

SILÊNCIOS E PAISAGENS SONORAS NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Marcelo IKEDA¹¹⁵

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo investigar as camadas sonoras de três filmes do cinema contemporâneo brasileiro: “Estrada Para Ythaca”, de Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti, “A Fuga da Mulher Gorila”, de Felipe Bragança e Marina Meliande, e “Morro do Céu”, de Gustavo Spolidoro. Estes filmes se caracterizam pela predominância de ambiências sonoras que situam o filme num clima de sugestão que se afasta de uma mera vinculação de ordem narrativa. Numa busca por uma paisagem sonora singular, a partir de seus silêncios, na composição de um certo minimalismo, apontam para uma poética do sublime.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema Brasileiro; Cinema Contemporâneo; Paisagens Sonoras; *Sound Studies*.

ABSTRACT

This paper aims to investigate the sound ambience of three Brazilian contemporary feature films: "Estrada para Ythaca" by Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diogenes and Ricardo Pretti, "A Fuga da Mulher Gorila", by Felipe Bragança and Marina Meliande, and "Morro do Céu" by Gustavo Spolidoro. These films are characterized by the predominance of sound ambiances that situate the film in an atmosphere of suggestion that departs from a mere linking narrative order. In a search for a unique soundscape, from their silences, the composition of a certain minimalism points to a poetics of the sublime.

¹¹⁵ Professor Efetivo do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará. Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Autor do livro *Cinema de Garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI*. Email: marceloikeda@ymail.com

KEYWORDS: Brazilian Cinema; Contemporary Cinema; Soundscape; Sound Studies.

Agora as Sereias têm uma arma ainda mais fatal do que suas canções, ou seja, o silêncio. E, embora por certo isso jamais tenha acontecido, ainda assim é possível que alguém tenha escapado do canto das sereias; mas de seu silêncio, certamente, jamais.
(KAFKA, Franz, 1975)

1. Introdução

O objetivo deste texto é investigar as camadas sonoras de alguns filmes do cinema contemporâneo brasileiro. Examinarei essa questão através de três filmes: “Estrada Para Ythaca”, de Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti, “A Fuga da Mulher Gorila”, de Felipe Bragança e Marina Meliande, e “Morro do Céu”, de Gustavo Spolidoro.

Há diversos pontos em comum entre os três filmes, os quais me permitem afirmar que existe um contexto em comum que estimula a associação entre eles. O primeiro é que se tratam de produções realizadas num período bastante próximo. *A Fuga da Mulher Gorila* teve sua primeira exibição no Festival de Tiradentes em 2008, enquanto *Estrada Para Ythaca* foi exibido no mesmo Festival no ano posterior. *Morro do Céu* foi exibido no Festival de Gramado em 2009.

Os três filmes possuem um modelo de produção bastante parecido, com um baixíssimo orçamento, caracterizando-os como exceções no cenário da produção de longa-metragem brasileira, financiados por editais públicos ou pelas leis de incentivo fiscal (Lei Rouanet ou Lei do Audiovisual). *Estrada Para Ythaca* e *A Fuga da Mulher Gorila* foram realizados sem recursos públicos, contando apenas com o aporte de recursos feito pelos próprios realizadores. Dessa forma, foram filmados em uma situação de urgência, num regime cooperativo, em que a filmagem não durou mais que dez dias. *Morro do Céu* foi viabilizado pelo concurso do DOC-TV, ou seja, trata-se um projeto cuja primeira exibição foi realizada para a televisão pública e, em seguida, foi feito um novo corte, com cerca de setenta minutos, sua versão cinematográfica, que será a considerada nesta análise. Ainda assim, trata-se de um modelo de produção parecido com o anterior. O diretor Gustavo Spolidoro também foi o responsável pelo roteiro e pela fotografia, de modo a reduzir ao

máximo os integrantes da equipe para aumentar a intimidade com o protagonista de seu filme. Apesar de contar com recursos públicos, o prêmio do DOC-TV no valor de R\$100 mil representa uma quantia bastante pequena para as necessidades de um longa-metragem, e bem abaixo da média da produção contemporânea brasileira.

