

Dossiê temático



›REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA‹, V. 33, N. 1, JAN.–JUN. 2020
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

A música de autor e o cinema de Kleber Mendonça Filho

Breno Alvarenga¹

RESUMO: Partindo do conceito de “música de autor” proposto por Claudia Gorbman, o presente artigo almeja investigar de que maneira o fenômeno pode ser identificado no cinema de Kleber Mendonça Filho. O intuito é perceber se, por meio da trilha sonora musical da obra do diretor, é possível estabelecer marcas autorais e, portanto, traçar pontos de aproximação e diálogo entre seus filmes. Para tanto, propõe-se a análise da trilha musical de seus três longas-metragens (*O som ao redor*, *Aquarius* e *Bacurau*), dando especial atenção ao uso da canção popular nas narrativas.

PALAVRAS-CHAVE: Música de autor. Canções populares. Kleber Mendonça Filho. Som do cinema.

ABSTRACT: Starting from the concept of “auteur music” proposed by Claudia Gorbman, this article aims to investigate how this phenomenon can be identified in Kleber Mendonça Filho’s cinema. The aim is to understand if, through the musical soundtrack of the director’s work, it is possible to establish authorial marks and, therefore, points of approximation and dialogue between his films. To this end, it is proposed to analyze all his feature films until now (*Neighbouring sounds*, *Aquarius* and *Bacurau*), giving special attention to the use of popular music in the film narratives.

KEY-WORDS: Auteur music. Popular music. Kleber Mendonça Filho. Film sound.

Desde os seus primeiros trabalhos como diretor, Kleber Mendonça Filho valoriza o uso da música como elemento estilístico de potência narrativa. Seja em seus curtas-metragens ou longas-metragens mais contemporâneos, o diretor dá protagonismo à trilha musical e, em especial, ao uso de canções populares. Em entrevista a Débora Nascimento e Luciana Veras para a revista *Continente* (2019), o diretor conta brevemente a relação da música e seu cinema:

Tem um momento incrível da montagem, Juliano também gosta, que é ficar na *Apple Music* ou no *Spotify* ouvindo coisas e pensando no filme. Foi assim que apareceu “*Hoje*”, de Taiguara, para *Aquarius*, e “*Não identificado*”. Eu estava

¹ Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

ouvindo muita coisa de Caetano, Gal, Maria Bethânia, tenho essa atração pelo som da Tropicália. Aí apareceu essa música linda, que fala de disco voador, fala do céu de uma cidade do interior! Caralho! Aí levei no outro dia para a montagem, falei com Juliano e Edu (Eduardo Serrano, montador de *Bacurau*), “Vamos ouvir isso aqui”. “Bota aqui” e já tinha um boneco do efeito da cena. Quando deu *play*, caralho, que negócio incrível! A escolha de música é um negócio muito foda. Você sabe imediatamente que não vai funcionar. Em um segundo, você sabe que não vai dar certo. E quando entra a outra, a certa, ‘Uau!’ (Nascimento; Veras, 2019).²

O trecho é interessante em diversos sentidos. Primeiro, esclarece-nos que o diretor participa ativamente da etapa de escolha das músicas dos seus filmes. Ele compartilha seu processo de seleção, admitindo que surgem de uma jornada virtual baseada em seu gosto musical pessoal. Revela, ainda, que algumas músicas são escolhidas no calor do momento e que sua interligação com a narrativa na montagem é essencial. Por fim, ele compartilha parte de seu gosto musical e se diz fã da Tropicália. De fato, veremos que os artistas citados por ele (Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia) têm participações musicais relevantes nas trilhas musicais de seus filmes. Nesta mesma entrevista, Kleber cita a banda inglesa *Queen* duas vezes. Em uma delas, confessa ter sido uma das bandas que mais ouvia na adolescência (o diretor morou na Inglaterra parte de sua infância e adolescência). Em uma segunda parte, elogia a canção *Bohemian rhapsody* (1975): “Você não pode ouvir ‘*Bohemian Rhapsody*’ e achar que tudo aquilo acontece porque ele estava simplesmente sem fazer nada numa terça-feira. Aquilo é espetáculo, feito para... Fico arrepiado só de falar. Não é normal” (Nascimento; Veras, 2019). Aqui o diretor revela seu afeto pela banda, que soa duas vezes em *Aquarius* e uma vez em *O som ao redor*.

É possível localizar criativos usos da canção popular já em seus curtas-metragens. Em *Vinil verde* (2004), por exemplo, uma mãe dá a sua filha uma coleção de discos coloridos contendo músicas infantis. A única condição é que a filha nunca escute o vinil verde. A música *Luvas verdes* (2004), de Silvério Pessoa, é a faixa que soa no vinil proibido. A letra da

² Ver partes da entrevista nos links: <https://www.revistacontinente.com.br/secoes/artigo/o-cinema-na-musica-de-bacurau> e <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/225/rfiz-o-contrario-do-que-se-esperavar-2>.

música enaltece elementos da infância, como a imaginação e a fantasia, elementos também caros à narrativa, focada na personagem “filha” e sua maneira de reinventar o mundo a sua volta. No entanto, mais do que a letra, o próprio ato de escuta da música é essencial na narrativa: é este ato que leva ao desenvolvimento do arco dramático. Ao ouvir *Luvras verdes*, pouco a pouco, a filha vai desmembrando a mãe, até levá-la à morte. Em *Eletrodoméstica* (2005), *Eu queria morar em Beverly Hills* (1999), de *Paulo Francis vai pro céu*, é a primeira canção a ser ouvida. A letra da música apresenta a personagem principal do curta. As atividades repetitivas e cronometradas desta dona de casa dão a ver um desânimo em relação ao seu dia-a-dia e ao seu redor. Se a letra da música revela um tédio pela cidade do Recife e um desejo de fuga para uma vida cheia de glamour em Beverly Hills, pode-se deduzir que a personagem compartilha dos sentimentos do eu-lírico. Por fim, em *Recife frio* (2009), acompanhamos a chegada de uma forte frente fria na cidade do Recife. O filme é encerrado com a música *Eu sou Lia, Minha ciranda* (2000), de Lia de Itamaracá. A canção é cantada pela artista em uma sequência final que nos apresenta uma ciranda dançada nas areias da praia de Itamaracá. Por ser dançada em roda e com compassos e movimentos bem marcados, a ciranda se assemelha a um ritual. Não é coincidência que ao fim do filme, um raio de sol atinge a praia de Itamaracá, como se fosse uma graça alcançada pela dança.

181

Nos longas-metragens, o uso das canções populares é ainda mais notável. No entanto, antes de enveredar pela análise musical dessas obras do diretor, é preciso esclarecer algumas questões acerca da autoria.

A música de autor

Quando falamos em “cinema de autor”, referimos a um cinema que leva em consideração a figura do diretor como a responsável pela força criativa e estilística de um filme, em que este seria capaz de deixar uma marca autoral em seus filmes, fazendo-se reconhecível por ela.

