diferentes parâmetros sonoros como, por exemplo, formato de onda, batimentos, entre outros. Na sua origem, isso só era possível com a utilização de grandes módulos eletrônicos, mas atualmente pode ser feito através de software. Tragtenberg comenta também na entrevista para o programa *Sala de Cinema* sobre a utilização de frequências sub-graves para explorar sensações físicas na audiência. É possível perceber que essas frequências, em um sistema de som adequado, causam vibrações não são só percebidas pelo ouvido, mas pelo resto do corpo espectador.

Podemos considerar que das muitas tendências que permearam a música do século XX, a criação e a manipulação timbrística teve grande importância. Consideramos que o manifesto futurista *A Arte dos Ruídos* (1913) de Luigi Russolo teve um papel fundamental para que se estabelecesse uma escuta mais abrangente, pois aponta certo desejo por características sonoras que nem os instrumentos nem a linguagem musical até então utilizavam na música ocidental. Podemos perceber também quando Russolo considera que esse anseio é consequência da convivência do homem com o som das máquinas após a revolução industrial:

É preciso romper este círculo estreito de sons puros e conquistas a variedade infinita dos “sons-ruídos”. Qualquer um reconhecerá afinal que todo som musical traz consigo um emaranhado de sensações já conhecidas e gastas, que antecipam o tédio no ouvinte, apesar do esforço de todos os músicos inovadores. Nós futuristas todos temos amado profundamente e apreciado a harmonia dos grandes mestres. Beethoven e Wagner chacoalharam nossos nervos e corações por muitos anos. Agora saciados apreciamos muito mais combinar mentalmente os ruídos dos bondes, dos motores a combustão, dos carros de roncões ensandecidos, do que reouvir por exemplo, a “Heróica” ou a “Pastoral” (1913, p. 2).

No que diz respeito à criação efetiva de novas possibilidades timbrísticas, Russolo criou *intonarumori*, um conjunto de instrumentos projetado por ele capaz de emitir sons peculiares. Os exemplares originais não existem mais, mas algumas réplicas dos instrumentos foram construídas a partir de instruções deixadas por Russolo.

Seguindo a busca por sons inéditos, na década seguinte surgiram interessantes instrumentos elétricos como o ondas Martenot, criado por Maurice Martenot em 1928, e Trautonium, criado por Friedrich Trautwein em 1929. Também nesse período Léon Theremin criou o theremin, instrumento que desfrutou de certa popularidade. Podemos perceber no texto *Incursões da Música Eletroacústica no Cinema* de Vanderlei Lucentini (2014), que esses instrumentos foram incorporados nas trilhas musicais no cinema pelo gênero suspense. Alguns importantes exemplos são *Quando fala o coração* (1945), onde se pode ouvir theremin na música de Miklos Rozsa, e também *Pássaros* (1963), no qual Oskar Sala utilizou o Trautonium para criar os sons supostamente emitidos pelas aves. É importante ressaltar que ambos os filmes foram dirigidos por Alfred Hitchcock, um dos mais importantes diretores de suspenses. A música concreta de Pierre Schaeffer bem como seu *Tratado dos Objetos Musicais* tem grande papel nessa busca por sonoridades não referenciais, assunto que discutiremos mais profundamente no capítulo seguinte.

No que diz respeito à síntese sonora, é considerado de grande importância o surgimento do estúdio da rádio de Colônia, na Alemanha, criado em 1951 por Herbert Eimert que, posteriormente, chamou o músico Karlheinz Stockhausen para trabalhar com ele. Houve uma rivalidade positiva entre a rádio de Colônia e a Radiodiffusion na França, onde Pierre Schaeffer desenvolvia seus estudos de música concreta, que consistia em compor músicas a partir de gravações em fitas magnéticas (que eram manipuladas), e de processamentos de sons até então considerados “não musicais”. Stockhausen, por sua vez, buscava caminhos para suas composições através de novos timbres e novas possibilidades formais a partir de osciladores. Livio tem em Stockhausen uma importante referência, inclusive o acompanhou em sua passagem pelo Brasil, no seu livro *Artigos Musicais* ele relata esse encontro e também nos fala sobre as ideias que motivaram a trajetória do compositor alemão. Tragtenberg destaca pontos como a busca por “melodias de timbres” (1991, p. 128), sua influência sobre uma geração de músicos populares como Frank Zappa e a banda Pink Floyd (1991, p. 128) e o contato com culturas orientais por conta da “infinita cadeia de inter-relações que envolvem o espírito criador” (1991, p. 129).

Um fato importante para a incorporação das sonoridades dos sintetizadores na música popular foi a chegada ao mercado do minimoog (Figura 9), criado por Robert Moog em 1964

e lançado no mercado 1970. O aparelho constituído por teclado e osciladores permitia modelagem de envelope sonoro, escolha de tipo de onda, entre outros recursos, e era mais portátil que os grandes módulos, podemos ouvir a sua diversidade de timbres no disco *Low* (1977) de David Bowie, em que Brian Eno, além assinar a produção do disco, toca o instrumento em grande parte das faixas. Assim como chamou a atenção de Eno que, além de produtor, cria música para diversas mídias (filmes, instalações, entre outras), o instrumento também cativou outros compositores de trilhas musicais como Giorgio Moroder, como podemos ouvir na música original de *Scarface* (1983) de Brian de Palma, ou na memorável música de Vangelis em *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott.

Figura 9 – Minimoog



Fonte: Elaborado pelo autor.

Assim como a música eletrônica oriunda das ideias vanguardistas teve seu lugar nas trilhas musicais do cinema, os estilos de música eletrônica típicos de festas e pistas de dança também conseguiram seu espaço. Podemos citar como exemplos o filme *Irreversível* (2002) de Gaspar Noé, cuja música criada por Thomas Bangalter da dupla *Daft Punk* colabora com a sensação de desconforto presente no filme, e também *Clube da Luta* (1999) de David Fincher, com a música da dupla Dust Brothers acompanhando as reviravoltas da narrativa. No Brasil temos o pernambucano DJ Dolores, responsável pela música de filmes como *Narradores de Javé* (2003) da diretora Eliane Caffé e *Som ao Redor* (2012) de Kleber Mendonça. Na sua música encontramos combinações de ritmos eletrônicos com sonoridades regionais, além de timbres interessantes e inusitados.

Voltando para a música de Tragtenberg em *Contra Todos*, o que mais nos chama a atenção são características como a “plasticidade”, “rugosidades” e reverberações. Não que não sejam ouvidas alturas musicais, posto que muitas dessas composições podem ser

consideradas modais. Embora não apresente um tema melódico marcante, encontramos estratégias de *leitmotiv*, pois as sonoridades musicais são retomadas em diferentes trechos o que proporciona a associação com elementos da narrativa por conta de sua recorrência. Como exemplo temos a cena em que Teodoro vai de encontro ao traficante Marcão, pegando um trabalho de matador sem seu amigo Valdomiro, ouvimos um som grave com uma oscilação de afinação em som mais agudo que toca algumas notas longas. Ouvimos esses sons graves com uma oscilação similar quando Claudia vai visitar Lindoval, o atendente do hotel em que ela se hospedou quando fugiu de casa e com o qual desenvolve uma curta relação.

Podemos considerar que há uma concepção que se aproxima da *música das texturas*, termo associado à obra do compositor húngaro György Ligeti. Pensamos que nesse tipo de música a ideia de melodia, que já mencionamos, bem como os ritmos fixos, tem a importância um tanto quanto reduzida. Os aspectos melódicos, harmônicos e rítmicos se dissolvem a ponto de se tornarem timbres e a relação entre as camadas sonoras se tornam de central importância, por isso, qualidades como densidade sonora passam a ganhar relevância. Ligeti desenvolveu um conceito chamado de micropolifonia que pode ser ouvido em peças como *Atmospheres* e *Apparitions*. Yara Borges Caznok descreve a escrita “micropolifônica” de Ligeti como uma “superposição cerrada de inúmeras vozes” e que:

neutraliza os intervalos em suas funções melódicas e os motivos rítmicos em sua função dinâmica, essas vozes podem ser coordenadas em cânones ou semi-cânones de diversas formas: estritos, espelhos, retrógrados, aumentados diminuídos ou circulares entre outras combinações. Acontece no entanto que a estrutura canônica que coordena essas vozes não é percebida pelo ouvido, pois a autonomia expressiva de cada linha melódica-condição primeira para que a escuta polifônica se dê-não está presente. As vozes desses gigantescos cânones são construídas de forma a não se individualizarem: são linha melódicas, não tonais e aperiódicas, sem pontos de referência rítmico, melódico ou harmônicos que possam provocar sua diferenciação (2015, p. 153).

Consideramos então que a intenção de Livio é a mesma de Ligeti, ou seja, de que o ouvinte, em vários momentos, não se prenda numa percepção de alturas e ritmos de maneira distinta, mas se envolva com uma certa materialidade sonora.

Tendo como exemplo as várias abordagens citadas, que privilegiam texturas, camadas e densidades sonoras, podemos considerar também que a música do filme *Contra Todos* Livio apresenta diferentes grupos sonoros com características específicas. Há uma gama considerável de combinações: em algumas cenas predominam notas graves com certa

“rugosidade”, em outras há um contraste entre notas graves e agudas, também encontramos em vários momentos sons trêmulos e metálicos em contato com sons médios e secos. Enfim, essas características protagonizam a trilha musical do filme de Roberto Moreira. A seguir discutiremos como se dá a interação dessas sonoridades com as cenas em que elas se inserem.

2.3 Lacunas

A pesquisadora Anahid Kassabian, no seu texto *The Sound of a New Form Film* (2003), analisa a música de alguns filmes que também priorizam a superposição de diferentes camadas sonoras e timbres. Embora o seu objeto de estudo seja composto por filmes ligados ao mercado e à indústria do entretenimento, suas considerações podem ser aqui retomadas, pois há semelhanças, no filme que estamos analisando, com o modo como a autora observa a relação entre determinadas sonoridades e a narrativa fílmica.

Um dos filmes que ela discute é *The Cell* (2000) de Tarsem Singh, com trilha musical composta por Howard Shore:

Essa sugestão começa com uma sequência de cordas graves, que claramente significa "sinistro". Camada após camada é adicionada a ela: tímpanos, cordas num registro médio, buzinas, caixa registradora, um bebê chorando, pássaros e sons distorcidos de batismo, sons de máquinas. Isto não é nem música nem não música, mas sim uso textural do som que desconsidera a maioria, se não todas as leis da clássica técnica de pontuação de filmes de Hollywood. A composição está em primeiro plano chamando a atenção, não sendo inaudível como é de costume. Não é um significante da emoção, nem fornece unidade e continuidade. Não está subordinado à narrativa ou aos elementos visuais, mas a par com eles na criação de um mundo efetivo. *The Cell* inicia uma trilha sonora de inconsciente, onde os limites familiares recuam em favor de uma lógica diferente (2003, p. 93).

Embora nem todas as características sonoras descritas por Kassabian se assemelhem às do filme que estamos estudando, algumas considerações colocadas pela autora, tanto em relação ao tipo de música quanto às possíveis leituras e significados são relevantes para nosso estudo. Estamos abordando sonoridades consideradas ruidosas que se distanciam dos padrões composicionais baseados em alturas musicais, bem como um uso da música que propositalmente se distancia das “leis clássicas de Hollywood”. Neste contexto, as ideias sobre ruído e seus possíveis significados colocadas por Jacques Attali nos auxiliam ainda mais:

Mas o ruído realmente cria um significado: primeiro, porque a interrupção de uma mensagem significa a interdição do significado transmitido, significa censura e raridade; e em segundo lugar, porque a própria ausência de significado no ruído puro ou na repetição sem sentido de uma mensagem, ao desencadear as sensações auditivas, liberta a imaginação do ouvinte. A ausência de significado é, neste caso, a presença de todos os significados, ambiguidade absoluta, uma construção fora do significado. A presença de ruído faz sentido. Possibilita a criação de uma nova ordem em outro nível de organização, de um novo código em outra rede (ATTALI, 2009, p. 33).

A partir desta citação, podemos pensar como essas sonoridades se relacionam com o espectador, no sentido de não propor uma informação clara e objetiva. Também quando Kassabian coloca que a música no exemplo que ela está analisando não significa emoção específica, não fornece uma sensação de unidade nem continuidade na narrativa, ou que funciona em uma lógica diferente, observamos uma similaridade com que estamos querendo destacar. Também encontramos pistas importantes. Podemos considerar em *Contra Todos* uma relação entre música e narrativa fílmica em que a leitura não é tão clara ou tão óbvia, algo próximo das considerações de Attali quando o autor coloca que “a ausência de significado” é a “presença de todos os significados”, uma “ambiguidade absoluta”. A partir daí consideramos que a informação musical associada aos outros elementos do filme não está sujeita a uma única interpretação, mas a inúmeras possíveis interpretações.

Alguns teóricos defendem que essa “falta de correspondência” entre a música e a imagem, de alguma maneira induz o espectador a uma postura mais ativa em função do que é representado na tela. Segundo Steven Willemsen e Miklós Kiss no texto *Unsettling Melodies: a cognitive approach to incongruentfilm music* (2015), a nossa percepção busca preencher as lacunas geradas pela incongruência entre música e imagem. Os autores utilizam como um dos exemplos o filme *Cães de Aluguel* (1992) de Quentin Tarantino, analisando a cena em que Mr. Blonde corta a orelha do policial seu prisioneiro. A música ouvida é *Stuck in the middle with you* (Preso em meio a você) da banda Stealers Wheel. Tanto a letra que sugere uma relação amorosa quanto os elementos musicais pop/rock, contrastam com o teor violento da cena.