Fora essas duas características mais gerais, há uma terceira que aproxima os três filmes: são todos filmes jovens. Com isso, quero dizer um conjunto de coisas. De um lado, são filmes cuja temática é o universo jovem, repletos de personagens jovens cujo objetivo é conhecer-se melhor. De outro lado, são todos realizados por diretores jovens, que, assim como seus personagens, também buscam afirmar-se, por sua vez, como realizadores. *Estrada Para Ythaca* e *A Fuga da Mulher Gorila* são os primeiros longas-metragens de seus diretores. Gustavo Spolidoro já havia realizado *Ainda Orangotangos* e *Gigante – Como o Inter Conquistou o Mundo*, em que o segundo é um filme de encomenda, sobre a campanha do Internacional na Taça Libertadores da América.

Mas com o termo “filmes jovens” quero apontar essencialmente para a principal semelhança entre os três filmes, que no fundo é o principal motivo de reuni-los aqui. Tratam-se de filmes que apontam para uma busca por uma linguagem que se afasta dos padrões do cinema clássico narrativo, com um tratamento original e radical da linguagem cinematográfica. São filmes particulares no cinema brasileiro contemporâneo por se inserirem num esforço de questionamento do modelo oficial de produção e que buscam novos modos de se refletir sobre os desafios da juventude, desafios que espelham os próprios anseios dessa geração de realizadores, que busca o seu lugar ao sol num cinema brasileiro de hoje.

No entanto, para além dessas semelhanças, existem diferenças significativas entre os três filmes. De um lado, há uma separação geográfica bastante radical. *A Fuga da Mulher Gorila* é realizado no Rio de Janeiro. Já *Morro do Céu* e *Estrada Para Ythaca* são realizados em estados periféricos na produção de longas-metragens no Brasil e, ainda assim, de lugares bastante longínquos entre si: *Morro do Céu* é realizado em Porto Alegre, e *Estrada Para Ythaca*, em Fortaleza. Ainda assim, esses dois longas não possuem o acento regionalista típico dessas produções locais.

De um lado, *Morro do Céu* se afasta dos dramas históricos locais típicos da produção gaúcha, como *Noite de São João* ou *Concerto Campestre*. De outro, a princípio parece aproximar-se das produções da Casa de Cinema, que se caracterizam por sua abordagem do universo jovem, como os filmes de Jorge Furtado e Carlos Gerbase. No entanto, o filme de Spolidoro se diferencia desses filmes pela busca de uma linguagem austera, um documentário tipicamente realizado sob os moldes do cinema de observação. É possível então pensá-lo como uma referência indireta, ainda que funcione como uma contraposição ao cinema pop da produtora gaúcha.

Já *Estrada Para Ythaca* é realizado num estado com uma produção ainda mais escassa que a do Rio Grande do Sul: o Ceará. Os longas realizados no estado, especialmente pelos cineastas Wolney Oliveira e Rosemberg Cariry, caracterizam-se, dadas as suas respectivas diferenças, pelo forte viés regionalista, principalmente pelo olhar sobre o sertão cearense, em filmes como *Milagre em Juazeiro* ou *Corisco e Dadá*. Nesse sentido, *Estrada Para Ythaca* possui um paralelo com a posição de *Morro do Céu* no cenário da produção de seu respectivo estado. O filme fala de um percurso de quatro amigos pelo interior do estado, à procura de Ythaca. Ainda que o filme aborde a geografia física de um interior, afastando-se do contexto urbano, o tratamento dado ao espaço físico e à própria narrativa será completamente diferente em relação aos filmes anteriores cearenses. Dessa forma, mesmo que por oposição, mantém uma relação ambígua com a tradição da produção local.

Há outras diferenças que podem ser apontadas. Enquanto *Estrada Para Ythaca* e *A Fuga da Mulher Gorila* são ficções, com diversos momentos de improvisações, com uma narrativa livre, *Morro do Céu* é um documentário, mas com uma decupagem marcada e uma articulação narrativa que o aproxima em alguns pontos a um filme de ficção.