O termo e teorias que levam em conta o cinema de autor foram bastante difundidos por críticos da *Cahiers du Cinéma* a partir da década

de 50, principalmente em relação ao cinema da *Nouvelle Vague*. Como nos lembra Robert Stam (2005), os próprios realizadores do movimento francês advogavam a favor do autorismo no cinema: “Para Truffaut, o novo cinema se assemelharia a quem o realizasse, não tanto pelo conteúdo autobiográfico, mas pelo estilo, que impregna o filme com a personalidade de seu diretor” (Stam, 2005, p. 103). Ao inscrever em seus filmes marcas pessoais, os diretores da *Nouvelle Vague* viam na teoria do autorismo uma possibilidade de afirmação e celebração da figura do diretor.

Não demorou muito para que o termo “autor” fosse questionado. A partir de 1970, consolida-se o movimento conhecido como “morte do autor”, tendo a figura de Roland Barthes e seu ensaio de mesmo nome como um importante marco teórico. No texto de 1967, ele critica o culto à origem das obras, como se na figura do autor residissem os significados oficiais dos livros e das artes. Foucault vai ao encontro de Barthes, entendendo que o autor impede a proliferação dos sentidos: “O autor torna possível uma limitação da proliferação cancerígena, perigosa das significações” (Foucault, 2009, p. 287).

182

Ainda que ciente das problemáticas em torno do autorismo e da tendência de romantização de tal posição, sigo utilizando o termo, uma vez que considero as marcas pessoais deixadas pelos diretores em seus filmes como uma forma de cotejar as suas obras. No caso de Kleber Mendonça Filho, é importante sinalizar que foi ele o responsável pelo som de todos os seus curtas e quem escolhe as canções populares em seus longas. Dessa forma, investigar suas escolhas musicais e sonoras nos permite olhar para as suas obras sob um mesmo viés, entendendo de que forma se comunicam.

Claudia Gorbman aplica o conceito de autorismo na música do cinema ao cunhar o termo “música de autor” (2007). Para a pesquisadora, nota-se no cinema contemporâneo uma tendência cada vez maior dos próprios diretores de se incumbirem da tarefa de definir as músicas que permearão seus filmes, dispensando a atuação de compositores ou supervisores musicais. Segundo Gorbman, ao agirem assim, são capazes de deixar marcas estilísticas por meio das peças musicais em suas obras

(Gorbman, 2007, p. 149). A música, portanto, contribui para a chamada “visão do diretor” (Gorbman, 2007, p. 150), podendo, em alguns casos, ser definida já em etapas da pré-produção, como na escrita do roteiro.

Parte desta tendência contemporânea se deve à revolução digital no cinema e na música, que possibilita uma edição sonora mais acessível e maleável, expandindo e facilitando meios de expressões musicais. É também, por isso, que diretores se veem mais confortáveis em dispensar especialistas para que eles mesmos assumam o controle. As melodias deixam de ser invisíveis e as letras deixam de ser distrativas para comentarem a narrativa. Se no cinema clássico a música tende a submeter-se às demandas da narrativa e da imagem, no cinema contemporâneo nota-se cada vez mais uma música atuante nas tramas, como parte do universo estilístico dos realizadores. Como bem pontua Gorbman, “O autor pode inscrever-se no cinema utilizando o som assim como a câmera”³ (Gorbman, 2007, p. 156).

Pelo fato de que essas músicas podem refletir os gostos dos diretores, elas acabam não só atuando a favor da narrativa e personagens, mas também revelando uma assinatura autoral (Gorbman, 2007, p. 151). Para Gorbman, esses diretores podem ser considerados *melômanos*, ou seja, apaixonados por música. Essa paixão e afeto por certas escutas os incentivam a dividir com os espectadores gostos pessoais.

183

Quentin Tarantino é um dos cineastas citados por Gorbman por ser reconhecido pelo uso das músicas de autor e por sua melomania. Segundo o próprio Tarantino, “Toda combinação da música certa com a imagem visual certa, penso eu, é uma das coisas mais entusiasmantes de se fazer no cinema. Há um motivo pelo qual as pessoas lembram-se disso nos meus filmes. Quando você acerta, é memorável”⁴ (apud Gorbman, 2007, p. 152).

No presente caso, cabe-nos questionar se tal termo (música de autor) pode ser utilizado ao nos referirmos ao cinema de Kleber Mendonça Filho. Para tal, proponho uma breve análise dos longas-metragens do diretor, dando especial atenção às letras das canções populares. Para Ney

³ Tradução nossa, assim como em todas as demais citações da autora.

⁴ Tradução nossa.

Carrasco (1993), o texto poético da canção no cinema chama a atenção do espectador, pedindo para que seja escutado. “O fato da canção possuir um texto poético, de associar a linguagem musical a palavras, faz com que a sua introdução no filme direcione para ela uma parcela muito maior da atenção” (Carrasco, 1993, p. 84). Acredito que, no cinema de Kleber Mendonça, o diretor utiliza essa característica da canção para ceder informações extras importantes para as narrativas dos filmes. Desta forma, proponho analisar o conteúdo destas letras, relacionando-o à trama e ao desenvolvimento dos personagens, de forma a apontar possíveis relações.

O som ao redor

184

Primeiro longa-metragem dirigido por Kleber Mendonça, *O som ao redor* (2012) é o menos marcante em relação ao uso de canções populares. O diretor dá protagonismo aos ruídos e “[...] faz do som elemento essencial para compor o medo envolvente da narrativa audiovisual” (Maia Júnior, 2018, p. 277). Por isso, todas as canções presentes na narrativa soam diegeticamente, compondo estes sons ao redor dos personagens. Sobre isto, o diretor comenta: “[...] não tinha a ideia de usar música narrativa de cinema, nada contra, já usei em outros momentos, mas esse filme se beneficiaria de um tom mais lacônico, com um tom de observação, com o som mais próximo do natural sem uma muleta musical que diga ‘isso aqui é engraçado’, ‘isso aqui é tenso’, ‘isso aqui é romântico’” (apud Rocha, 2013, p. 11).

Uma das músicas que fazem parte da diegese do filme é *Crazy Little Thing Called Love* (1980), da banda *Queen*; grupo musical que já sabemos ser admirado pelo diretor. Minutos antes do soar em cena, observamos a personagem Bia (Maeve Jinkings) fazendo uma faxina em seu apartamento e fumando um cigarro de maconha, cuja fumaça é soprada para dentro de um aspirador de pó – cena baseada no curta de Kleber Mendonça, *Eletrodoméstica*. Se no curta a personagem principal se senta para descansar ao som de *Escuta, Nelson*, de Carol Fernandes, Bia, em *O som ao redor*, também descansa por alguns segundos no sofá, mas

desta vez ouvindo *Crazy Little Thing Called Love*. Abaixo, o trecho que ouvimos em cena:

This thing called love, I just can't handle it
This thing called love, I must get round to it
I ain't ready
Crazy little thing called love
This thing (this thing)
Called love (called love)
It cries (like a baby)
In a cradle all night
It swings (woowoo)
It jives (woowoo)
It shakes all over like a jellyfish
I kinda like it
Crazy little thing called love
There goes my baby
She knows how to rock 'n' roll
She drives me crazy
She gives me hot and cold fever
Then she leaves me in a cool cool sweat
*I gotta be cool, relax, get hip*⁵