Apesar dos filmes de Tarantino e de Moreira serem muito diferentes em diversos aspectos, a violência é um elemento presente em ambos e, da mesma maneira, há uma correspondência pouco óbvia entre o que é visto e ouvido. Os autores concluem o texto sugerindo que a não-correspondência leva o espectador a aumentar a atenção em busca de

sentido, o que por sua vez proporciona uma participação mais ativa, na medida que o espectador busca a resposta em suas próprias referências (*Ibidem*, 2015, p. 114).

Embora a atmosfera da violência sem julgamento moral esteja presente no filme todo, no que diz respeito ao papel da música percebemos que sua presença mais efetiva ocorre somente em algumas cenas, como na cena em que Teodoro estupra Teresinha. A cena começa com Teodoro batendo na porta dela e a chamando. O vemos de forma distorcida através do vidro da janela. Quando a câmera vira para o espaço interno, vemos um plano fechado no rosto de Teresinha que o manda embora. Depois de um corte ele abre a parte de vidro da janela e insiste em ficar, depois do outro corte a câmera acompanha Teresinha andando pela casa, ela vai até a janela e joga uma fita de vídeo para o lado de fora. A partir daí ele entende o porquê ela quer que ele vá embora, a fita contém imagens íntimas dele e Claudia.

Depois de algumas cenas entre o espaço interno e externo da casa em que Teodoro insiste em se explicar e Teresinha continua o expulsando, ele acaba arrombando a porta e em meio a uma discussão acalorada ele a empurra contra a parede e ela desmaia. Vemos Teodoro carregando Teresinha desmaiada e a colocando na cama. Na cena seguinte vemos, em primeiro plano, Teresinha amordaçada e com as mãos amarradas, e Teodoro ao fundo. Ele a chacoalha e ela acorda. Depois de um tempo ele começa falar num tom ameaçador e, ao mesmo tempo, assumindo seu lado mal, começa a tirar a camisa. O enquadramento continua o mesmo (Figura 10).

Figura 10 – Cenas do filme *Contra Todos*



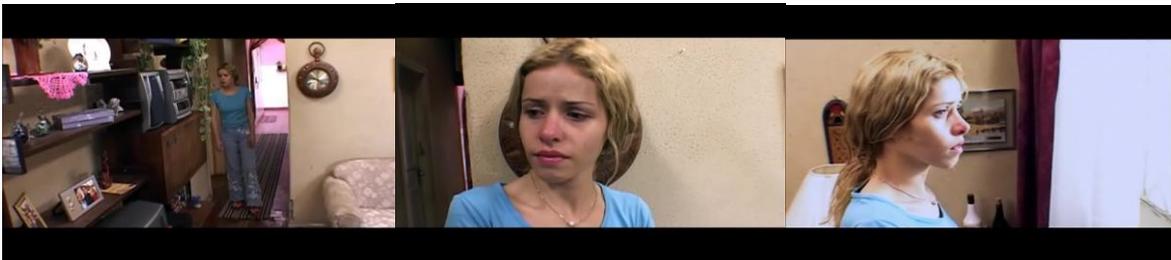
Fonte: Elaborado pelo autor.

Neste momento a música surge com sons aleatórios percussivos e metálicos sequenciados. Conforme ele se aproxima dela, novas sonoridades se somam: uma guitarra distorcida e em seguida um som médio-agudo trêmulo, rugoso (provavelmente um sintetizador). Após isso, surge um som mais grave com oscilação de afinação que permanece até o final da cena, quando não vemos mais Teodoro, mas sim o rosto de Teresinha enquanto ele a ataca. Essas sonoridades são organizadas de maneira solta, sem um ritmo constante, fato

que privilegia audição das camadas timbrísticas. Podemos relacioná-la com a perversidade de Teodoro, com o pavor de Teresinha, e também podemos percebê-la de maneira indiferente em relação à violência que a personagem sofre, uma vez que a música parece estar alheia.

Retornando ao trecho citado do texto de Kassabian, nos chama atenção quando ela caracteriza a trilha musical do filme *The Cell* como uma “trilha sonora do inconsciente”, uma vez que ela está ligada à mente do psicopata Karl Stranger. Em algumas cenas de *Contra Todos* também podemos inferir uma leitura na qual a porção sonora do filme estabelece uma relação muito próxima ao estado psicológico dos personagens, mais precisamente com seu lado que se afasta do grupo, de certa maneira demarcando os atos impulsionados pela falha trágica que discutimos no começo do capítulo. Podemos tomar como exemplo a cena em que Claudia está sozinha em casa após saber da morte de Júlio, seu amante. Ela caminha em direção à câmera pelo corredor que liga a cozinha até a sala. Quando ela chega à sala, o plano fecha no seu rosto e evidencia sua melancolia, se ouve claramente o som de uma britadeira que vem da rua. Após alguns segundos, surge a música de Tragtenberg com uma nota aguda contrastando uma nota grave, ambas são ouvidas quase simultaneamente. A personagem se desloca da esquerda para a direita atravessando a sala e vai até a janela olhar a rua, a câmera fecha mais uma vez em seu rosto. Durante o percurso continuamos a ouvir as duas notas, mas também surge uma oscilação de volume e de afinação da nota grave. No decorrer do filme podemos entender que foi o momento em que aconteceu a ruptura, o impulso trágico daquela personagem veio à tona, depois descobrimos que ela fugiu após causar bagunça e destruição na casa (Figura 11).

Figura 11 – Cenas do filme *Contra Todos*



Fonte: Elaborado pelo autor.

Outro trecho em que a música tem papel de demarcar a falha trágica é quando Soninha chega em casa após a fuga de Claudia. Ela entra pela sala e vê vários objetos fora de seus lugares, vai até seu quarto conferir suas coisas, olha o quarto de seu pai e depois vai até a cozinha. Quando ela acende a luz, podemos ver vários objetos e alimentos pelo chão, ela

encontra uma foto queimada de Cláudia e de Teodoro e um bilhete dizendo que ele foi atrás de Cláudia. Na cena seguinte, vemos um plano fechado dos ombros para cima enquanto a personagem toma banho. Ela começa a sorrir como se a situação lhe agradasse. Depois a vemos deitada na cama de Cláudia, bem como Teodoro em um plano geral de cima para baixo, ela arremessa um disco e uma almofada enquanto sorri. Após um corte vemos a personagem se levantando em um plano americano. A música surge no enquadramento seguinte quando vemos uma imagem lateral da personagem em um plano americano quando ela começa a se arrumar, primeiramente ouvimos sons agudos que lembram guizos, em seguida se soma à música sons secos, percussivos com altura definida que, por sua vez, lembram um xilofone. Depois do corte vemos um plano fechado no rosto da personagem refletido no espelho enquanto ela passa batom e, em seguida, vemos um plano fechado no reflexo dos olhos enquanto a personagem os pinta e a música continua a ser ouvida, alternando as sonoridades descritas. Após um corte vemos a personagem de costas em um plano americano e ainda após outro corte, vemos um plano fechado no rosto da personagem enquanto essa passa lápis no olho. Há ainda um plano fechado de curta duração na parte posterior da cabeça da personagem e em seguida um plano fechado de duração mais longa no rosto da personagem em que ela se olha no espelho demonstrando vaidade. Essa música com som metálico e som seco de altura definida dura praticamente a cena toda, só deixamos de ouvi-la no meio do último plano (Figura 12).

Figura 12 – Cenas do filme *Contra Todos*



Fonte: Elaborado pelo autor.

Podemos pensar, a partir desse trecho, que a falha trágica de Soninha, que aponta para dissolução do grupo, tem a ver com o desejo da personagem em se ver livre da família, mais precisamente de Cláudia. Percebemos uma disputa de território entre as duas e pela cena podemos concluir que, quando Cláudia vai embora, Soninha se percebe mais livre, inclusive sexualmente. Outra relação que encontramos é um possível diálogo entre as sonoridades utilizadas pelo compositor com os materiais que vimos na cena. São vistos vários móveis de

madeira além do espelho. Como observamos, Livio emprega sonoridades (provavelmente obtidas através de síntese sonora) que lembram um xilofone, instrumento de percussão com alturas definidas construído com madeira, e um som agudo que lembra cacos de vidro. O que remete à abordagem escolhida por Tragtenberg para a peça *Os Espectros* de Ibsen que, conforme comentamos da Introdução da dissertação, o compositor escolheu instrumentos de cordas, construídos com madeira, para dialogar com o cenário, construído com o mesmo material.

A hipótese sobre sua sexualidade fica mais evidente na cena que ela seduz Valdomiro. Após uma conversa entre os dois personagens, vemos Soninha de costas saindo da cozinha indo para a copa com uma panela na mão, se afastando da câmera, após um corte vemos Soninha e Valdomiro, ele senta à mesa e ela abre a panela. Valdomiro pergunta “Esse é o rango, batata com pipoca?”, e é o que vemos à mesa, uma vasilha com batata frita e uma panela cheia de pipoca. Os dois conversam sobre a fuga de Claudia enquanto comem. Falam sobre a mãe de Soninha, pela conversa concluímos que ela não a conheceu. A conversa vai aos poucos ficando mais descontraída, Soninha que sempre se mostrou um tanto arredia, se mostra mais sorridente. Durante um plano fechado no seu rosto, ela levanta e pega algo perto de uma mureta que separa a cozinha da copa, a câmera a acompanha até metade da trajetória, depois de um corte a vemos pelo plano americano anterior. Vemos alguns planos fechados nos rostos dos personagens enquanto ela acende um cigarro de maconha, a conversa continua. Durante um plano fechado no seu rosto, Valdomiro pergunta: “Onde você aprendeu a fazer isso?”, depois de um corte a câmera mostra o rosto de Soninha, que responde: “Nas quebradas aí, tenho que adiantar meu lado, é o jeito”. Valdomiro pede um “pega”, acontece outra alternância de planos fechados nos rostos dos personagens enquanto eles seguem conversando e fumando, Soninha sopra fumaça contra o rosto de Valdomiro, depois de um corte a câmera retoma o plano americano e os dois riem, ele se aproxima para que ela sopre de novo, é quando entra a música, textural, modal, com timbres metálicos com *delay* e *reverb*, sem ritmo fixo, predominam as notas Ré Mi e Fá sustenido e Fá natural. Os personagens se beijam, Valdomiro passa a relutar, diz que Teodoro vai chegar, Soninha insiste em seduzi-lo. A música continua dando o “tom” da cena, certo afastamento da realidade, mas não evidenciando se é algo bom ou ruim, sugere junto com a cena certo tom de sedução junto a um toque de mistério. Depois de um corte, a câmera fecha no rosto dos dois se beijando e em seguida retorna ao plano americano. Soninha senta no colo de Valdomiro que se levanta carregando-a (FIGURA 13).

Figura 13 – Cenas do filme *Contra Todos*



Fonte: Elaborado pelo autor.

Podemos relacionar as estratégias musicais, com algumas ideias discutidas por Tragtenberg em seu Livro *Música de Cena*, como o conceito de paisagem sonora:

A ideia de paisagem sonora comporta um desenrolar de eventos sonoros mais ou menos homogêneos e com uma constância mais ou menos estável. Ela cria uma ambientação sonora, sem relação interna de causalidade assim como quando se observa uma paisagem através da janela do trem (2018, p. 55).

Algumas das composições citadas possuem características similares a uma “paisagem sonora” (conforme Tragtenberg a compreende) por não apresentarem uma marcação de tempo fixo e nem um desenvolvimento melódico tradicional. Os eventos sonoro-musicais, mais do que um funcionamento musical, parecem almejar uma construção atmosférica para a cena.

Como já colocamos anteriormente, Livio comenta sobre o uso de frequências sub-graves no filme em questão. Temos como exemplo a cena em que Soninha se nega a rezar na mesa e é agredida por Teodoro, A situação tensa começa a se configurar quando Teodoro chega em casa. Soninha está sentada no sofá fumando, Teodoro discute com ela por conta do cigarro, desliga a TV e vai até a cozinha levar um presente para Cláudia, que prepara o jantar. Após um momento de troca de carinhos e desconfianças ele chama Soninha para jantar. Após o chamado, a câmera dá meia volta na mesa e vemos Soninha entrando na copa. Temos, então, um plano americano em que os três personagens são vistos na mesa, a câmera se afasta um pouco. Cláudia mostra para Soninha o presente que Teodoro lhe deu, Soninha, por sua vez, mantém a expressão de mau humor, o movimento de câmera que fecha no seu rosto reforça tal fato. Ela começa a se servir, Cláudia pede calma e se oferece para servi-la, Soninha diz que não precisa. A câmera se afasta mostrando os três e Cláudia serve o prato de Teodoro. Soninha começa a comer, Teodoro pede para Soninha esperar, ela o questiona e se nega.