De outro lado, há diferenças em relação à organização da equipe técnica. Enquanto *A Fuga da Mulher Gorila* se aproxima de uma estrutura mais convencional, com uma equipe técnica com funções definidas, apesar de a direção ser assinada por duas pessoas – Felipe Bragança e Marina Meliande, *Estrada Para Ythaca* possui uma estrutura radical de organização da equipe. Trata-se de um filme coletivo, em que os quatro diretores revezam-se nas principais funções de realização (direção, roteiro, fotografia, montagem), e inclusive sendo os próprios atores do filme. Já *Morro do Céu* pode ser visto como o antípoda dessa

formação coletiva, já que o diretor Gustavo Spolidoro concentra, sozinho, várias funções, como direção, roteiro e fotografia. Como já falamos anteriormente, Spolidoro buscou uma equipe mínima nas filmagens, para obter maior intimidade com o seu protagonista, Bruno Storti. Enquanto *Estrada Para Ythaca* é um verdadeiro filme coletivo, *Morro do Céu* pode ser visto praticamente como um filme “de um homem só”.

2. Paisagens sonoras: considerações iniciais

Para além dessas características gerais, os três filmes se caracterizam por um tratamento sonoro peculiar, que fornece sutilezas e enriquece a apreciação dessas obras. Da mesma forma que seus modos de produção, existem estratégias sonoras comuns e estratégias sonoras distintas entre os três filmes. Nessa seção, examinarei primeiro o que aproxima os três filmes, para, nas seções seguintes, examinar suas particularidades.

Em geral, os filmes se caracterizam pela predominância de ambiências sonoras que situam o filme num clima de sugestão que se afasta de uma mera vinculação de ordem narrativa. Essas ambiências sonoras estão a favor de uma certa atmosfera geral dessas obras, que valoriza os tempos de espera e um cinema de contemplação, com planos alongados. Ou seja, são personagens que escutam mais do que falam, que aprendem mais do que têm a dizer, ou ainda, cujas reações têm a nos dizer mais do que suas ações.

Dessa forma, é possível dizer que os três filmes apostam numa certa busca por uma paisagem sonora que, através de sua descrição, na composição de um certo minimalismo, ainda assim apontam para uma poética do sublime.

Ao invés da loquacidade do modo de vida urbano, da aceleração dos impulsos sonoros em meio à caótica corrente de timbres e ruídos desordenados, os três filmes procuram um espaço de repouso, que contribuam para a imersão de seus personagens num universo mais generoso, de tempos de espera, olhares e gestos frágeis, para a beleza dos momentos comuns que muitas vezes nos passam despercebidos. A forma como o som é utilizado nesses filmes contribui para que o espectador se envolva num sentido de uma paisagem que vá além de uma mera paisagem física, que sirva apenas como pano de fundo para as ações dos personagens. Essa paisagem dialoga com o proposto por Denílson Lopes:

“A paisagem é mais do que um estilo de pensar e escrever, é uma forma de viver à deriva, entre o banal e o sublime, a materialidade do cotidiano e a leveza do devaneio” (LOPES, 2007:136)

Dessa forma, a paisagem não é somente física, como um *tableaux* sobre o qual os personagens desfilam, mas a paisagem é os personagens e os personagens são a própria paisagem. Ou ainda, a paisagem se articula de forma orgânica como um modo em que os personagens existem, como se expressam, olham e observam, como falam e como escutam, mais propriamente do que o que falam e o que escutam. A paisagem, portanto, se revela como elemento de afetividade, ou ainda, contexto de revelação do “sublime no banal”, novamente na expressão de Lopes.