185

Os latidos do cachorro da vizinha, que tanto a atormentam, são ouvidos ao fundo. Como pontua Adriano Medeiros da Rocha, “ela também tenta camuflar os sons ao seu redor promovidos pelo animal com o aumento do volume da música de seu aparelho de som” (Rocha, 2013, p. 10). No último verso da canção, podemos estabelecer um diálogo com a situação em cena, uma vez que Bia, após um dia intenso de faxina e estressada pelos sons do cachorro, decide, inebriada pela maconha, sentar-se no sofá e descansar, seguindo a dica do último verso da música que sugere “ficar na boa, relaxar e entrar na onda”. Interessante notar que a cena

⁵ “Essa coisa chamada amor, não consigo lidar com ela / Essa coisa chamada amor, eu tenho que tratar dela / Eu não estou pronto / Coisinha maluca essa chamada amor / Essa coisa chamada amor / Chora (como uma criança) / No berço da noite / Balança / Dança / Se mexe toda como uma água-viva / Até gosto disso / Coisinha maluca essa chamada amor / Lá vai a minha garota / Ela conhece o *Rock'n'Roll* / Ela me deixa maluco / Ela me dá febre quente e gelada / E depois me deixa suando frio / Vou ficar na boa, relaxar, entrar na onda!”

é cortada justamente após esse verso, indicando que a personagem não tem esse tempo livre (na próxima cena, já está de pé tomando um banho, provavelmente para seguir com os afazeres do dia). O restante da letra, que relata a percepção do eu-lírico sobre “essa coisinha louca chamada amor”, parece irônica e destoante quando comparada à realidade da personagem: seu marido passa o dia inteiro fora de casa (aparece em cena apenas duas vezes, não demonstrando muito carinho pela esposa) e, em uma das cenas, vemos a personagem masturbar-se em cima de uma máquina de lavar, o que poderia indicar uma insatisfação sexual no casamento (cena também inspirada em *Eletrodoméstica*). Porém, o que mais nos interessa é que esta escolha confirma a afeição do diretor pela banda *Queen*: em *Aquarius*, duas músicas da banda também fazem parte da trilha sonora. *Another One Bites the Dust* (1979), que soa em uma das primeiras cenas do longa de 2016, faz parte do álbum *The Game* (1980) do *Queen*, mesmo álbum em que está a canção *Crazy Little Thing Called Love*. Este fato não só nos faz confirmar a estimativa do diretor pela banda, mas, em especial, por esse álbum. Além disso, é possível já desconfiar do caráter nostálgico do gosto musical do diretor, uma vez que, apesar de ter sido composta em 1979, a música é escolhida para pontuar uma cena que se passa no tempo contemporâneo.

Em uma cena mais adiante, acompanhamos Bia discutir com a faxineira sobre a quebra de um dispositivo de som que emitia ruídos para incomodar cachorros e, assim, evitar que o animal da vizinha seguisse latindo. Nervosa com a falta de atenção da faxineira e exausta, Bia deita no sofá e é massageada pelos seus dois filhos. Ouvimos *Charles, Anjo 45* (1969), composta por Jorge Ben Jor e interpretada por Caetano Veloso. A canção soa como um samba desacelerado, usando batidas cíclicas de atabaques. O vocal de Caetano pronuncia cada palavra de forma demorada (ao fundo, suspiros preguiçosos de “Ai, ai”). Estas questões rítmicas e melódicas concordam bem com o momento de Bia, confirmando sonoramente um momento de deleite e relaxamento. No entanto, a princípio, a letra da composição parece não ceder nenhum tipo de informação extra para a cena. Avaliemos parte dela:

*Ôba, ôba, ôba Charles
Como é que é
My friend Charles
Como vão as coisas Charles?
Charles, Anjo 45
Protetor dos fracos
E dos oprimidos
Robin Hood dos morros
Rei da malandragem
Um homem de verdade
Com muita coragem
Só porque um dia
Charles marcou bobeira
Foi sem querer tirar férias
Numa colônia penal...
Então os malandros otários
Deitaram na sopa
E uma tremenda bagunça
o nosso morro virou
Pois o morro que era do céu
Sem o nosso Charles
Um inferno virou...*

187

Kalinak (2010) nos lembra de que “[...] as músicas têm acesso à língua, especificamente às letras, que podem ser um meio muito explícito de transmitir significado” (Kalinak, 2010, p. 87). Neste caso, o texto da música apresenta-nos um personagem que se assemelha ao papel de Clodoaldo, responsável pela segurança do bairro no filme. Se as ruas da vizinhança antes eram alvos de constantes roubos e assaltos, Clodoaldo vem para estabelecer a ordem e a segurança. O morro da música, no entanto, é substituído por um bairro de classe média alta. Ao fim da narrativa, percebemos em Clodoaldo o espírito de Robin Hood: ao assassinar Francisco, o poderoso dono de terras que matou seu pai e que mora no bairro, ele vinga-se em defesa daqueles oprimidos por este mafioso senhor, revelando-se “Um homem de verdade / Com muita coragem”. O assassinato por parte dele e de seu irmão provavelmente os levará presos (“férias numa colônia penal”), sugerindo que novamente o bairro de classe média do filme seria tomado por “malandros otários” que “deitariam na sopa”, retornando à anterior “tremenda bagunça”.

Interessante notar que Bia, após ser massageada pelos seus filhos, pega uma bicicleta e anda pelas ruas do bairro. Ao passar pela tenda onde ficam os seguranças particulares, a câmera para de segui-la e detém-se neles. Uma moto chega (é o irmão de Clodoaldo) e este quinto sujeito se reúne aos quatro demais, sendo uma delas a empregada doméstica de Francisco (sugere-se que há um complô sendo planejado). Ou seja, a música sonoramente relaciona-se ao momento de relaxamento de Bia, mas sua letra poderá ser capaz de dialogar apenas com os acontecimentos da cena posterior.

Bacurau

188

Seguimos nossa análise com seu filme mais recente, *Bacurau* (2019), em que Kleber Mendonça divide a direção com Juliano Dornelles. Na narrativa, acompanhamos os habitantes da pequena cidade de Bacurau, que enfrentam a ameaça de forasteiros dispostos a instaurar uma carnificina. Na primeira cena do longa, já nos damos conta que, mais uma vez, a canção recebe a atenção do diretor: ouvimos Gal Costa cantar *Não identificado* (1969), música composta por Caetano Veloso. Como sabemos, a música foi descoberta por acaso pelos diretores e a sua letra os incentivou a incluí-la no filme. Na cena, como se pelo ponto de vista de um satélite, observamos as estrelas do céu no espaço sideral. Vemos, ao longe, a Terra. A câmera se aproxima do planeta, direcionando-se ao Brasil. Ao aproximar-se do nosso país, um *fade* leva-nos a uma estrada em direção à cidade de Bacurau. Wallace Andrioli (2019), em sua crítica ao filme no portal *Plano Aberto*, comenta sobre a influência do cinema do diretor John Carpenter na cena de abertura: para ele, há claro diálogo com a cena inicial de *O enigma de outro mundo* (1982). Se no filme de Carpenter mergulhamos junto à câmera na Antártida, em *Bacurau* somos levados ao interior de Pernambuco: “Eu vou fazer uma canção pra ela / Uma canção singela, brasileira”, anuncia Gal Costa. A última estrofe de *Não identificado*, por exemplo, parece indicar para onde a narrativa irá ao deixar o espaço: “Minha paixão há de brilhar na noite / No céu de uma cidade do interior / Como um objeto não identificado”.