Claudia tenta acalmar a situação e Soninha é ríspida com ela, Teodoro se exalta, Soninha larga o garfo, a câmera enquadra Soninha e Teodoro, ela olha nos olhos de Teodoro e diz: “Eu não vou orar porra nenhuma”. A câmera se aproxima do rosto de Soninha enquanto Teodoro lhe acerta um tapa, nesse momento surge um nota Si grave, longa e contínua. Os dois se levantam, Teodoro segue pelo corredor em direção oposta à câmera mandando Soninha para o quarto, Soninha oferece a face desafiando-o a atacá-la novamente. Claudia tenta ir atrás deles, a câmera os segue enquanto brigam, quando chegam à porta do quarto deixamos de ouvir a nota, quando a porta do quarto é aberta ouvimos a mesma nota grave. Teodoro continua a agredi-la, a câmera vira para esquerda mostrando o espaço interno do quarto, ele a ataca com tapas e ela continua o desafiando. Temos um corte que interrompe o plano sequência, em que Claudia é vista de frente para o corredor e a nota grave some em um fade-out curto, o que evidencia a discussão fora do campo da imagem. Vemos Claudia em pé, olhando em direção à briga, ela senta na cadeira demonstrando cansaço. Após um corte vemos Teodoro saindo do quarto de Soninha fechando a porta, a nota grave volta a soar; em seguida outro corte e depois vemos um plano americano dentro do quarto de Soninha enquanto ela chuta a porta. Depois de mais um corte vemos Teodoro adentrando a cozinha pelo corredor. Ele senta na cadeira e a nota grave some quando ele começa a falar. Teodoro e Cláudia se beijam de maneira calorosa. Essa é a primeira cena do filme em que ouvimos a música original e demarca que a violência e o conflito são importantes elementos da narrativa. O lugar onde acontecia o almoço festivo no início do filme se mostra uma zona de conflito (Figura 14).

Figura 14 – Cenas do filme *Contra Todos*



Fonte: Elaborado pelo autor.

Outra sonoridade marcante do filme é a percussão eletrônica que é ouvida, por exemplo, em uma das cenas em que Cláudia está fugindo de casa. Vemos um plano fechado em seu rosto, ela está na calçada de uma grande avenida olhando perpendicularmente em direção ao ângulo esquerdo inferior da tela esperando um ônibus ou alguma condução. Já é

noite, ela vira de costas e anda para dentro da calçada. Após um corte a câmera vem de cima para baixo e vemos a personagem em um plano americano em pé em frente à porta de um comércio fechado. Seu olhar é aflito. Ela senta no degrau de um estabelecimento comercial fechado, procura algo na bolsa, nesse instante a música começa, com notas graves e longas. Quando ela levanta a cabeça com olhar de preocupação a nota grave é tocada de novo. Ele olha à direita da câmera e parece se colocar em alerta. Nesse momento ouvimos uma percussão eletrônica programada tocando um ritmo constante. Ela corre em direção oposta à câmera a segue. Depois de um corte vemos Valdomiro alcançando-a, tentando segurá-la, ela resiste, luta, tenta escapar, grita por socorro, e ele tenta segurá-la, a câmera improvisa durante esse embate, continuamos a ouvir a sequência rítmica da percussão. O diálogo começa quando Valdomiro segura Cláudia, ele olha nos olhos dela e a música cessa. Valdomiro se oferece para ajudá-la. Fica claro que intervenção musical está ligada com a ideia de perseguição, mas também consideramos que os sons percussivos, sequenciados eletronicamente, também podem ser vinculados à cidade, ao centro de São Paulo que se mostra indiferente à situação dos personagens, pois uma mulher foi perseguida e agarrada sem nenhuma intervenção (Figura 15).

Figura 15 – Cenas do filme *Contra Todos*



Fonte: Elaborado pelo autor.

Ainda no *Livro Música de Cena*, há outra passagem que também pode ser aproximada à abordagem empregada no filme:

O encenador Peter Brook destaca a ideia de *incompletude* como fator importante na constituição do elemento presente no jogo cênico. Ou seja, os elementos presentes na cena-texto, cenografia, figurino, sons, gestos e imagens se complementam em interações momentâneas e transitórias. Para a música de cena a idéia de *incompletude* também é essencial, pois caso a informação sonora presente ao mesmo tempo uma malha complexa de significados, movimentos e níveis de intensidade dramática relacionados a cena, estará polarizando de mais

a atenção em torno de si e despregando-se dos demais elementos cênicos (TRAGTENBERG, 2018, p. 52).

Parece-nos pertinente associar a ideia de *incompletude* à música de *Contra Todos*, pois em alguns momentos são ouvidas texturas sonoras, em outras sequências percussivas, como se fossem partes isoladas, afastando-se do que é considerado como “música” pelo senso comum. Com base no conceito apontado, podemos considerar que a abordagem utilizada pelo compositor contribui para que a vilania de Valdomiro fique oculta até o final. Só ouvimos uma música com elementos harmônicos e rítmicos quando são vistas as cenas que revelam as ações do personagem no final do filme. Valdomiro entra na casa e escuta sons vindos do quarto. Quando ele vai até a porta, no cômodo, vê Cláudia e Julio juntos. Nessa sequência a música apresenta um ritmo constante e as notas Ré e Fá num registro médio grave. Podemos pensar que, talvez, as lacunas de significado presentes tanto na música quanto na narrativa, além de colaborar para manter os segredos importantes para o desenvolvimento do filme é um dos importantes pontos de ligação entre esse e sua música.

Neste ponto, vale a pena retomarmos os conceitos da arte de vanguarda, levando em conta possibilidades de relação entre a obra e o receptor. Encontramos algumas semelhanças entre as nossas propostas de entendimento sobre a relação entre música, imagem e audiência, com algumas colocações de Peter Burguer:

O que fica é o caráter enigmático do produto, a resistência que denota contra o intento de lhe captar o sentido. O receptor não se pode resignar simplesmente a descrever o sentido de uma parte da obra; tentará alargar o próprio caráter enigmático da obra de vanguarda, e para isso tem que situar-se noutra nível da interpretação. Em vez de pretender captar um sentido mediante as relações entre o todo e as partes da obra, procurará encontrar os princípios constitutivos desta, a fim de neles encontrar a chave do carácter enigmático da criação. A obra de vanguarda provoca assim no receptor uma ruptura análoga a do carácter inorgânico da criação. Entre a experiência, registrada pelo choque, da inconveniência do modo de recepção formado nas obras de arte orgânicas, e o esforço por uma compreensão do princípio de construção, produz-se uma fratura: a renúncia a interpretação do sentido (2008, p. 132).

Estes apontamentos de Burguer nos motivam a estabelecer uma relação entre as lacunas narrativas e a falta de um significado óbvio na música. Estas aberturas incentivam a

busca por alguns princípios construtivos, justamente pela dificuldade em encontrar significado em partes isoladas ou em uma totalidade orgânica. Acreditamos que nesse ponto a compreensão da relação entre a música e os demais elementos fílmicos em *Contra Todos* se assemelhe ao que ocorre em *O Anjo Nasceu* de Julio Bressane, pois embora as propostas musicais sejam diferentes (tanto na instrumentação quanto na linguagem), as duas trilhas proporcionam interpretações mais livres e abertas. Não por acaso, tanto o compositor Guilherme Vaz quanto Tragtenberg, incorporaram conceitos vanguardistas em suas obras, o que é, sem dúvida, um importante fator estético que a trilha musical desses dois filmes compartilha³⁶.

Arriscamos sugerir que há uma relação entre a “dificuldade de compreensão” que Burguer aponta nas obras de vanguarda e a ideia de absurdo discutida por Albert Camus em oposição ao conceito de “familiar”. Lembramos que, segundo Camus, o absurdo desemboca na sensação de não-pertencimento, que estaria ligado ao impulso suicida. Não é difícil aproximar tal reflexão ao impulso trágico que leva os personagens de *Contra Todos* a destruírem o próprio grupo. Da mesma forma, a dificuldade do espectador em conceder um significado imediato à música de Tragtenberg, também reforça essa aproximação, pois se distancia do que é familiar. Como nos lembra Attali, “a ausência de significado é na verdade a presença de todos os significados” (1985, p. 3, tradução minha)³⁷. Consideramos que tais estratégias possibilitam uma série de interpretações e também provocam uma postura mais ativa do espectador na procura por um significado.

Ainda no livro *Mito do Sísifo*, Camus coloca que na verdade esse contato com o sentimento de absurdidade pode levar o homem a apurar seu senso crítico e sua capacidade de reflexão:

A reflexão sobre o suicídio me dá, então, a oportunidade de tratar do único problema que me interessa: existe uma lógica até a morte? É algo que eu só posso ficar sabendo se perseguir, sem paixão desordenada, e apenas sob a luz da evidência, o raciocínio cuja origem assinalo aqui. É o que chamo um raciocínio absurdo. Muitos chegaram a começá-lo. Não sei se se contentaram com isso (2008, p. 102).

³⁶ Mais informações sobre a relação das trilhas musicais de Guilherme Vaz como sonoridades consideradas vanguardistas podem se encontradas no texto *Nas insubordinadas trilhas do cinema brasileiro: Guilherme Vaz e sua sonoridade meteórica* de Suzana Reck Miranda.

³⁷ No original: “The absence of meaning is in this case the presence of all meanings” (1985, p. 33).

A ideia de permitir ao espectador pensar sobre a cena e tirar suas próprias conclusões, ao invés de induzi-lo, permeou o pensamento composicional de Tragtenberg. Na entrevista concedida para esta pesquisa, o compositor colocou:

Ora a música reforça, ora ela contrasta com uma certa distância do acontecimento, deixando que a ação fale por si mesma. Esse pêndulo, acredito, ajuda a manter em aberto as possibilidades de narrativa do filme (2018).

Notamos aqui, então, que o cuidado para que a música não estabelecesse um ponto de vista muito claro em relação à situação narrativa fez parte do conceito adotado pelo compositor. Nas considerações de Peter Burger sobre a obra de arte de vanguarda que citamos neste capítulo, o autor relata a busca do receptor direcionada aos “princípios constitutivos” da obra no intuito de encontrar “a chave do carácter enigmático da criação”. Levando em conta o filme que analisamos, arriscamos a considerar que essa busca nos leva à associação de elementos que vão além da narrativa, arriscamos também considerar que tais princípios construtivos na relação entre música e imagem em *Contra Todos* podem ser encontrados na relação entre a materialidade da música e da imagem, que assim como a música tem seu carácter maquínico evidenciado.

A respeito disso, vale a pena lembrar que Comolli no seu livro *Ver é Poder* faz profundas observações sobre a relação entre cinema e realidade e discorre também sobre a interferência da câmera:

O fato de a máquina cinema fabricar para nosso uso uma outra percepção do espaço e do tempo que não aquela que acionamos em tantas outras experiências sensíveis induz um tipo de poder não-humano ou extra-humano da máquina cinematográfica, poder que como qualquer máquina é tanto desejado quanto temido por aqueles que com ela estão envolvidos (1993, p. 75).

Em *Contra Todos*, o carácter maquínico da câmera, tanto por seus movimentos quanto pela materialidade da imagem digital, contribui para uma percepção que beira o não-humano: ao invés de gerar empatia, parece propor um afastamento emocional. Da mesma maneira que a música de Livo, oriunda de meios de produção digital, que consideramos evidenciar suas características maquínicas, sintéticas, também contribui para essa forma de percepção. Consideramos que a música e a imagem e a relação entre elas seja percebida não como

crueldade, mas como indiferença. O caráter cruel das ações na tela parece não comover o espectador da forma como deveria justamente pela indiferença e o distanciamento que a materialidade fílmica - tanto da imagem quanto da música - imprime na narrativa. Tal efeito vai ao encontro de algo que realmente existe nas comunidades periféricas das grandes cidades brasileiras, como São Paulo, que é a ausência e/ou omissão do Estado, ou seja, uma recorrente indiferença social.

Consideramos também uma significativa relação entre a plasticidade sonora da música de Tragtenberg e as diversas texturas que ela apresenta, com certa variabilidade de texturas visuais presentes no filme. Logo na primeira cena, no almoço festivo que descrevemos no início do capítulo, os personagens estão diante de uma televisão assistindo imagens do casamento de Cláudia e Teodoro registrados em vídeo, tais imagens apresentam uma materialidade visual específica devido ao suporte em que ela se encontra. As imagens refletidas dos personagens também apresentam efeito semelhante: conforme relatamos em uma das cenas que analisamos, vemos Soninha através de seu reflexo no espelho enquanto se maquia, recurso este que, ainda que de maneira sutil, concede à imagem características específicas. Podemos observar uma interferência mais densa de tal recurso quando Teodoro está no açougue conversando com Luis, pai de Júlio, pois vemos os personagens, e também grandes pedaços de carne pendurados ao fundo, refletidos em uma espécie de superfície metálica que faz parte do açougue, gerando uma imagem com proporções alteradas (Figura 16). As imagens dos personagens vistas através de janelas também apresentam interferências interessantes nesse sentido, temos como exemplo a cena em que Cláudia visita Lindomar no hospital e o observa por uma janela que liga o corredor do hospital ao quarto em que ele se encontra (neste momento ainda ouvimos uma sonoridade grave, com oscilações de altura por *glissandos*) (Figura 17).

Figura 16 – Cena do filme *Contra Todos*



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 17 – Cena do filme *Contra Todos*



Fonte: Elaborado pelo autor.

Nem todos estes fragmentos descritos apresentam um acompanhamento musical, porém se pensarmos no filme como um todo, arriscamos dizer que há uma correspondência entre as características sonoras que lançamos a atenção neste capítulo e algumas texturas imagéticas. Arriscamos, ainda, considerar que essas imagens também possuem uma variabilidade “timbrística”, que assim como na música, acontece por meio de interferências e manipulações.

A relação entre a linearidade narrativa e o tipo de desenvolvimento musical também é um fator importante para a nossa análise. Anahid Kassabian em seu texto *The Sound of the new film form* (2003) destaca que certos filmes em que a linearidade temporal na narrativa não é rígida, ou seja, filmes em que a narrativa possibilita deslocamentos de espaço e tempo “impossíveis” no mundo real, tendem a utilizar trilhas musicais cujas estruturas não seguem a lógica do desenvolvimento temático (segundo ela, comum na música de concerto) e se estruturam em camadas de timbres e repetições. Consideramos que, em certa medida, estas características musicais discutidas pela autora também estão presentes na música de Tragtenberg em *Contra Todos*. Ao mesmo tempo, a linearidade temporal do filme não é absoluta. Neste sentido, tanto a música quanto a estruturação narrativa contribuem para que um mistério seja preservado até o final. Os feitos de Valdomiro, o vilão, só são mostrados no fim do filme - e partir daí entendemos o seu lugar na trama.

No final do filme, Livio retoma uma técnica similar à que foi empregada em *Latitude Zero*, pois ele se baseia em um estilo de referência, uma ideia pré-existente para então propor uma recriação. Após uma sequência de cenas que revela os feitos de Valdomiro, a qual termina com Soninha abraçada com Teodoro ensanguentado, ferido após ter levado uma facada de Cláudia e ter atirado contra ela, vemos uma situação um pouco mais leve, Valdomiro está de terno em um banheiro usando cocaína com um rapaz. O clima parece

descontraído, em determinado momento Valdomiro diz “vamo sair fora se não daqui a pouco sua irmã taí”. Quando eles saem podemos ver a arma na cintura de Valdomiro. Até então não sabemos onde eles estão e nem quem é a irmã do rapaz. Eles chegam a um quintal grande e vemos Terezinha os recebendo, pegando Valdomiro pela mão e o convidando para comer um pedaço de bolo. Percebemos que se trata de uma festa, tanto pela mesa com comes e bebes quanto pela quantidade de pessoas. Entendemos que se trata de um casamento quando uma colega de Terezinha diz “Glória aos noivos e uma salva de palmas pra Jesus”. As pessoas presentes aplaudem. Vemos então um plano americano com Teresinha e Valdomiro e entendemos que se trata do casamento dos dois. A amiga de Teresinha começa a cantar a canção *Vaso novo* (Figura 18) e os outros presentes a acompanham em coro, fazem uma roda em volta do casal que também segue cantando com devoção (Figura 19).

Figura 18 – Tablatura da canção *Vaso novo*



coro, a câmera mostra imagens diversas de festa em que pessoas sorriem, comem, cantam, enfim, participam da celebração.

Quando surgem os créditos, sobre o mar de sangue visto no início de filme, a mesma melodia é apresentada em arranjo instrumental que se aproxima ao *punk rock* com elementos eletrônicos. A melodia é tocada na guitarra elétrica de maneira imprecisa, como se a primeira ideia fosse retomada, mas com outro sentido, acrescentando, nesse caso, um conteúdo irônico e crítico. O trecho da letra que foi cantado também entra no jogo de significados. Vemos o matador de aluguel Valdomiro se casando com Terezinha, agora pertencente à comunidade evangélica, após ter planejado contra seus antigos amigos, se tornando um “vaso novo”. Também podemos entender o teor irônico da abordagem musical e da cena como um todo, como uma crítica às alianças entre as igrejas evangélicas e as estruturas criminosas que se valem da violência para instituir um poder paralelo, muito presentes nas regiões periféricas de grandes metrópoles.

Após estas análises da relação entre música e imagens percebemos que o desenvolvimento narrativo do filme se dá ocultando e revelando informações o tempo todo, característica que sinaliza traços do gênero suspense na obra. Por conta desse jogo de informações o espectador é convidado a ver e ouvir o filme com maior atenção, o que é, de certo modo, pouco confortável, pois estamos diante de uma narrativa em que prevalece a brutalidade. Também notamos uma relação entre texturas imagéticas e sonoras, principalmente por conta de possíveis interferências, manipulações e também pelo caráter artificial, “maquínico”, presentes nos dois elementos. A música de Livio, ao mesmo tempo que sinaliza momentos chave da narrativa, possibilita uma gama de interpretações que podem tanto evocar pavor, ironia ou descaso, ou também direcionar a percepção do espectador para a relação entre as materialidades sonora e visual, pois como colocou Attali, “a ausência de significado é na verdade a presença de todos os significados”. Em um caminho mais poético consideramos que a música de *Contra Todos* é uma “trilha sonora do absurdo” e, neste horizonte, a relacionamos às reflexões de Camus: nela estão presente o sentimento de não-pertencimento, pois sua linguagem se distancia de simbolismos mais convencionais, gerando um desconforto no espectador por meio do estranhamento. Este desconforto, ao mesmo tempo proporciona uma reflexão pessoal do espectador sobre os fatos retratados no filme.

CAPÍTULO 3 - *FILMEFOBIA*: FRONTEIRAS SE DISSOLVEM

Este capítulo discute o trabalho de Livio Tragtenberg para o *Filmefobia* (2008) de Kiko Goifman. Lançado em 2008, o filme explora de maneira peculiar o limiar entre documentário e ficção. No ano do seu lançamento ganhou prêmio de melhor filme no festival de Brasília, o que gerou certa polêmica justamente por seu caráter fronteiro. Outras obras do diretor também transitam entre o ficcional e o documental: antes de *Filmefobia*, Goifman realizou *33* (2002), um documentário centrado na busca do diretor pela sua mãe biológica. Kiko, então com 33 anos, durante 33 dias se guiava por pistas fornecidas por detetives particulares. Podemos considerar que em *33* a narrativa é documental, entre outras coisas, por envolver uma busca pessoal de Goifman, que foi por ele registrada em um diário on-line no qual as pessoas podiam tanto acompanhar quanto opinar sobre a busca. No entanto, o filme utiliza propositalmente elementos narrativos do gênero *noir*, a presença dos detetives contribui para isso.

No caso de *Filmefobia* podemos considerar que é um filme ficcional que flerta com uma linguagem documental, pois sugere, através de algumas indicações, que os acontecimentos vistos na tela podem ser ou não reais. A história gira em torno de Jean-Claude (Jean-Claude Bernardet), um documentarista que deseja explorar os limites psicológicos de pessoas fóbicas ao colocá-las diante de suas fobias. O personagem conduz os experimentos como se fosse o diretor do filme, discute a importância das experiências e faz relações com sua própria história de vida.

Goifman (que também participa como fóbico), em entrevista para o site *revista trópico*³⁸, revela algumas estratégias utilizadas por ele para que o filme ficasse nesse lugar nebuloso: entre as pessoas que se candidataram para os “experimentos”, alguns são fóbicos reais, outros são atores simulando fobias e outras são atores fóbicos, mas o espectador não recebe informação precisa sobre essa distinção durante o filme. Nesta mesma entrevista, Goifman afirma que nem ele, nem Bernardet e nem o roteirista, Hilton Lacerda, concordam com a frase central do filme: “Só um fóbico diante de sua fobia é uma imagem do real”. Trata-se de mais um fator que impulsiona a construção ficcional do filme.

Lívio Tragtenberg também aparece como um dos personagens do filme e, em entrevista concedida para esta dissertação, relatou: “No filme, eu sou um técnico de som que desempenha um papel, uma função e um lugar na narrativa”. Vemos o compositor gravando

³⁸ Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/3055,1.shl>

os sons em cena, e também articulando diferentes maneiras de estimular e representar essas fobias através do som, além de se posicionar sobre as experiências. Em entrevista citada anteriormente, para a TV Sesc, Tragtenberg afirma que em *Filmefobia* “o que acontecia era improvisação, confusão entre o que você era e o que você não era, e o som como narrativa”³⁹.

Alguns outros filmes brasileiros também se colocaram num limiar fronteiroço semelhante, como, por exemplo, *Pan-Cinema Permanente* (2008) de Carlos Nader, centrado no poeta Waly Salomão. Construído com imagens de arquivo e depoimentos, o filme gira em torno de como Waly interpretava um personagem diante da vida. Ilana Feldman no artigo *A indeterminação sob suspeita no cinema brasileiro contemporâneo: os casos de Filmefobia e Pan-Cinema Permanente*, aponta diferenças significativas entre os dois filmes, mas considera que “o trânsito entre autenticidade e encenação, pessoa e personagem, experiência e jogo, vida e *performance*, documentário e ficção” aproximam os dois filmes (2010, p. 123).

Num primeiro momento nos parece pertinente, por mais complexo que seja, encontrar meios de discernir quais fatores presentes em *Filmefobia* podem ser considerados “documentais” ou “ficcionais”. Encontramos elementos que podem nos ajudar em *Filme documentário, Leitura documentarizante* (2012) de Roger Odin. O autor discute como se dá a leitura documental de uma determinada obra, destaca importantes elementos geralmente presentes em documentários que contribuem para que a obra seja compreendida de tal forma (2012, p. 25). Alguns dos elementos estão presentes em *Filmefobia*:

- Aparição na tela “daquele que sabe” (no caso de *Filmefobia*, o personagem de Bernardet desempenha esse papel ao conduzir e discutir os experimentos);
- Comentário tipo explicativo (a equipe discute sobre as razões e a relevância dos experimentos);
- Timbre específico do som direto, ruído (Livio utiliza, em muitas cenas, som direto e recria a partir dele).

É curioso ainda que Jean-Claude Bernardet seja o “ator” que desempenhe o papel “daquele que sabe”, uma vez que se trata de um importante ensaísta e estudioso do cinema brasileiro, além de diretor e roteirista. São de sua autoria importantes livros como *Cineastas e imagens do povo* (1985) e *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e*

³⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=shc77eQSLoM>

pedagogia (1995). Podemos perceber a partir daí como se mistura na narrativa, ator e personagem, principalmente no caso de Jean-Claude, que é a figura central do filme.

No que diz respeito aos fatores ficcionais, encontramos principalmente elementos do gênero horror, pois o próprio nome do filme se refere ao medo. Consideramos que nos traz referências a narrativas clássicas como *Frankeinstein*, por conta da experiência com seres humanos e pelo aparato utilizado para despertar as fobias, que lembram cenários típicos destas narrativas. Outro fato relevante é a presença de Zé do Caixão, o mais emblemático personagem do gênero no cinema brasileiro. A aproximação do horror com elementos documentais, por sua vez, nos possibilita também lembrar filmes mais recentes como *A Bruxa de Blair* (1999) de Eduardo Sánchez e Daniel Myrick ou *Atividade Paranormal* (2007) de Oren Peli, por exemplo, que embora sejam mais voltados ao entretenimento massivo, utilizam certos enquadramentos e tipos de câmera que agregam à narrativa elementos do suposto “mundo real”.

Uma curiosa fala de Jean-Claude, logo no início do filme, nos sinaliza sobre tal fronteira que permeia o filme:

Eu acho que na minha vida o cinema se desenvolve pelo signo do horror, me lembro de ir ido ao cinema uma vez em Paris, e acho que por causa da falta de luz total eu tive um medo, comecei a gritar daí tiveram que nos tirar da sala, isso é uma experiência dos meus nove, dez anos em Paris. Uma outra experiência que eu lembro foi num navio, num transatlântico vindo pro Brasil. Naquela época uma travessia longa, quase vinte dias, e normalmente projetavam filmes. um filme que eu vi foi Roma Cidade Aberta, isso em 1949, e a lembrança que eu tenho é de um filme de terror.

Sendo nosso foco o trabalho de Tragtenberg no filme, consideramos que a maneira como ele está em *Filmefobia* também evoca uma relação com a fronteira entre a ficção e o documentário. Também encontramos algumas semelhanças com a performance em *O Gabinete do Dr. Estranho*, relação que detalharemos posteriormente.

3.1 Variações sobre o tema Ruído

Como nesse filme Tragtenberg trabalha, em boa parte dos experimentos, a partir de som gravado nas cenas, consideramos que o limiar entre música e ruído que permeia a discussão desta dissertação se aproxima, neste ponto, da oposição entre som “musical” e som

“não musical”. A incorporação de sons considerados “não musicais”, assim como a criação e manipulação de timbres discutida no capítulo anterior também fez parte dos interesses de importantes compositores, principalmente a partir no início do século XX. Podemos constatar tal fato ao ouvir, por exemplo, *Ballet Mécanique* (1924) de George Antheil. Paul Griffiths considera Antheil um sucessor do futurismo de Russolo e também destaca a composição como ponto de partida para a era “mecânica” em música (1998, p. 98). A peça foi escrita para uma curiosa formação: campainha elétrica, hélice de avião, além de oito pianos, oito xilofones e pianola. Outro exemplo que merece atenção é *Parade* (1916) de Erik Satie, que além de instrumentos de orquestra, utilizava uma máquina de escrever e um revólver.