Ainda que a canção aborde o desejo do eu-lírico de compor uma canção que seja capaz de expressar seu amor, a letra explora vocábulos típicos da discussão extraterrestre, como “disco voador”, “espaço sideral” e “objeto não identificado”. Estas referências dialogam certamente com essa visão da Terra desde o espaço, como se Bacurau estivesse sendo observada de longe por olhares ainda desconhecidos. Mais interessante se torna esta relação se avançarmos um pouco na narrativa: mais à frente, descobrimos que os estrangeiros que ameaçam a paz em Bacurau observam os habitantes da cidade por meio de um *drone* em forma de disco voador. Ou seja, este objeto não identificado passeia pelo “céu de uma cidade do interior”, sendo o símbolo desta ameaça externa.

Uma segunda canção que merece nossa atenção é *Bichos da noite* (1967), composta por Sérgio Ricardo para a peça *O coronel de Macambira* (1967). No filme, a música acompanha o cortejo fúnebre de Dona Carmelita, interpretada por Lia de Itamaracá, artista que faz sua segunda participação na filmografia de Kleber Mendonça. Um carro de som reverbera a canção, enquanto os habitantes da cidade cantam em coro, carregando o caixão da falecida. O uso de instrumentos de percussão e alguns de sopro, mas principalmente o tom grave da voz de Sérgio Ricardo e o coro que o acompanha, cedem à cena um aspecto sombrio e preveem o tom da narrativa: o de uma ameaça iminente. A letra da composição também dá sinais da sensação geral da trama. A música apresenta nos seus primeiros versos o bacurau, pássaro de hábitos noturnos: “São muitas horas da noite / São horas do bacurau”. Em seguida, a letra narra os acontecimentos na mata em uma noite assustadora e perigosa, citando elementos que estarão presentes no desenrolar da trama de *Bacurau*. Nos versos “Festa do medo e do espanto / De assombrações num sarau”, a canção segue caracterizando a noite na mata como amedrontadora, comentando a presença de assombrações. No filme, os estrangeiros atacam tal qual assombrações: não deixam vestígios e nunca são vistos, fornecendo apenas como prova de suas ações os corpos mortos. Da mesma forma, atacam quase sempre à noite (a exemplo do assassinato da criança, de Cláudio e sua esposa, e dos moradores da fazenda). Mais à frente, em *Bichos da noite*, somos informados sobre um

caçador: “Um caçador esquecido / Espreita de alto jirau”. Esta imagem assemelha-se à cena em que Michael (Udo Kier), após observar a morte de todos seus sanguinários companheiros, esconde-se em uma alta mata e espia os movimentos de Bacurau. Com os olhos fixos na mira da arma, comporta-se como um verdadeiro caçador à espera de uma desatenção de suas presas. Em versos mais adiante, “Alguém soluça e lamenta / Todo esse mundo tão mau”. Em *Bacurau*, “esse mundo tão mau” não poderia estar mais claramente representado: os estrangeiros desejam exterminar a cidade e causar a carnificina a bel prazer. Não há algum projeto por trás dos atos ou uma intenção que os justifique, a não ser o simples desejo de matar. É esta maldade dos caçadores que causa tanto lamento nos cidadãos, que entre choros e gritos, se questionam o porquê de tamanha crueldade. Nos últimos versos da canção, damos-nos conta que “Alguém no rio agoniza / Num rio que não dá vau / Alguém na sombra noturna / Morreu no fundo perau”. Esta última informação, fornecida pela música, deixa-nos a par de que tal estranha noite na mata termina em uma morte agonizante. Da mesma forma, os atípicos dias na cidadezinha do interior resultam em dezenas de violentas mortes, como se ali atuassem “feiticeiros no ar / De um feiticeiro marau”.

Em uma palestra⁶ na Universidade Federal de Pernambuco, Mateus Alves e Tomaz Alves Souza, que assinam a trilha sonora original de *Bacurau*, destacaram que a música de Sérgio Ricardo foi a primeira a ser escolhida pelos diretores para compor o filme. Além disso, foi pedido pelos diretores que as composições originais do filme fossem baseadas na harmonia e escala cromática da canção de 1967. Ou seja, não só o uso da canção deixa de ser estruturado na pós-produção e passa para a etapa de pré-produção, como é a partir dela que a assinatura sonora da trilha musical orquestrada é composta. Estes fatos nos fazem notar a importância da canção para a narrativa como também revelam, mais uma vez, os afetos musicais dos diretores.

Enfim, uma última canção de *Bacurau* merece observação: *Réquiem para Matraca* (1966), de Geraldo Vandré. A canção soa duas vezes na nar-

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4hQjVGAZ4pQ&t=3504s>.

rativa, inclusive como música de encerramento do longa. Primeiramente, o fato de a canção ser composta e interpretada por Geraldo Vandré já atribui sentidos outros a ela. Boa parte de suas canções possuem alto teor político e, por isso, foi considerado um artista engajado no combate à Ditadura Militar no Brasil. Suas composições denunciam a intolerância e ataques à liberdade daquele governo – pelo menos até ser exilado.⁷ Segundo o site *Memórias da Ditadura*, o artista foi considerado, por um tempo, “como o mais valente dos compositores”. Para Kalinak, “como as músicas preexistentes são reconhecidas mais imediatamente, elas também acompanham histórias pessoais e acionam memórias, experiências e emoções”⁸ (Kalinak, 2010, p. 87). Ou seja, a presença e participação de uma música em determinado contexto, faz com que este mesmo contexto seja associado a esta música e, posteriormente, rememorado em sua escuta. No cinema, portanto, o que o espectador tende a fazer é ceder para a narrativa parte dessas associações ao ouvir uma canção conhecida na trilha sonora fílmica. Como bem resume Julie Hubbert, “[...] o uso de seleções musicais preexistentes, que mantêm uma série de associações extrafílmicas, têm amplos poderes alusivos que podem, facilmente e instantaneamente, adicionar ao poder narrativo de um filme”⁹ (Hubbert, 2013, p. 291). Ao ser inserida em *Bacurau*, a canção *Réquiem para Matraga* traz consigo essas associações atribuídas ao artista e corrobora para o teor político nos atos dos personagens. Por se tratar de uma narrativa sobre um povo humilde, que luta com as próprias armas contra uma trama sangrenta elaborada por um governo autoritário e injusto, o uso dessas associações pré-estabelecidas ao redor da figura de Geraldo Vandré ratificam o caráter revolucionário da luta daqueles moradores, em especial na última cena em que o prefeito da cidade é escorraçado no lombo de um burro.