Nos chama atenção o fato que, tanto *Parade* quanto *Ballet Mécanique* são “músicas de cena”, ou seja, criadas para um contexto plurimidiático. A composição de Satie foi criada para um balé de mesmo nome do repertório da companhia *Balés Russos*, que contou com coreografia de Léonide Massine e cenário e figurino cubistas elaborados pelo pintor Pablo Picasso. Serguei Diaghilev, produtor e idealizador da referida companhia buscava artistas inovadores de várias áreas. Como exemplo da ousadia estética característica de seus espetáculos, temos também *A Sagração da Primavera* com música de Igor Stravinsky e coreografia de Vaslav Nijinsky, que também coreografou *Prelude a l'apres-midi d'un faune* com música de Debussy, obra citada na introdução da dissertação.

Ballet Mécanique, por sua vez, foi criada para um filme de mesmo nome do pintor francês Fernand Léger. O caráter ousado da música de Antheil está diretamente ligado à proposta da obra como um todo. *Ballet Mécanique* é considerada uma obra-prima do cinema experimental: na tela vemos máquinas, imagens caleidoscópicas e formas geométricas. Percebemos uma interessante relação dessas imagens com a música, que tem em sua composição timbres inusitados e repetições rítmicas. Nas duas obras mencionadas, imagens e narrativas modernas dialogam com propostas sonoras audaciosas. Arriscamos dizer que o contato entre a música com outros elementos que permeiam as obras, desencadeou buscas em direção a novas propostas sonoras de diversas ordens (formais, timbrísticas, etc...).

Outro marco importante para esta discussão foi o advento da *Música Concreta*, movimento francês surgido no final da década de 1940 que tinha como sede a *Radiodiffusion Télévision Française*. A proposta era compor através de gravação e manipulação dos sons “naturais ou industriais”. Isso só se tornou possível através de tecnologias recém-desenvolvidas naquele momento, como a fita magnética. O principal idealizador desse movimento foi Pierre Schaeffer, que além de compositor foi um importante teórico: cunhou os termos *objeto sonoro* e *escuta acusmática* que, por sua vez, estão associados às práticas

auditivas que implicam em dissociar o som da fonte emissora com o objetivo de se estudar as propriedades acústicas.

Assim como Schaeffer, John Cage também foi um importante compositor e pensador em meio à discussão sobre o que é um “som musical”. Roland de Candé coloca sua dificuldade em classificar Cage como um neo-dadaísta, um visionário ou um mistificador (2001, p. 385). Podemos ver um exemplo de seu posicionamento provocador com a execução da peça *Water Walk*, em 1960, no programa de TV norte americano *I've Got a Secret*⁴⁰. Assistimos o artista fazendo uma espécie de percurso em que ele “toca” panela de pressão, liquidificador, um pato de borracha, entre outros “instrumentos”, enquanto a plateia cai no riso.

Até aqui temos importantes exemplos de compositores que, através de suas obras, questionaram o fazer musical vigente direcionando suas obras e ouvidos para o universo sonoro fora da sala de concerto. A partir daí surgiram uma infinidade de propostas estéticas, bem como abordagens teóricas que debatem o limite entre música e ruído. Para avançar o debate, retomaremos termos que foram colocados na introdução da dissertação como um dos nossos pontos de partida. No livro *A afinação do mundo* do canadense Murray Schafer, encontramos algumas definições sobre o termo ruído: “som indesejado”, “som não-musical”, “distúrbio em qualquer sistema de informação” e “qualquer som forte” (1977, p. 256).

Por conta de tais colocações, consideramos que o som “não musical” é um elemento que não pertence a um sistema de linguagem considerado musical, sistema esse que razões estéticas, históricas e sociais definem o que faz parte dele ou não. Como também já vimos no decorrer da dissertação, tais posições tendem a ser transitórias.

Embora Schafer tenha feito um importante trabalho, propondo uma escuta mais consciente dos sons à nossa volta, por meio do Projeto Paisagem Sonora (*Soundscape Project*), alguns pesquisadores criticam sua visão porque consideram que ele defende uma paisagem sonora “ideal” repleta de sons naturais, livre dos sons urbanos, de máquinas, carros e sirenes, classificando-os como poluição sonora, sons estes que, como vimos, motivaram Luigi Russolo a escrever a manifesto futurista *A Arte dos Ruídos*, apontando seu desejo por incluir na linguagem musical elementos até então externos e ela.

Com um olhar crítico sobre esse posicionamento, porém sem negar a importância de *A afinação do mundo*, Giuliano Obici no seu livro *Condição de Escuta* nos dá material para o debate:

⁴⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gXOIkT1-QWY>

Essa noção do ruído parece ser um pouco equivocada, embora extremamente difundida no senso comum. Pensemos ele como potência de criação, como ponto de instabilidade que possibilita transformações e inventividades. Foi assim com a história da música ocidental, que ampliou os horizontes dos ouvidos explorando sonoridades estranhas, consideradas ruídos pelos padrões e tratados estéticos musicais (2008, p. 33).

Levando em conta o embate de ideias dos autores, Obici levanta uma questão que nos interessa, a partir da noção de *esquizofonia* presente no livro de Schafer, *O Ouvido Pensante* (p. 160). O autor canadense se baseia na palavra esquizofrenia para apontar como “aberrativo” o efeito da separação entre o som e sua fonte, se referindo aos sons que são ouvidos por altofalantes. Obici, baseado no conceito de *Squizo* de Guilles Deleuze e Félix Guattari, presente no livro *O Anti-Édipo*, defende que a dissociação entre o som e sua fonte ou sua “desterritorialização”, como ele coloca, possibilita “outras referências”, considerando o potencial artístico de tal prática.

No cinema, a diluição entre música e ruído também gerou expectativa a partir da possibilidade de exibição de som e imagem sincronizados. Bela Balaz expressou seu entusiasmo pensando na criação de uma “sinfonia de ruído” e na utilização de sons cotidianos como material para se criar “música” para filmes (2010, p. 201).

Podemos também ver em alguns filmes mais recentes ideias semelhantes colocadas em prática, como no caso de *Delicatessen* (1991) de Jean-Pierre Jeunet e Marc Caro, em que se pode ver e ouvir uma cena em que as várias atividades de moradores de uma pensão resulta em uma composição que combina o ranger de uma cama de mola, o som de uma bomba de encher pneu, exercícios de escala em um violoncelo e alguns outros sons. Outro exemplo é *Dancer in the Dark* (2000) de Lars Von Trier, protagonizado pela artista Bjork. Há uma cena em que sua personagem Selma, aos moldes de um musical, canta e dança embalada por sons das máquinas da fábrica onde trabalha.

Ainda sobre a fronteira entre música e ruído, já vimos ao longo desta dissertação diversos aspectos levando em conta a perspectiva de Attali, Schafer e Obici. No livro *Noise Water, Meat* de Douglas Kahn, encontramos outro ponto que nos chamou atenção, o elemento “linha”:

A linha como um ponto de encontro entre a informação audível e visível é particularmente algo curioso. O alfabeto é o exemplo mais óbvio, mas eu gostaria de evitar esses lugares onde a linha é

articulada somente por quê ela pertence a um conjunto com configurações similares. Apesar dessa fuga dos alfabetos todos, pela simples razão de que essas linhas são diferentes práticas e sistemas de inscrição, eu estou interessado na linha simples, separada como uma possível funcionalidade dentro de um sistema. Isso não impede que a mesma linha simples possa ser usada em uma larga gama de arranjos (1999, p. 72).

A partir das reflexões de Kahn pensamos o elemento linha como responsável pelo registro e inscrição das informações sonoras. Podemos considerar então que elementos “musicais” podem ser representados nas linhas do pentagrama e, no caso de sons considerados “não musicais”, pelos complexos riscos do audiograma, que é a maneira como um som é “gravado”, o que mais uma vez só mostra o quão arbitrária é essa divisão, pois nada impede que o som considerado “cotidiano” (termo empregado por Balazs) também tenha altura definida, da mesma maneira que visualmente é difícil distinguir em um *software* de gravação se a informação registrada é “musical” ou “ruidosa”. Para além dessa discussão, lançamos a atenção para os aspectos visuais do som presentes nas considerações de Kahn, aspectos estes que alguns autores consideram quase indissociáveis do elemento sonoro. Encontramos ecos na problematização colocada pelo compositor e pesquisador Rodolfo Caesar sobre a sua maneira de pensar imagens e sons.

Na minha opinião, o som já é imagem mesmo quando o único suporte disponível é o cérebro, e quando sua transmissão é de boca à orelha, ou das coisas soantes para a orelha. Assim como a imagem mental visual é ‘apenas’ uma imagem mental, a imagem sonora também o é, e não se confunde com uma ‘visualização’ de algo através da escuta. Escutar é sempre formar imagens, assim como ver, também (2012, p. 8).

Assim como a fronteira entre música e ruído, nos interessa também a relação entre o que é visto e o que é ouvido. As considerações de Caesar certamente podem adquirir uma ampla gama de desdobramentos. Neste capítulo, a questão pode seguir em duas direções que achamos pertinentes: há momentos em que Tragtenberg propõe uma certa discrepância entre o que é visto e ouvido através da exploração de um conceito que ele mesmo chama de “ponto de escuta” (que nos parece próximo da ideia de esquizofonia colocado por Obici), e também o fato de que, dos três filmes que estamos estudando, só em *Filmefobia* o compositor é visto em cena.

Podemos encontrar um exemplo da discrepância entre o que é visto e o que é ouvido na cena referente ao homem com medo de pombos. Vemos um alambrado repleto de pombos, escutamos claramente seus arrulhos e bater de asas. Em seguida, vemos o cercado aberto e um contrarregra traz o suposto fóbico vestindo uma espécie de sobretudo repleto de pães e um capacete com ovos fritos. A luz é fraca, o contrarregra abre uma passagem no alambrado e acomoda o homem no espaço interno do cercado e a partir daí os pombos voam na sua direção, a câmera se aproxima e na próxima imagem, vemos o fóbico em um plano americano. Depois de um corte, vemos um plano fechado no seu rosto e percebemos seu nervosismo. Após uma imagem escura e sombreada, vemos o fóbico sentado no chão respirando fundo, seu desespero é nítido. Na imagem seguinte ele está no chão sem reação, tomado pela fobia (Figura 20).

Figura 20 – Cenas do filme *Filmefobia*



Fonte: Elaborado pelo autor.

Em toda a cena ouvimos os arrulhos e bater de asas dos pombos em maior intensidade do que ouviríamos presenciando a mesma cena ao vivo. Em entrevista, o compositor relata que gravou o áudio da cena de modo que ela fosse ouvida pela perspectiva dos próprios pombos⁴¹, o referencial imagético é um enquanto o sonoro é outro. Em seu livro *Música de cena* (2008), o compositor explica um pouco sobre esse tipo de abordagem:

O Conceito de *ponto de escuta* é semelhante ao ponto de vista. A escolha de um ou mais pontos de escuta entre um sempre constante leque de opções - possibilita o estabelecimento de diferentes leituras espaciais e sonoras para uma mesma cena (2008, p. 37).

Conceito esse também abordado por Michel Chion que, segundo seu livro *Audivision*, pode se desdobrar em diferentes leituras (2008, p. 74). Podemos pensar desde a perspectiva

⁴¹ Entrevista para o programa Sala de Cinema na TV Sesc.

emotiva que um personagem experimenta determinada situação (geralmente a música é uma ferramenta potente para tal efeito) ou até na perspectiva espacial que determinado som é ouvido na diegese do filme, por exemplo.

Consideramos que a abordagem na cena descrita é “esquizofônica”, por haver certo deslocamento entre o som e sua fonte, o que segundo Tragtenberg consegue ampliar o suspense e o terror⁴². Encontramos no som, então, uma postura anempática em relação à imagem que, também segundo Michel Chion, “manifesta uma indiferença ostensiva em relação a situação” (2008, p. 14). Tal abordagem sugere de fato, indiferença em relação ao sofrimento do fóbico. É como se os pombos e suas sonoridades, totalmente alheios ao que se passa com a pessoa em cena, metaforizassem certa “indiferença do mundo” para o sofrimento específico de um ser humano.

3.2 Diálogo com suposto “real” e engajamento “ressonante”

Em *Filmefobia* são vistos em cena microfones, câmeras, e todo o aparato necessário para a filmagem, também vemos a equipe trabalhando em função dos experimentos e discutindo as várias questões que envolvem a realização das gravações. Essas cenas lembram um pouco *Crônica de um Verão* (1961) de Jean Rouch e Edgar Morin, que Goifman assume como referência⁴³. Tais elementos também despertam a crença do espectador, em relação aos elementos apontados no texto de Roger Odin no início do capítulo, em uma possível verdade vista na tela. No livro *Ver e Poder*, Jean Louis Comolli discute de maneira profunda como se dá esse jogo entre ficção e realidade no cinema. O autor descreve alguns mecanismos que operam nesse jogo:

Mas “crer” não depende de um programa, não mais de que uma ordem. Isso não se ensina, não se compra, duvidar também não. Uma parte da ordem da crença seria recalcar tudo que é da ordem da dúvida - logo articular-se a ela, tensionar sua mola. Tal é a experiência singular que o cinema propôs aos seus espectadores. Crer na realidade do mundo era imputar-lhe uma dúvida. Crer, não crer, não mais crer, crer apesar de tudo que desmente a crença- são as questões do cinema (2008, p. 11).

⁴² Entrevista para o programa Sala de Cinema na TV Sesc.

⁴³ Em entrevista para o site *Revista Trópico*

Consideramos o jogo entre o crer e o não crer, e o que há de intermediário entre eles, de fundamental importância para o mecanismo narrativo do filme. As informações que evidenciam o aparato podem provocar no espectador a crença de que o que é visto na tela é “verdadeiro”, pois estamos acostumados a instruções semelhantes em documentários. Também consideramos que alguns elementos nos imputam dúvida: vemos os depoimentos da equipe a respeito da não realização do filme, falando de como o projeto não se concluiu, embora assistimos a um filme acabado circulando em um suporte midiático.

Consideramos também que alguns embates que surgem em *Filmefobia* são pontos importantes para que o filme consiga estabelecer essa leitura nebulosa. Jean-Claude é acusado de sadismo pelo personagem que tem fobia de palhaço. A diretora de fotografia Cris Bierrenbach se mostra incomodada em meio ao projeto. Consideramos que tais sensações também atinjam boa parte da audiência do filme. Encontramos novamente no livro do Comolli observações sobre uma questão semelhante - referente ao filme de Roberto Rossellini, *Europa 51* (1952):

“Mas a *mise en scene* permite ao espectador gozar de uma vantagem sobre o personagem, dando-lhe consciência da inconsciência de Irene, se bem que o medo ganha o espectador muito antes de invadir a heroína” (2008, pg.67).

Consideramos que tal dualidade entre prazer e incômodo diante da impotência dos “personagens” está presente em *Filmefobia* (também presente nos filmes de horror), a qual, por sua vez, é potencializada a partir das instruções fornecidas pela linguagem documental (assim como no filme de Rossellini pelos elementos neo-realistas). Consideramos que a ideia de que esses acontecimentos possam ser reais potencializam tais leituras. A partir daí, passamos a refletir sobre como Tragtenberg se coloca nesse jogo entre realidade e ficção e horror, em que não só sua abordagem sonora é relevante, mas também sua presença na imagem, suas palavras e posicionamentos.

No artigo *Por um cinema de atrações contemporâneo*, Mariana Baltar (2016) discorre sobre o efeito de “ressonância”. Segundo a autora, ele está ligado ao regime de atrações que permeia o primeiro cinema, ao efeito do corpo na tela sobre o corpo do espectador, gerando um engajamento de ordem sensorial. Embora o termo venha da autora Susana Paasonen, em estudos sobre pornografia, Baltar aponta como esse efeito permeia o cinema de um modo geral. Ela relata que tal engajamento funciona de maneira semelhante aos momentos de

espanto do melodrama, propondo um envolvimento em que o espectador abandona a racionalidade. Em *Filmefobia*, esse tipo de estímulo é bastante presente nas cenas em que os fóbicos têm seu medo despertado, pois estamos diante de corpos reagindo quase que irracionalmente. A música/som tem papel importante nesse jogo, estimulando tais reações e expandindo esse efeito em direção ao espectador. Segundo a autora:

É justamente esse caráter fragmentário, estimulante e excitante que me interessa no regime das atrações, pois recupera do conceito sua relação atávica com o corpo (na tela e do espectador) capaz de convocar a um certo engajamento afetivo que se coloca na ordem do sensorial e do sentimental (2016, p. 5).

Pensamos que em *Filmefobia* a relação do corpo na tela estabelece uma significativa ligação com o corpo do espectador, relação essa que, por sua vez, é potencializada por conta dos elementos documentais. Ainda segundo Baltar, “o Cinema de atrações se baseia na qualidade de mostrar algo, onde é hegemônico (embora não exclusivo) um regime de mostração (mais que de narração) que reconhece e instaura o espectador...” (2016, p. 7). Não é difícil relacionar o regime de mostração aos elementos documentais que se propõe mais a “mostrar” algo do que narrar presentes no filme.

Um bom exemplo é a cena em que presenciamos a mulher que tem fobia de penetração sexual (representada pela atriz Laís Marques). No início da cena a vemos em um plano geral com pouca luminosidade, sendo presa em um suporte pelos contrarregras. Ouvimos em *off* seu depoimento sobre como ela desenvolveu a suposta fobia. Notamos no seu rosto uma expressão apreensiva. O experimento começa, ela fica nua pendurada com as mãos e pés amarrados, os contra regras começam a ligar carrinhos de brinquedo cada um com um falo de borracha que vão em direção da atriz. Os carrinhos tocam alguma canção pop (de difícil identificação, pois são sobrepostas e fora de sincronia, mas é provável que seja *Like a Virgin*, da cantora Madonna). Além da música também ouvimos os sons dos motores dos tais carrinhos, uma espécie de zumbido. Tanto a música quanto sua fonte sonora (alto-falantes de com baixa qualidade), e também a imagem dos carros de brinquedo, concedem à cena novos fatores. A canção é ouvida de maneira confusa e, ao entrar em contato com os gritos de desespero da atriz, adiciona “requintes de perversão”, usando as próprias palavras de Trachtenberg⁴⁴. Como a música diegética não se altera com a reação da personagem, podemos

⁴⁴ Entrevista para o programa Sala de Cinema.

classificar, nos termos de Michel Chion, como música anempática, efeito semelhante ao descrito na cena dos pombos que analisada anteriormente.

Consideramos que tal abordagem faz com que o espectador, ao invés de se comover com a situação vista na tela, perceba a cena de um modo próximo ao efeito ressonante colocado por Baltar. O corpo visto na tela “ressoa” no corpo do espectador de maneira mais sensorial, seja pelo incômodo, seja por certo sadismo, que encontra semelhança com as considerações de Comolli sobre *Europa 51*. A abordagem anempática em certa medida “amplifica” essa ressonância, pois não direciona o espectador objetivamente para nenhuma interpretação mais racional ou codificada, deixando espaço para uma percepção mais sensorial. Notamos aqui também que a relação entre som e imagem gerando um efeito anempático é recorrente e, a partir daí, o consideramos como uma característica importante para a concepção sonora de Tragtenberg para o filme.

Como já relatamos, outro ponto que difere *Filmefobia* dos outros dois filmes é o fato do compositor estar em cena, o que nos leva a refletir sobre quais elementos são agregados à narrativa por tal fator. Encontramos importantes pistas para essa questão em uma das cenas em que os realizadores/personagens estão à mesa discutindo: Jean-Claude fala sobre certa intenção que ele percebe nos fóbicos, como um pedido de ajuda. Uma questão surge: para quem é esse pedido? Livio pergunta: “Será que é para mim que estou gravando?”, Bernardet rebate: “Pra você não porquê você é cínico”, consideramos então que o personagem de Tragtenberg se “abala” menos que os outros com a situação a que fóbicos são expostos, ou seja, o técnico de som seria, de certo modo “indiferente”, quase como um som anempático.

Tal hipótese se confirma na cena em que vemos a mulher que tem fobia de celular. O som de vários celulares tocando surge na cena anterior, quando os atores/realizadores estão à mesa discutindo os experimentos. São sons médio agudos gerados a partir chips que sintetizam sons, como nos primeiros modelos de aparelhos celulares. Vemos então uma imagem levemente desfocada de uma mulher sentada com a cabeça repleta de velcros com um celular grudado na parte frontal da sua cabeça. A câmera se move para frente e para trás. Depois de um corte, a vemos um pouco mais distante, em um plano geral, e percebemos que a imagem anterior “vinha” da câmera diegética de Jean-Claude que está à frente da fóbica - com sua cadeira de rodas motorizada utilizando-a para fazer movimentos curtos. Ao lado esquerdo vemos o roteirista Hilton Lacerda escrevendo em um *notebook*, enquanto a câmera vai para o lado direito e entra em cena Cris Bierrenbach fotografando e o contrarregra interpretado por Ravel Cabral que, por sua vez, cola mais celulares na cabeça da mulher. Conforme a câmera se desloca para esquerda, vemos Livio com seu computador ligado a uma mesa de som, os

múltiplos toques de celular que ouvimos parecem ser controlados por ele. Depois de um corte, a imagem da câmera de Jean-Claude é retomada e vemos a fóbica e Hilton lado a lado. Ravel entra e cola mais um celular e, após um corte, vemos o mesmo plano, mas na cabeça da fóbica vemos um número maior de aparelhos celulares. Começa uma sequência de cortes rápidos e entre um plano geral em que aparecem todos os participantes mencionados e um plano americano provavelmente motivado pela câmera diegética de Jean-Claude. Livio segue sobrepondo toques de aparelhos celulares e percebemos a agonia da fóbica aumentando gradualmente. Em um determinado momento o ritmo dos cortes diminui e no plano geral entra um homem de branco, que parece um profissional de saúde, que corre em direção a fóbica. A mulher parece ter ultrapassado seus limites. O suposto socorrista se coloca pedindo que desligue som, a câmera volta para Livio, nesse momento ele faz um gesto manual com a intenção de que o experimento continue. No próximo plano, a imagem retoma a equipe socorrendo a mulher e o som dos celulares não cessa (Figura 21).

Figura 21 – Cenas do filme *Filmefobia*



Fonte: Elaborado pelo autor.

Consideramos, então, a partir da cena descrita, que não só na proposta sonora de Tragtenberg se encontra a indiferença em relação ao sofrimento dos fóbicos, mas também no comportamento de seu personagem no filme. Arriscamos dizer que seu papel na narrativa funciona como uma extensão de suas propostas sonoras, o que pode ser constatado pela sua imagem, gestos e também pelas palavras que diz, principalmente quando fala: “ Não adianta o cara ficar sofrendo pra dentro como num filme do Bergman, Isso é show!”.

Na procura de caminhos para decifrar esse personagem imagético/sonoro, retomamos a relação que já traçamos ao longo da dissertação entre a obra do compositor e o livro *Mito do Sísifo* de Albert Camus:

Esse desconforto diante da inumanidade do próprio homem, essa queda incalculável diante a imagem do que nós somos, essa "náusea" como da denomina um autor dos nossos dias, é também o absurdo (2008, p. 15).

Percebemos e nos sentimos desconfortáveis diante da “inumanidade no próprio homem” presente no personagem de Tragtenberg, talvez por estarmos “diante a imagem que nós somos”, que se mostra indiferente e anempático como seus sons. Por outro lado, em umas das cenas em que a equipe está sentada à mesa, Jean-Claude considera a hipótese da necessidade do fóbico em exteriorizar e dividir a dor. Conforme ele conclui o pensamento, a câmera fecha em Livio e permanece um tempo no compositor. Passamos a considerar outra hipótese: Livio se insere no filme de uma maneira ambivalente, como uma peça chave no ritual de passagem centrado no confronto entre o fóbico e sua fobia. Segundo José Miguel Wisnik.

Assim como o *pharmakós* (a vítima sacrificial) tinha para os gregos o valor do veneno e do remédio (a palavra é da mesma raiz de farmácia, fármaco, droga), o som tem a ambivalência em produzir ordem e desordem, vida e morte (o ruído é destruidor, invasivo, terrível, ameaçador e dele se extraem harmonias, balsâmicas, exaltantes, extáticas) (1999 p. 34).

Consideramos a partir daí que a atitude do personagem de Livio, que pode causar desconforto no espectador e principalmente no fóbico, pode estar ligada a essa busca pela exteriorização da fobia. Encontramos pontos de convergência desta discussão com elementos estruturais do gênero horror. Segundo Bruce Kwin, “o efeito do bom filme de terror é nos mostrar o que não estamos à vontade vendo, mas talvez precisamos olhar de qualquer maneira” (2012, p. 374). Nas palavras de Camus: “No extremo do despertar vem, com o tempo, a conseqüência: suicídio ou restabelecimento.” (2008, p. 14). Presenciamos, portanto, Livio em som, imagem, palavra e gesto - na linha tênue que separa a agressão da cura.

Em algumas cenas a postura de Livio chega a assumir certo teor humorístico, irônico, por exemplo, na cena em que vemos o suposto portador de tanatofobia (medo excessivo de morte). Antes da cena em que Livio aparece, já vimos no decorrer do filme a preparação das traquitanas para despertar tal fobia, bem como ouvimos o depoimento do suposto fóbico sobre como o seu trauma está ligada ao falecimento da sua avó. Também vimos o fóbico preso a uma espécie de maca, envolto em flores típicas de coroa funerária, que por sua vez foi presa a uma mesa giratória em que um contrarregra, através de uma manivela, faz o fóbico girar no seu próprio eixo. Neste trecho, ouvimos em “primeiro plano” o som do mecanismo dessa

mesa giratória (que é granulada, metálico, contínuo, em com variação de volume), enquanto ouvimos manifestações de desconforto do fóbico um pouco mais distante, ou seja, vemos e ouvimos mais uma vez Tragtenberg empregando o conceito de ponto de escuta que discutimos anteriormente.