191

⁷ Após seu exílio, em 1973, Geraldo Vandré passou a compor apenas canções românticas e a alegar que não compunha músicas de protestos.

⁸ Tradução nossa, assim como para todas as demais citações da autora.

⁹ Tradução nossa, assim como para todas as demais citações da autora.

Geraldo Vandré, em voz grave e firme, canta os versos da música que, acompanhados por um violão e um triângulo, enfatizam a melodia, como se esta fosse uma espécie de anúncio. A primeira vez que a ouvimos é quando Pacote (Thomas Aquino) leva dentro de seu carro os corpos de dois amigos que foram assassinados pelos forasteiros. Eles teriam ido investigar o sumiço dos moradores da fazenda vizinha, mas o final infeliz dos dois leva aos lamentos raivosos de Pacote. Os versos “Tanta vida pra viver / Tanta vida a se acabar / Com tanto pra se fazer / Com tanto pra se salvar” dialogam com o sentimento de Pacote: seu pesar e revolta devem-se justamente à injustiça daquelas mortes, que se deram apesar de “tanta vida pra viver” e “com tanto pra se fazer”. Na última cena do filme, quando volta a soar, observamos os moradores de Bacurau saírem, por assim dizer, vitoriosos do embate. Michael foi preso e enterrado em um porão, todos os demais forasteiros foram mortos, e o prefeito Tony Junior foi amarrado seminu junto a um burro sem destino. Ainda que muitos dos habitantes de Bacurau tenham morrido, há uma sensação de vitória e superação daquele mal, momento que encaixa bem com os primeiros dizeres da canção: “Vim aqui só pra dizer / Ninguém há de me calar / Se alguém tem que morrer / Que seja pra melhorar”. Se os dois primeiros versos se relacionam a um empoderamento daquela população, os dois últimos anunciam certo conforto em relação às mortes ocorridas: aquele governo vil está finalmente derrotado e vingado. Por fim, os últimos versos da canção – “Você que não me entendeu / Não perde por esperar” – anunciam, em tom de ameaça, o restabelecimento de forças, o que se confirma quando observamos os moradores de Bacurau enterrem conjuntamente um Michael ainda vivo. Vale, por fim, pontuar que a canção de Geraldo Vandré faz referência ao conto de João Guimarães Rosa intitulado *A hora e a vez de Augusto Matraga*, presente no livro *Sagarana* (1946). Na estória, Augusto Matraga, um homem arrependido e que busca salvação nos reinos do céu, assassina o bando de Joãozinho Bem-Bem ao notar neles uma violência cruel e impiedosa. Não nos custaria tanto estabelecer um paralelo entre o bando de Joãozinho Bem-Bem e os forasteiros de *Bacurau* (ou seja, os violentos e que “não perdem por

esperar”), assim como entre Augusto Matraga e os habitantes da cidade (que veem no assassinato a única forma de salvação).

Aquarius

Em *Aquarius*, apenas duas das 25 faixas da trilha musical são temas orquestrados. As demais faixas são canções populares, sendo a obra do diretor que mais apresenta o uso de canções. Além disso, praticamente todas elas soam de forma diegética, ou seja, são colocadas em cena pelos personagens e/ou escutadas por eles. As canções participam da narrativa de forma tão protagonista que faixas como *O quintal do vizinho*, *Pai e mãe*, *Fat Bottomed Girls* e *Hoje* e são ouvidas em cena quase que em suas totalidades, apontando para um alto grau de concentração dos personagens em suas escutas musicais. Além disso, boa parte dessas canções soa a partir do vinil e são ouvidas em cena por ação da personagem Clara, que seleciona as faixas de seu interesse a partir de sua coleção de discos.

Escolho aqui a análise de quatro destas canções, mas acentuo o fato de que toda a trilha musical do filme tem papel fundamental na agregação de informações à trama.¹⁰ A primeira música que soa no filme *Aquarius* é *Hoje*, de Taiguara – a única a ser ouvida na trama de forma extradiegética. Como já admitido por Kleber Mendonça, a música foi encontrada aleatoriamente e sua melodia e letra chamaram a atenção do diretor. Enquanto Taiguara entoava os versos da canção, acompanhamos visualmente fotografias em preto e branco da cidade do Recife (Pernambuco) entre as décadas de 60 e 70. Observamos pessoas aproveitando um dia ensolarado na praia, carros passando pela Avenida Boa Viagem, imagens aéreas dos bairros de Pina e Boa Viagem, e a Avenida Brasília Formosa. A música cessa assim que a sequência de fotos acaba e só volta a soar na última cena do filme (cena em que Clara joga madeiras infestadas de cupim na mesa da construtora que a ameaça). O fato de *Hoje* acompa-

193

¹⁰ Analiso, especificamente, o uso de canções como ferramentas de construção da personagem Clara em outro artigo escrito em conjunto com Rodrigo Carreiro e intitulado *Narrativas identitárias, autorismo e a canção popular no cinema: Clara e a música em Aquarius*. Nele, exploramos em detalhes as canções *O quintal do vizinho* e *Um jeito estúpido de te amar*.

nhar a primeira e a última sequência da obra leva-nos a inferir que é a música tema, cuja função é ser uma espécie de resumo do filme (Chion, 1995), traduzindo em seus versos e sonoridades o sentimento geral da narrativa. Vejamos como isso opera em *Aquarius*.

Nas primeiras cenas do filme, somos apresentados a uma jovem Clara nos anos 80. Seus cabelos são curtos. Seu marido, abraçado a ela na festa de Tia Lúcia, comemora o sucesso do tratamento de saúde que ela havia passado há pouco tempo. Vinte e seis anos depois, somos apresentados a uma Clara já mais velha, interpretada por Sônia Braga. Em direção ao banho, a personagem tira a blusa e notamos que um dos seus seios lhe foi retirado – uma cicatriz no local sugere uma cirurgia. Mais tarde, os letreiros do filme identificam um dos capítulos da narrativa como sendo “O câncer de Clara”. A doença é retomada em diferentes pontos na narrativa, por exemplo, quando um homem desiste de seguir beijando-a ao notar a falta de um dos seios ou quando, ao brigar com Diego, (o responsável pela construção de um novo edifício no lugar do prédio Aquarius), Clara esbraveja: “Eu já tive um câncer e não pretendo ter outro!”.