Depois de outros eventos, a narrativa fílmica retorna e tal situação. A partir de uma imagem de uma câmera de segurança, vemos de cima para baixo o fóbico sendo tirado por duas pessoas da mesa giratória em uma maca em que ele está preso. Um homem a segura perto da sua cabeça, outro perto dos seus pés e o levam, na maca, para o lado direito da tela. Após o corte vemos uma cena com pouca luminosidade, um plano americano em que dois contrarregras, um à direita e outro à esquerda tela, colocam o fóbico em uma espécie de caixa com terra. Vemos o fóbico tenso, deitado, manifestando incômodo. Os contrarregras saem e vemos por um instante apenas o fóbico, apreensivo. Após o corte, a câmera foca no rosto do fóbico e vemos a mão de um dos contrarregras colocando um estetoscópio no seu coração, nesse momento passamos a ouvir um som, um pulso, que nos lembra um *kick*, um bumbo típico de kits de timbres de bateria eletrônica. Depois de um corte vemos Livio, de óculos escuros, com um fone de ouvido balançando a cabeça como se fosse um DJ de uma festa, a câmera desce e vemos suas mãos operando uma espécie de mesa de som. Após o corte, a câmera se aproxima do fóbico, vemos a traquitana em que ele está preso e também os contrarregras manipulando algo. Conforme a câmera se aproxima do rosto do fóbico, podemos ver os contrarregras colocando algodão em seu ouvido e seu nariz. Continuamos a ouvir o pulso sonoro, que fica mais lento nesse momento. Ouvimos a respiração do fóbico, um dos contrarregras coloca uma espécie de tubo na boca do fóbico, o que muda o som dessa respiração, tal objeto isola a captação de algumas frequências, fazendo com que o som seja gravado e, por consequência, ouvido de maneira “abafada”. Em seguida vemos os contrarregras despejando um saco de terra sobre o fóbico e som da terra caindo sobre corpo também é ouvido com um certo destaque, o pulso continua e podemos ouvir algumas variações em suas repetições e também vemos um plano fechado no rosto do fóbico. Após um corte a imagem revela Hilton Lacerda em primeiro plano escrevendo em seu computador e o fóbico ao fundo. Enquanto a câmera se aproxima de novo do fóbico, vemos nas sombras um contrarregra jogando mais terra sobre o fóbico e a diretora de fotografia no lado esquerdo também na penumbra fotografando a cena. O pulso sonoro agora é constante, a câmera se aproxima, o contrarregra joga mais terra sobre o peito do fóbico que parece cada vez mais incomodado, o pulso vai ficando mais lento enquanto vemos a mão do contra regra pegando

terra e colocando sobre o rosto do fóbico, como se o fim da *performance* significasse a morte e, o pulso diminuindo sua frequência, um coração parando (Figura 22).

Figura 22 – Cenas do filme *Filmefobia*



Fonte: Elaborado pelo autor.

Apesar da angústia presente na cena, vemos na abordagem e na figura de Livio, “fantasiado de DJ certo humor que pode ao mesmo tempo deixar a cena mais leve mas também ser percebido com um certo “requisite de perversão”.

3.3 O mundo lá fora

Como já foi colocado no início do capítulo, encontramos alguns pontos de convergência entre o Livio que é visto e ouvido em *Filmefobia* e a sua obra *O Gabinete do Dr. Estranho*. Trata-se de uma *performance*/instalação que estreou na 29ª Bienal de Artes de São Paulo. Entre o artista e o público havia um microfone em que as pessoas poderiam gravar qualquer som e, por meio de um software de produção de áudio, o compositor apresentaria alguma criação a partir desses sons.

É possível traçar um paralelo entre *O Gabinete do Dr. Estranho* e *A Fonte*, de Marcel Duchamp, obra em que o artista colocou um urinol no Salão dos Artistas Independentes de Nova York, ressignificando um objeto do cotidiano. Da mesma maneira, o Dr. Estranho ressignifica os sons cotidianos. Assim como no filme, nesta *performance* o compositor está em cena criando a partir de sons “não-musicais”. Tragtenberg relata que, nesta obra, ele brinca com a ideia de que o compositor é como um animal em extinção colocado em uma jaula como uma espécie rara, também brinca que ele considera a bienal como um “Zoológico com pedigree⁴⁵”.

Também consideramos, nesta *performance*, a presença de elementos do gênero horror. Vemos uma jaula com placas e avisos pedindo para alimentar o Dr. Estranho com sons.

⁴⁵ Entrevista no programa “Matador de Passarinho” da TV Brasil. Disponível em: <https://vimeo.com/107219657>

Dentro da jaula são vistos equipamento de áudio e cadernos de anotações, um laboratório que nos lembra o filme expressionista *O Gabinete do Dr. Caligari* ou *Dr. Frankenstein*, obra que também já relacionamos com *Filmefobia*.

Não é difícil perceber um diálogo com o “mundo real”, por conta da interação entre o performer e o público, fator que aparece em *Filmefobia* por conta dos elementos documentais, no entanto, na *performance* o flerte com o cotidiano vai mais além. *O Gabinete do Dr. Estranho* circulou por cidades do interior paulista integrando a programação do *Circuito Sesc de Artes* de 2011. Na sua estreia, a obra aconteceu dentro do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, espaço onde tradicionalmente ocorre a Bienal de Artes, os frequentadores do evento já estão habituados a obras que propõem diferentes relações entre o público e o artista. No circuito, porém, aconteceu algo diferente: a jaula do Dr. Estranho passou por áreas públicas de cidades como Olímpia, Monte Alto, Novo Horizonte, dentre outras. Podemos ver em gravações de vídeo disponíveis no youtube, situações em que crianças percebem a obra como um grande brinquedo, um senhor embriagado dando seus depoimentos para o Dr. Estranho ou um cachorro assustado com as sonoridades propostas pelo compositor. Situações em que se percebe que boa parte do público não está habituada a esse tipo de obra.

Assim como no *Gabinete*, também encontramos no filme relação com a ideia de *performance*, principalmente nas cenas em que as fobias são estimuladas. Embora o termo seja muito abrangente, o cruzamento de formas de expressão artística, a improvisação bem como certo risco e incerteza sugere tal caminho. Segundo Eduardo Nespoli:

A idéia de que as performances são eventos que propagam os símbolos da cultura, determinando uma incorporação destes elementos por parte de espectadores tornou-se presente no pensamento de diversos autores que procuram encontrar uma unidade entre os diversos modos de manifestação cênica, seja o teatro ocidental, oriental, as manifestações populares, ou o ritual das sociedades arcaicas (2004, p. 2).

Consideramos que tanto nos experimentos vistos no filme de Goifman como no *Gabinete* encontramos alguns elementos codificados, símbolos da cultura, principalmente referente a um gênero, o horror, que por sua vez desemboca na literatura e também na cultura massiva que o cinema faz parte. Também como já colocamos, há uma questão ritualística em *Filmefobia* vinculada à atitude de Livio. Pensamos que os experimentos vistos em cena podem ser considerados uma espécie de rito em direção à cura do fóbico. Também

encontramos elementos ritualísticos no *Gabinete* no que diz respeito à transformação de sons cotidianos em sonoridades consideradas “musicais”. Segundo José Miguel Wisnik:

Assim como o sacrifício de uma vítima (o bode expiatório que os gregos chamam de *pharmakós*) quer canalizar a violência destruidora, canalizada, para sua superação simbólica, o som é o bode expiatório que a música sacrifica, convertendo o ruído mortífero em um pulso ordenado e harmônico (1999, p. 34).

Encontramos no pensamento de Wisnik, tal questão ritualística que envolve a fronteira que permeia essa dissertação: o sacrifício incorpora o ruído ao código, semelhante ao processo que acontece no *Gabinete*. As possíveis interpretações das obras devido às particularidades da audiência que discutimos no decorrer da dissertação é um fator importante para se pensar a interação entre o público e o *Gabinete*. Supomos que há o espectador que participa da obra fornecendo sons a *Dr. Estranho*, entendendo que se trata de uma *performance*, e também o espectador mais lúdico, que participa mas não percebe o gabinete como uma obra, mas sim como uma curiosidade, algo próximo de uma atração de um parque de diversões, relação essa possivelmente mais presente na circulação da obra pelas ruas do interior paulista. Também supomos os espectadores passivos que simplesmente observam a interação entre o *Dr. Estranho* e os outros espectadores que mencionamos que, por sua vez, também podem entender a performance como uma obra de arte ou uma curiosidade. Tal reflexão se relaciona com outro ponto apontado por Nespoli a respeito de *performance*: a crença.

Nestas “performances culturais” os aspectos motivadores da vida vão tanto ao encontro dos crentes, portanto daqueles que são internos ao território simbólico; quanto ao encontro dos observadores, que se colocam numa posição de interação em relação aos crentes. A performance é o suporte simbólico de um objeto ou fato que será transmitido (2004, p. 3).

Neste sentido, a crença na transmissão é um fator que movimenta os sentidos simbólicos da obra performática. De modo livre, podemos estabelecer um paralelo desta situação espectral com algumas das questões que permeiam o filme que estamos analisando neste capítulo. Como já colocamos, a crença no “real” em *Filmefobia* é algo que é abalada a todo o momento, por isso em determinados momentos o espectador pode se ver

engajado nos elementos documentais e em outros percebe aquele universo como ficcional. No *Gabinete*, por sua vez, a crença está diretamente ligada à questão de como espectador percebe a obra, principalmente se é uma “obra de arte” ou uma atração.

Em suma, no *Gabinete*, o uso da matéria prima sonora desperta curiosidade se pensarmos em um personagem que transforma qualquer som em “música”. Tanto dentro da galeria de arte quanto fora, o som “não-musical” assume um novo discurso, porém fora do espaço de exposição, longe dos olhares e ouvidos habituados, a obra tende a se converter mais em atração, em uma curiosidade, tanto visual como sonora.

Como já foi dito, encontramos no filme, principalmente nas cenas em que as fobias são estimuladas, algo próximo à *performance*, pelo cruzamento de formas de expressão artística e pelo fator improvisação, o que concede às cenas certo risco e incerteza no resultado. Consideramos que há certa aproximação com os *Happenings* do grupo Fluxus. Grupo/movimento centrado em George Maciunas por qual passaram multi-artistas como Yoko Ono e Al Hansen, o pianista David Tudor, o artista visual Bob Watts entre outros. Influenciado pelo Dadaísmo de Duchamp e Satie, e também se colocando de forma crítica ao modernismo, o grupo apresentava fortes anseios, como o rompimento entre o fazer artístico e o cotidiano, propondo obras “abertas” e interativas no qual o público era convidado a participar. Temos como exemplo a obra *Piano Piece for David Tudor#2* (1960) de La Monte Young: eram fornecidas ao público as seguintes instruções: “Abra o piano sem fazer, no acto, qualquer som que seja audível para si. Tente quantas vezes quiser”. Podemos perceber através da obra citada, que não se pretendia um resultado exato e sim um processo. Ideia essa que também tem certo espaço em *Filmefobia*. Sobre isso Goifman relata:

Explicava para eles que se na cena não se desencadeasse a fobia deles, que eles começassem a atuar. E uma atuação próxima do que seria a fobia deles. Isso embaralhava de uma forma tal a construção, que não tem como eu estar 100% seguro em saber se eles interpretaram ou se tiveram reações reais⁴⁶.

Apesar das imprecisões que o diretor aponta, obviamente que também existe certo controle, pois são situações delicadas que apresentam riscos, ainda mais quando se tratam dos fóbicos reais. Também assistimos preparações com os tipos de traquitanas e equipamento para

⁴⁶ Entrevista concedida ao site Revista Trópico. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/3055,1.shl>

com cada fobia específica. Há nesta situação, portanto, certa proximidade como algumas considerações sobre as obras de arte de vanguarda colocadas por Burguer:

Temos por outro lado, a produção de acaso mediada que já não resulta numa nua espontaneidade cega no manejo do material, mas pelo contrário, é fruto de um cálculo muito preciso. O cálculo porém refere-se ao meio: o produto é bastante imprevisível. (1993, p. 115).

Encontramos aí uma relação entre o filme e a *performance* de Livio com conceitos que permeiam obras de arte consideradas de vanguarda. Essa imprevisibilidade do resultado final, embora de maneiras distintas, é claramente presente nas duas obras. No Gabinete, no entanto, consideramos que há um maior grau de imprevisibilidade nos resultados pelo fato do compositor não ter controle do material que lhe será fornecido, seu maior controle está no processo. Também é importante apontarmos uma diferença fundamental entre as obras, o *suporte midiático*, enquanto *Filmefobia* é um filme, ou seja, se apresenta finalizado, gravado em um DVD ou outra mídia, o *Gabinete*, a cada apresentação, está sujeito a todo tipo de variação, pois muda de acordo com público. Consideramos que tal fato proporciona a obra uma maior abertura ao cotidiano, apontando em direção ao rompimento entre o artístico e o comum, anseio que também motivava o grupo *Fluxus* e de outros movimentos considerados vanguardistas, como podemos perceber pelas considerações de Peter Burger:

Os movimentos históricos de vanguarda negam, em resumo, as características essenciais da arte autônoma: a separação da arte em relação práxis vital, a produção individual e a conseqüente recepção também individual. A vanguarda intenta a superação da arte autônoma no sentido de uma recondução da arte em direção à práxis vital (1993, p. 96).

No Gabinete, portanto, podemos considerar que há uma aproximação entre arte e a práxis vital quando o espectador é convidado a participar da obra.