194

Todo este preâmbulo é essencial para compreender os comentários da primeira estrofe da canção de Taiguara na narrativa: “Hoje / Trago em meu corpo as marcas do meu tempo / Meu desespero, a vida num momento / A fossa, a fome, a flor, o fim do mundo”. Trazer consigo as marcas de um passado revela aspectos da personagem Clara, tanto de maneira conotativa quanto denotativa. O saudosismo é o responsável pelo apreço dela pelas memórias de um passado, memórias lembradas e preservadas em seus atos e falas. Ela carrega consigo “as marcas do seu tempo” ao se colocar em oposição à destruição do prédio que mora há anos, ao ser fiel a seu gosto musical de tempos atrás, ao lembrar com carinho as histórias da sua juventude. A personagem, no entanto, também carrega em seu corpo as marcas do seu tempo de forma literal: a falta de um de seus seios é um sinal em seu corpo de um tempo de outrora. Seu corpo carrega com uma cicatriz as lembranças do câncer de anos atrás. O pretérito desenha no físico da personagem vestígios do que foi vivido, em uma metáfora visual que aponta para uma relação muito intrínseca de Clara com o passado. “A vida num momento”, do seguinte

verso, vai ao encontro desse incessante passar do tempo, da fugacidade interminável do viver. Este eterno direcionamento ao futuro é colocado como um “desespero” para Taiguara. Clara parece sentir o mesmo “desespero” que o eu-lírico da canção: em uma conversa com seus filhos, ela tem dificuldade de convencê-los dos motivos pelos quais não quer vender o apartamento, até que se direciona a seu filho mais novo: “É que vocês não sabem o que é se sentir louco sem ser louco! Parece que está endoidando. Você sabe o que é isso, meu filho, você sabe o que é passar por isso: você sabe que não está endoidando e que a loucura está lá fora, não sabe?”. Clara, portanto, revela afligir-se com a lógica de um mercado imobiliário que, em nome do lucro, destrói memórias, patrimônios e o cotidiano; lógica esta que atormenta exatamente porque expõe sua solidão na luta pela manutenção da história.

O compositor segue: “Hoje / Trago no olhar imagens distorcidas / Cores, viagens, mãos desconhecidas / Trazem a lua, a rua às minhas mãos”. Em especial, esta passagem da canção dialoga com as observações de Svetlana Boym sobre a nostalgia:

Uma imagem cinematográfica da nostalgia é uma dupla exposição, ou uma superposição de duas imagens – do lar e do exterior, do passado e do presente, do sonho e da vida cotidiana. No momento em que tentamos forçá-lo a uma única imagem, ele quebra a estrutura ou queima a superfície (Boym, 2001, s.n.).

Esta superposição refere-se ao desejo do nostálgico em presentificar um passado, porém a impossibilidade deste movimento é frustrante. Taiguara vai ao encontro do pensamento de Boym ao comentar também desta frustração que é tentar fazer habitar o passado no presente. Para o compositor, a tentativa de retomar cores, viagens, mãos, a lua e a rua resultam em “imagens distorcidas”, em um esforço em que a memória altera e retira a exatidão do instante real e findado. Uma cena em *Aquarius* que ilustra essa tentativa de retorno às lembranças é um sonho de Clara. No filme, ela visita seu irmão e cunhada e ao analisarem fotos antigas, relembram uma empregada doméstica que lhes roubava. Mais tarde, sonha com esta memória. Na penumbra, a empregada caminha da cozinha até o quarto, senta-se calmamente na cama e abre um porta-joias. Notamos que o seio retirado de Clara cobre de sangue sua camisa

branca. Logo em seguida, ela acorda. Este sonho ilustra o que Taiguara chama de “imagens distorcidas”: as lembranças vagas da personagem em relação à empregada doméstica se misturam no sonho a elementos de outros tempos, como o seu câncer de mama, sobrepondo passado e presente em uma estranha relação.

Voltemos agora à primeira sequência do filme: as fotos antigas de Boa Viagem. A letra da música, unida às memórias de outrora fornecidas por essas fotografias, já dão pistas sobre uma personalidade saudosista da personagem e a sua valorização da história da região que habita. Da mesma forma, ao soar na última cena, indica que seu ato violento de lançar sobre a mesa da construtora pedaços de madeira é também um ato de resistência, um apreço ao passado que não é melancólico e sim combativo.

Outra canção que soa na paisagem sonora de *Aquarius* e desempenha interessante papel como agregadora de informações em relação a personagens é *Pai e mãe* (1975), de Gilberto Gil. Analisemos a letra a seguir:

196

*Eu passei muito tempo
Aprendendo a beijar outros homens
Como beijo o meu pai
Eu passei muito tempo
Pra saber que a mulher que eu amei
Que amo, que amarei
Será sempre a mulher
Como é minha mãe
Como é, minha mãe?
Como vão seus temores?
Meu pai, como vai?
Diga a ele que não se aborreça comigo
Quando me vir beijar outro homem qualquer
Diga a ele que eu quando beijo um amigo
Estou certo de ser alguém como ele é
Alguém com sua força pra me proteger
Alguém com seu carinho pra me confortar
Alguém com olhos e coração bem abertos
Para me compreender*

A canção é colocada em cena pela personagem Júlia (Julia Bernat), namorada do sobrinho de Clara, Tomás (Pedro Queiroz). Após uma rápida

análise dos vinis da coleção de Clara, Júlia diz que gostaria de colocar essa canção para tocar. Explica que apesar de não ser uma música tão famosa, tem um significado especial para ela. Todos escutam com atenção: o irmão de Clara, sua cunhada, seus dois sobrinhos, a noiva de um deles e Júlia. Por soar de forma diegética e pelo fato de nenhum dos personagens estabelecerem diálogos durante a vigência da canção, o espectador também se vê convidado a uma escuta atenta da letra. Júlia ri e balbucia, um pouco constrangida com toda a atenção direcionada a ela. Clara sorri de volta e, de olhos marejados, acompanha com os lábios as frases de Gilberto Gil. Encaram-se demoradamente. Há uma cumplicidade entre as personagens explícita nessa cena e que é estabelecida pela canção, levando o espectador a se questionar: o que Júlia quis dizer? E o que Clara apreendeu do momento? A seguir, exploro algumas pistas que podem nos ajudar a entender.

A primeira cena se dá quando Clara tenta explicar aos filhos a razão pela qual não quer vender seu apartamento. A discussão entre ela e sua filha Ana Paula se intensifica, até que esta segunda acusa a mãe de ter sido relapsa devido ao seu trabalho como jornalista. O filho mais velho de Clara recolhe, na estante, um dos livros de autoria da mãe e mostra a primeira página a Ana Paula. A frase “Para Martin, Ana Paula e Rodrigo. Pelas horas de lazer que lhes foram roubadas” é mostrada em primeiro plano. Ana Paula começa a chorar e pede desculpas. As duas se abraçam emocionadas.

197

Em uma cena mais adiante, Clara conhece Júlia (a namorada de Tomás) pela primeira vez. Ao caminharem pela praia do Pina, Clara confessa seu amor materno por Tomás, ainda que seja sua tia. “Sabe o que é, Júlia? É porque eu gosto muito desse menino, sabe? Precioso pra mim. [...] Às vezes eu penso que eu engravidei do Tomás, mas não lembro”. Ela ri, mas Tomás muda logo de assunto.

As duas cenas anteriores já sinalizam a importância da maternidade e da relação mãe e filhos para a personagem principal. Porém, há um terceiro ponto de atenção. Logo antes da canção de Gilberto Gil ser colocada em cena, Clara e seus parentes percorrem álbuns de fotos e lembram com carinho dos momentos vividos em família. A cena é toda

pontuada por uma nostalgia familiar e lembranças – como a viagem a Maria Farinha ou os dias na praia de Tamandaré – são rememoradas. A cena é interrompida por Ladjane, a atual empregada doméstica de Clara. Ela, que teve o filho assassinado, diz: “Eu quero mostrar também a foto do meu filho que eu carrego na carteira”. Ladjane passeia com a foto em mãos para que todos vejam. Em seguida, Júlia apresenta a canção.

Então, afinal, que mensagem Júlia tenta passar para Clara? E por que Clara se emociona? Estaria Júlia tentando dizer que Tomás, assim como Clara, percebe a forte relação mãe e filho entre eles e que ela, Júlia, enxerga a beleza disso? Ou será que Clara teria se emocionado por recordar a relação dela e de seu falecido marido junto a seus três filhos, uma relação criticada e então celebrada na discussão com Ana Paula? Talvez Júlia quisesse enaltecer aquele momento em família (e das memórias revividas pelo álbum de fotos) com uma canção que refletisse a beleza das relações familiares? Ou teria Clara se encantado com a coincidência daquela canção ter sido escolhida logo após a fala de Ladjane, que ainda sofria a morte de seu filho? Há, também, a possibilidade de que a canção faça referência a todos esses elementos unidos e venha para comentar temas caros à personagem como a maternidade e relações familiares.

198

Porém, antes de nos precipitarmos em conclusões, é preciso levar em consideração uma interessante provocação de Hesmondhalgh (2013). Segundo ele:

No caso de uma atenção visual conjunta aos objetos e propriedades públicas, as pessoas em questão também estão visualmente conscientes umas das outras. Em contraste, quando ouvimos música, não ouvimos as outras pessoas ouvindo a mesma música. Não se ouve as pessoas ouvindo; ao invés disso, as vemos escutando. Mas a percepção conjunta envolve a triangulação, e da mesma forma modalidade, nos objetos de percepção e na percepção da outra pessoa sobre esse objeto. Como só vemos os outros ouvindo, mas não os ouvimos ouvindo, não há escuta conjunta¹¹ (Hesmondhalgh, 2013, p. 386).

O autor, portanto, defende a impossibilidade de escuta conjunta: não é possível acessar as percepções sonoras de outra pessoa, estando a escuta reservada a um plano individual e inacessível. Simon Frith considera

¹¹ Tradução nossa.

que o que ocorre em situações assim é um compartilhamento de afetos: a experiência social de uma música permite que indivíduos manifestem seus afetos em relação a ela, fornecendo uma base de comparação entre eles (Frith, 2003). A experiência social da música entre Clara e Júlia revela os afetos das personagens em relação à canção de Gilberto Gil, mas também nos cede a impressão de que algo está sendo comunicado entre as personagens, ainda que seja incerto. A falta de diálogos nesta cena nos convida a extrair diversos vestígios e indícios distribuídos ao longo da narrativa. Nossa única afirmação segura, no entanto, é que a música serve como a manifestação de um vínculo entre as personagens que, pelo compartilhamento do afeto em torno de uma mesma escuta, revela que para ambas a música emana memórias afetivas, ainda que não sejam as mesmas.

Há uma última cena que chama atenção pelo uso da música. Clara está deitada na rede da sala e escuta barulhos vindos da entrada do prédio. Ao ir até a janela verificar, depara-se com um grupo de adultos bêbados, liderados por um trabalhador da construtora interessada na compra do seu apartamento. Ouvindo atentamente os ruídos do grupo entrando no prédio, nota, com espanto, que estão se direcionando para o apartamento logo acima do seu. Uma música eletrônica alta começa a soar do andar de cima. Depois de tentar ouvir a apresentação de uma orquestra na TV (aumentando impacientemente o volume do aparelho), Clara levanta-se do sofá e escolhe um dos seus vinis para tocar. Ouvimos, mais uma vez de forma diegética, a canção *Fat Bottomed Girls*, de 1978 e de autoria da banda de rock britânica *Queen* (a segunda música da banda a soar no filme). A letra, que basicamente fala sobre garotas de nádegas grandes, não contribui muito para a narrativa, mas é interessante notar que as décadas de 70 e 80, auge da banda, eram também as décadas da juventude tanto de Clara quanto de Kleber Mendonça. Isto indica, mais uma vez, traços de nostalgia no gosto musical do diretor e também no de sua personagem.

Clara baila sozinha a canção pela sala da sua casa, entoando a letra junto a Freddie Mercury. Se antes a víamos sentada no sofá e visivelmen-

te incomodada pelos barulhos vindos do andar de cima, agora a vemos mais serena. Enquanto a caixa de som vibra com as altas batidas do *Queen*, Clara serve-se uma taça de vinho e caminha pela casa sorrindo, cantarolando e balançando a cabeça ao ritmo da música. É como se por meio dessa escuta ela fosse capaz de controlar seu humor. Tia DeNora (2004) observa tal fenômeno ao investigar a relação de ciclistas com a trilha sonora escolhida por eles no trajeto:

Neste sentido, a música é um veículo cultural, que pode ser montada como uma bicicleta ou embarcada como um trem. Esta descrição é metafórica [...] mas vale a pena notar que uma das metáforas mais comuns para a experiência musical na cultura ocidental pós-século XIX é a metáfora do “transporte”, no sentido de ser transportado de um lugar (emocional) para outro (e, de fato, às vezes, “arrastado”) (DeNora, 2004, p. 7).

200

A autora entende que, não por acaso, tornou-se comum associar a experiência musical a uma viagem. Para ela, essa capacidade da música de levar-nos de um estado emocional para outro dialoga com a impressão de um trajeto percorrido, um trajeto emocional. Ao cantar junto a Freddie Mercury e ao mover o corpo ao ritmo da canção, Clara atinge novo estado emocional e, por alguns minutos, é capaz de esquecer o aborrecimento anterior. Ao sentir corporalmente a música, as associações construídas em torno dela voltam a comparecer para Clara. Simon Frith (1996) lembra-nos que

Em suma, é através do ritmo, através de decisões sobre quando se mover, em que ritmo, com que regularidade e repetição, que mais facilmente participamos de uma peça musical, seja ao menos batendo nossos pés, batendo palmas ou apenas balançando a cabeça para cima e para baixo (Frith, 1996, p. 142).

A personagem, portanto, ao deixar seu corpo reagir à escuta, mais atentamente é capaz de ouvir aquela canção. Seus gestos indicam que percorre (mais uma vez lembrando da metáfora do “transporte”, apontada por Tia DeNora) o trajeto da música em sua duração. Essa escuta atenta, proporcionada pela recepção da música pelo corpo, permite que ela modifique seu estado de ânimo, afastando-a brevemente de uma realidade que até então lhe causava indignação.

A música acaba, mas não os ruídos vindos do andar de cima. De lá, soa a canção *Meu som é pau*, canção de 2015 da banda cearense *Aviões do Forró*. Clara, então, é revisitada pelo sentimento anterior e volta a aborrecer-se com os barulhos. Subindo as escadas, espia pela porta do apartamento acima do seu e testemunha uma orgia.