Por fim, consideramos que a utilização de sons “não-musicais” assume propostas específicas em cada obra. Como já discutido, em *Filmefobia* a criação sonora dialoga com a proposta documental que permeia o filme, colabora com o efeito de ressonância e adiciona camadas de significado durante as performances. No Gabinete, o uso da matéria prima sonora desperta curiosidade se pensarmos em um personagem que transforma qualquer som em “música”. Tanto dentro da galeria de arte quanto fora, o som “não-musical” assume um novo

discurso, porém fora do espaço de exposição, longe dos olhares e ouvidos habituados, a obra se converte em atração, em uma curiosidade, tanto visual como sonora que, por sua vez, intensifica o contato da obra com o cotidiano.

Nas duas obras percebemos a dissolução entre ruído e música, assim como da fronteira entre o suposto “real” e ficção em *Filmefobia*. *O Dr. Estranho*, por sua vez, dissolve a fronteira entre o artístico e o comum. Os ruídos adentram a obra, que se torna ruído em meio ao cotidiano das cidades. Também percebemos o embaralhamento entre compositor e personagem, bem como entre seus sons e sua própria imagem, que nas duas obras se mostram quase indissociáveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação nos propusemos a estudar um recorte da produção de Livio Tragtenberg: três de suas trilhas musicais para filmes por um viés que acreditamos pertinente, a tal fronteira entre música e ruído, pois tanto por sua obra quanto por alguns de seus textos e artigos entendemos que é um elemento central em suas criações por diferentes caminhos.

Como colocamos no decorrer da dissertação, a fronteira já foi discutida por diversos autores, alguns desses de fundamental importância para as reflexões que surgiram em nossas análises, pois os múltiplos olhares de Attali, Shafer, Obici, Kahn, entre outros nos forneceram ferramentas fundamentais para ampliar a nossa maneira de perceber a maleabilidade nesta linha divisória e compreender o objeto da dissertação de maneira mais abrangente.

As leituras a respeito de gêneros cinematográficos e estruturas narrativas também jogaram luz para os vários aspectos que vão além do campo específico da música e do som, mas que são pertinentes para leitura da obra do compositor, pois grande parte desta está inserida em contextos plurimidiáticos, sujeitos a cruzamentos sógnicos de várias ordens. Através dos textos de Lúcia Nagib, Ismail Xavier, Mariana Baltar, Samuel Paiva, dentre outros, alguns possíveis caminhos surgiram. Tais leituras se mostraram de grande relevância para as análises dos filmes que formam o objeto que nos propusemos a estudar.

Outro importante eixo para reflexões e análises foi toda a literatura sobre música no cinema que acessamos durante o processo, autoras como Claudia Gorbman, Anahid Kassabian e autores como Michel Chion, forneceram ferramentas essenciais para as reflexões sobre a relação entre música e imagem e seus possíveis significados. Também contamos com importantes autores brasileiros sobre o assunto como Suzana Reck Miranda e Irineu Guerrini Júnior.

Percebemos então Livio se articulando de diferentes formas nas diferentes propostas estéticas e narrativas dos três filmes que selecionamos. Em *Latitude Zero* os elementos simbólicos do *blues*, da música nordestina e da música da região central do Brasil são resgatados pelo compositor no intuito de remeterem a certo “deserto surreal”. Tal procedimento relaciona-se em boa medida a elementos estéticos de gêneros como *western* e *road movie* e também estabelecem ligação com as propostas utópicas do cinema brasileiro, conforme demonstramos no primeiro capítulo. Também encontramos relação da música com a geografia e história da região e com elementos pictóricos da fotografia do filme. Essas múltiplas referências que se interferem mutuamente sugerem ao espectador uma variedade de associações com um ou mais desses elementos. Consideramos então que tal associação entre

música, imagem e narrativa não possui uma única interpretação objetiva, o que entendemos como uma aproximação entre a música original de Tragtenberg em *Latitude Zero* e conceitos que permeiam obras de arte de vanguarda que, por sua vez, também proporcionam à audiência certa liberdade interpretativa.

Em *Contra Todos* encontramos relação de uma música “timbrística”, que o compositor chama de “mais abstrata possível”, com a sensação de não-pertencimento que os personagens estão sujeitos e, por sua vez, pontua o impulso trágico que os leva em direção à destruição do grupo. Neste filme a relação entre música e imagem também é passível de múltiplas interpretações, mas enquanto em *Latitude Zero* tal fato se dá pela multiplicidade de elementos simbólicos reconhecíveis (blues, música nordestina), em *Contra Todos* tal fenômeno se dá pela ausência de códigos reconhecíveis. As características “maquínicas” da música dialogam com a materialidade da imagem digital e da câmera na mão, que improvisa em torno de atos de brutalidade. A música de Livio, ao invés de estabelecer um juízo de valor sobre tais situações, parece passar essa responsabilidade para o espectador. Uma vez que a questão se mostra de difícil resolução, provoca uma postura mais ativa da audiência na busca dessa resposta. Tal relação que se estabelece também encontra similaridade com conceitos vanguardistas, que detalhamos no segundo capítulo.

Já em *Filmefobia* encontramos Livio em som e imagem entre realidade e ficção. Seria um vilão de um filme de horror indiferente à dor dos fóbicos ou um curandeiro? Vemos e ouvimos o compositor deslocando os sons de suas fontes e provocando o despertar das fobias. Nesse ritual sacrificial o som que é, em um primeiro momento, uma espécie de veneno, provocando o desconforto, pode vir a ser o antídoto, pois no gênero horror, muitas vezes a “cura” vem pelo enfrentamento de algum trauma ou questão semelhante. Consideramos que o personagem que Livio interpreta, assim como seus sons, demonstra indiferença e até certo posicionamento irônico em relação às fobias, fato esse que unifica som e imagem referentes ao compositor. Suas criações sonoras a partir do som direto, seu papel como técnico de som e a maneira improvisada em que as situações vistas na tela se dão, também permitem uma relação com outra ideia que permeia as obras de arte de vanguarda: o rompimento entre o artístico e o cotidiano, presente tanto no dadaísmo de Duchamp quanto nos *Happenings* do grupo *Fluxus*. Tal relação aparece de maneira mais efetiva na *performance O Gabinete do Dr. Estranho*, obra que consideramos crucial para compreender os procedimentos estéticos que permeiam a participação de Livio no filme de Goifman. Consideramos então que as semelhanças entre os dois trabalhos discutidos no capítulo 3 não estão apenas no compositor

de corpo presente e na utilização de sons não-musicais, mas também na diluição de fronteiras entre o artístico e o cotidiano, e também entre o audível e o visível.

Nos três filmes percebemos uma profunda consciência do compositor sobre os elementos que estão em jogo na proposta estética e narrativa, que consideramos o motivo pelo qual sua abordagem é tão diferente de filme para filme. Também consideramos que a fronteira entre música e ruído que perpassa toda a discussão não é absoluta, pelo contrário, se dissolve, permite contaminações e interferências. Vemos e ouvimos Livio fazendo uso dessas tensões fronteiriças em função da narrativa. Na medida em que na obra de Livio essa fronteira se afasta da perspectiva histórica de Attali sobre tal fronteira, se aproxima da perspectiva constelar que Haroldo de Campos discorre, a qual, por sua vez, considera que a perspectiva linear não dá conta das múltiplas associações entre os períodos, autores e movimentos nos estudos literários. Talvez aí esteja o ponto em que tais abordagens despertem as sensações desconcertantes, vertiginosas, que encontramos relação com o conceito de absurdo discutido por Camus, que, por sua vez, não está só ligado à sensação incômoda de não-pertencimento, mas a uma tomada de consciência a partir de tal sentimento.

Ainda que a dissertação compreenda uma pequena parte das obras do compositor, acreditamos que foi dado um importante passo, condensando possíveis referências para futuras análises e também propondo algumas formas de compreensão para as sonoridades de Tragtenberg em contexto fílmico e, assim, contribuindo para o campo de estudos da música no cinema brasileiro.

REFERÊNCIAS

- ALTMAN, Rick. **Nascimento da Recepção Clássica**: a campanha para padronizar o som. In: *Imagens* n.5, Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- ATTALI, Jacques. **Noise: The Political Economy of Music**. University of Minnesota, 1985.
- BALASZ, Bela. **Early Film Theory**: Visible man and The spirit of film. Rodney Livingstone. 1. ed. Erica Carter. 2011.
- BALTAR, Mariana. Por um cinema de atrações contemporâneo. In: Encontro Anual da Compós, 25. 2016, Goiânia, GO. *Anais...* Goiânia, GO: Universidade Federal de Goiás, 2016.
- BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination**: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven, Yale University Press, 1976.
- BURGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Vega, 1993.
- CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira**: o caso de Gregório de Matos. Iluminuras: São Paulo, 2011.
- CAESAR, Rodolfo. **O som como é**: imagem; água e ar, seus suportes. Rio de Janeiro 2012
- CAGE, John. **Silence**. United States of América: Wesleyan Paperback, 1961.
- CAMUS, Albert. **O Mito do Sísifo**. Record: Rio de Janeiro, 2008.
- CÂNDIDO, Antônio. “Os caipiras” por Antônio Cândido. 2012. (20m08s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=COgTtPtMaTc>>. Acesso em: 02 mar. 2019.
- CAZNOK, Yara Borges. **Música**: entre o audível e o visível. 3. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- CHION, Michel. **Audiovisão** – som e imagem no cinema. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2011.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver é poder**: Cinema, ficção, televisão e documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CUNHA, José Marcos Pinto da. **A migração no Centro-Oeste Brasileiro no período 1970-96**: o esgotamento de um processo de ocupação. Campinas: Núcleo de Estudos de População UNICAMP, 2002.
- KAHN, Douglas. **Noise, Water, Meat**: The story of the sound in the art. Massachusetts: MIT, 2001.
- LUCENTINI, Vanderlei Baeza. Incursões da Música Eletroacústica no Cinema. **Novos Olhares**, v. 3, n. 2, p. 212-225, dez, 2014.

- FELDMAN, Ilana. A indeterminação sob suspeita no cinema brasileiro contemporâneo: os distintos casos de Filmefobia e Pan-cinema permanente. **Galáxia: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**. n. 20, dez. 2010.
- GOMES, Renato Cordeiro. Espetacularização midiática da crueldade e a ordem da representação: o filme *Contra Todos*. **Revista Alceu**. v. 6., n. 12., p. 27-38, jun, 2006.
- GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies: Narrative Film Music**. 1. ed. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- GRIFFITHS, Paul. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- GUERRINI JÚNIOR, Irineu. **A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta**. 1. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2009.
- KASSABIAN, Anahid. The Sound of the new film form. *In: INGLIS, Ian (Org.). Popular Music and Films*. London: Wallflower press, 2003.
- _____, Anahid. **Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music**. New York/London: Routledge, 2001.
- KAWIN, Bruce. The Children of the Light. *In: GRANT, Barry (Org.). Film genre reader IV*. Austyn University of Texas Press, 2012.
- MIRANDA, Suzana Reck. . Nas insubordinadas trilhas do cinema brasileiro: Guilherme Vaz e sua sonoridade meteórica. *In: Franz Manata. (Org.). Guilherme Vaz, uma fração do infinito*. Rio de Janeiro: EXST/MinC, 2016, v. 1, p. 97-105.
- MOREIRA, Roberto. Como fiz *Contra Todos*. **Olhares: Revista da Escola Superior de Artes Célia Helena**. n. 2, p. 28-40, 2010.
- MOREIRA, Odair José. **O suplício na Espera Dilatada: a construção do gênero suspense no cinema**. Tese (Doutorado em Linguística Geral) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2011.
- MUGGIATI, Roberto. **Blues: da lama à fama**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.
- NAGIB, Lúcia. **A utopia do cinema brasileiro: matrizes nostalgias, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NÉSPOLI, Eduardo. **Performance e ritual: processos de subjetivação na arte contemporânea**. Campinas: [s.n.], 2004.
- OBICI, Giuliano. **Condição de Escuta**. São Paulo: 7 Letras, 2008.
- ODIN, R. Filme documentário, leitura documentarizante. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 39, n. 37, p. 10-30, jun, 2012.
- PAIVA, Samuel. **Gêneses do gênero road movie**. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 38, n. 36, p. 35-53, dez, 2011.

TRAGTENBERG, Livio. **Artigos Musicais**. São Paulo, Perspectiva 1991.

_____, Livio. **Música de Cena**: dramaturgia sonora. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____, Livio. **O ofício do Compositor Hoje**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SANTOS, Roderick. **Isso não é um violino?** : usos e sentidos contemporâneos da rabeca no Nordeste. Natal: IFRN, 2011.

RUSSOLO, Luigi, A arte dos ruídos: Manifesto Futurista. Trad: Daniel Belquer e José Henrique Padovani. Disponível em: https://www.academia.edu/8891205/A_arte_dos_ru%C3%ADdos_Luigi_Russolo_tradu%C3%A7%C3%A3o Acesso em: 23/10/2018.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: UNESP, 2001.

_____, Murray. **O ouvido Pensante**. São Paulo: UNESP, 2011.

VILELA, Ivan. Vem Viola, Vem cantando. **Estudos Avançados**, v. 24, n. 69, p. 323-347, 2010

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

XAVIER, Ismail. **Ser Tão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WILLEMSSEN, Steven; KISS, Miklós. **Unsettling Melodies**: a cognitive approach to incongruent film music in: the cinema of sensations. Cambridge, 2015.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido**: uma outra história da música. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.