Interessante como a disputa entre os dois apartamentos é pontuada por uma disputa sonora. Clara se arma com *Fat Bottomed Girls* e o grupo se arma com *Meu som é pau*. Clara representa a resistência: não é qualquer festa que fará com que ela abra mão do seu apartamento. Eles atacam: a intenção é incomodá-la até que desista de morar ali. Nessa cena, todos os elementos da disputa compõem no embate entre *Queen* e *Aviões do Forró*: Clara vs. a empreiteira, 1978 vs. 2015, resistência vs. progresso, nostalgia vs. olhar para o futuro, manutenção vs. destruição. Ou seja, a canção e sua capacidade de carregar consigo significados e dizer de certos contextos históricos e culturais, funciona como o cabo de guerra entre a personagem e a construtora, onde sem qualquer tipo de diálogo, muito é dito.

201

Conclusão

A intenção deste trabalho é que se tenha podido notar que, desde o início, as produções do diretor Kleber Mendonça dão atenção especial à música, utilizando-a como uma marca autoral. Como já mencionado, Claudia Gorbman (2007) crê que no cinema contemporâneo os diretores passam a utilizar a trilha sonora como uma marca estilística. Acredito que, no cinema de Kleber Mendonça, conseguimos localizar três características do uso das músicas em suas obras que se repetem e permitem observar padrões autorais. São eles:

- 1) Nostalgia musical: se em *Aquarius* o fator nostalgia musical é notável na relação entre a personagem Clara e as canções que escuta, a análise da obra de Kleber Mendonça nos leva a crer que também o diretor divide com a personagem tal sentimento. A maior parte das músicas presentes nos longas do diretor (*O som ao redor*, *Aquarius* e *Bacurau*) foram compostas e divulgadas entre as déca-

das de 60 e 80, período que corresponderia à infância e juventude do diretor. Além disso, há um repetido comparecimento da coleção de vinil, em que seus personagens fazem da escuta destes discos algo costumeiro, mesmo que as narrativas se desenrolem em um tempo contemporâneo. A escuta do vinil é central em filmes como *Aquarius* e *Vinil verde*, mas também comparece discretamente em *Eletrodoméstica*. Isto nos dá a ver uma nostalgia dupla: personagens nostálgicos (como o caso de Clara), mas também uma nostalgia do diretor, que recorrentemente utiliza canções de outrora e insiste na escuta analógica da música, com forte presença do vinil.

- 2) Afeto e gosto musical: a “melomania” de Kleber Mendonça transpassa pelos seus filmes. É possível notar o afeto do diretor por certos artistas que comparecem, mais de uma vez, em suas obras (como é o caso de Lia de Itamaracá e a banda inglesa *Queen*). Da mesma forma, confirma-se a já admitida afeição pela Tropicália (representada no seu cinema pelas vozes de Gal Costa, Caetano Veloso e Gilberto Gil).
- 3) Uso da canção como sub-roteiro: outro importante uso da música nos filmes de Kleber Mendonça é o fornecimento de informações extras para além do roteiro. Observa-se a capacidade de certas canções em revelar “sentimentos não ditos pelos personagens” (Smith, 1998, p. 11), em que as letras das músicas deixam transparecer pensamentos e opiniões, como se, por meio delas, acessássemos a mente das personagens. Este fato é observado em todos os filmes analisados. Outro uso seria pelas “associações pré-estabelecidas” das canções: os sentidos construídos em torno de certas escutas se fazem reverberar nos filmes quando são incluídas nas trilhas musicais. Isso ocorre, por exemplo, no uso da música de Geraldo Vandré em *Bacurau*, em que são fornecidos sentidos em torno do artista que dizem sobre um engajamento político.

Estas três características nos levam a crer que é possível identificar o fenômeno da “música de autor” no cinema de Kleber Mendonça Filho. Ao cotejarmos boa parte dos títulos de sua obra, percebemos a repetição

de elementos e estilos em relação ao uso da música que aproximam seus filmes e dão a ver marcas autorais do diretor, em especial no que tange ao uso da canção popular. Mais uma vez, resgatando a frase de Claudia Gorbman, Kleber Mendonça é capaz de “inscrever-se no cinema utilizando o som assim como a câmera” (Gorbman, 2007, p. 156).



Referências

- Andrioli, Wallace. “Bacurau: você quer viver ou morrer?”. *Plano Aberto*, 2019. Disponível em: <https://www.planoaberto.com.br/bacurau/> Acesso em: 28 nov. 2019.
- Barthes, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. Nova York: Basic Books, 2001.
- Carrasco, Ney. *Trilha musical: música e articulação fílmica*. 1993. Dissertação (Mestrado em Cinema). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.
- Chion, Michel. *La musique au cinéma*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1995.
- Denora, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Foucault, Michel. “O que é um autor?”. In: *Estética, literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- Frith, Simon. *Performing Rites: Evaluating Popular Music*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Geraldo Vandré. “Memórias da Ditadura”, 2014. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/artistas/geraldo-vandre/> Acesso: 30 out. 2019.
- Gorbman, Claudia. “Auteur Music”. In: Goldmark, Daniel; Kramer, Lawrence; Leppert, Richard D. *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*. Los Angeles: University of California Press, 2007.
- Hesmondhalgh, David. *Why Music Matters*. Oxford: Wiley Blackwell, 2013.
- Hubbert, Julie. “The compilation soundtrack from the 1960s to the present”. In: Neumeyer, David (org.). *The Oxford Handbook of film music*. Nova York: Oxford University Press, 2013.
- Kalinak, Kathryn. *Film music: A Very Short Introduction*. Nova York: Oxford University Press, 2010.
- Maia Júnior, R. C. C. “A convergência contemporânea do score com o *sound design* no cinema em *O som ao redor* e *Mother!*”. In: *Jornada Interdisciplinar de Som e Música no Audiovisual (JISMA)*, 3., 2018, Rio de Janeiro. *Anais [...]* Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, 2018. p. 265-285.
- Nascimento, Débora; Veras, Luciana. “Fiz o contrário do que se esperava”. In: *Revista Continente*, n. 225, 2019. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/225/rfiz-o-contrario-do-que-se-esperavar--2> Acesso em: 29 nov. 2019.
- Rocha, Adriano Medeiros da. “A busca de sons ao redor: uma análise fílmica”. *Revista de Audiovisual Sala 206*, v. 1, n. 3, p. 1-15, 2013.

Sette, Leonardo. “Filmando ao redor: conversa com Kleber Mendonça Filho sobre seu primeiro longa de ficção, *O som ao redor*”. *Cinética. Cinema e Crítica*, 2011. Disponível em: <http://www.revistacinética.com.br/entrevistakmf.htm>. Acesso em: 30 out. 2019.

Smith, Jeff. *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*. Nova York: Columbia University Press, 1998.

Stam, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

BRENO ALVARENGA

Mestre em Comunicação pela UFPE (2020) e Graduado em Comunicação pela UFMG (2014), é realizador cinematográfico, atuando como roteirista e diretor. Autor da dissertação *A música popular em Aquarius: uma análise do uso de canções pré-existentes na narrativa fílmica* e de artigos diversos sobre música, cinema e identidade. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-7185-0198>. E-mail: brenomalvarenga@gmail.com