“Seria o caso de resgatarmos a paisagem não como mera invenção de habitantes da cidade, cansados do seu ritmo (...), mas de construirmos uma paisagem ‘que já não se vê, desde que nós moramos aqui mesmo’, quebrando a dualidade entre sujeito e objeto, entre o que olha e o que é contemplado, não como mero gesto vanguardista de quebrar as fronteiras da representação, mas colocando em pauta uma outra subjetividade.” (LOPES, 2007:165)

3. Os silêncios como paisagens

Nessas paisagens sonoras, são diversos os momentos de silêncio entre os personagens, em que o único som audível na trilha sonora são exatamente essas ambiências. Os personagens se calam não porque nada têm a dizer, mas, ao contrário, é exatamente através do seu silêncio que eles se expressam. Por outro lado, é exatamente a partir do silêncio de seus personagens que o filme assume sua força, através da evocação de paisagens sonoras sutis que preenchem um clima de sugestão e delicadeza.

*“I have nothing to say
And I am saying it
And that is poetry
As I need it.”*

*“But now
There are silences
And the words
Make
Help make
The silences”*

Se nesses trechos de “Lectures on Nothing”, John Cage dizia que a música (ou as palavras) poderiam ser usadas exatamente para afirmar o silêncio, nos filmes em questão os silêncios são evocados por ambiências sonoras que funcionam como forma de afirmar a busca desses personagens por habitar o seu *lugar* no mundo. O que está em jogo aqui é a noção de lugar. Lugar como uma paisagem, reforçado exatamente pela importância dessas ambiências. Os silêncios, portanto, não são apenas via negativa, mas reflexo de uma forma de estar no mundo.

É possível então dizer que os três filmes buscam uma certa “estética do silêncio”, que pode ser vista como uma forma de reação de um mundo dominado por uma “poluição sonora”, nos termos de Murray Schafer, em que os sons da cidade, ou das máquinas, perturbam uma certa “afinação do mundo”, baseada no equilíbrio, na sutileza e na delicadeza das paisagens sonoras.

Essa estética do silêncio aponta para uma posição não apenas estética mas sobretudo ética do artista, em dissonância com os códigos de circulação dos produtos culturais, dominados pelas campanhas de divulgação que transformam as obras em meras mercadorias, num processo de circulação cada vez mais intenso, numa lógica essencialmente do consumo. Nesse sentido, Susan Sontag aponta para o silêncio como espelho da própria posição do artista:

“The exemplary modern artist's choice of silence isn't often carried to this point of final simplification, so that he becomes literally silent. More typically, he continues speaking, but in a manner that his audience can't hear.” (SONTAG, 1969)

Por outro lado, nesses filmes, o silêncio também pode ser visto como uma via positiva. Dessa forma, as ambiências sonoras valorizam o não-dito, através de momentos de

pausas. O silêncio também pode ser prova de afetividade. Exemplo disso é uma cena em *Estrada Para Ythaca*, em que Guto Parente revê a foto do amigo morto. Luiz Pretti vai ao encontro do amigo e o abraça. O silêncio reforça o não-dito, a situação de cumplicidade. O silêncio respeitoso retoma a memória saudosa do amigo. A paisagem sonora – uma espécie de vale desértico – reforça o tom de travessia espiritual da cena em questão.

O silêncio é visto portanto como uma atitude diante do mundo, uma postura ética. Como afirma George Steiner:

“Contudo, nem o paradoxo do silêncio como lógica final do discurso nem a exaltação da ação em detrimento da manifestação verbal, essa corrente tão forte no existencialismo romântico, explicam o que é provavelmente o mais honesto fascínio pelo silêncio na sensibilidade contemporânea.” (STEINER, 1988:69)

Em *Morro do Céu*, o silêncio preenche a rotina do monossilábico protagonista, Bruno Storti. O filme mostra o seu cotidiano entre o final do período de aulas e as férias escolares, até o Carnaval. Spolidoro observa o cotidiano de Bruno: o estudo para as provas, seu trabalho amador como mecânico, seu grupo mais próximo de amigos, a vontade de ter uma namorada. No entanto, o tratamento dado pelo realizador é a ênfase nos tempos aparentemente banais: é quase como se esse “romance de formação de consciência” fosse composto a partir de uma “decantação” e não de uma “agitação”. O desejo de Bruno está no extracampo, talvez perdido entre as folhagens reveladas nos belos grandes planos gerais do filme, que permitem um respiro adequado a essa reflexão, ou mesmo entre os abandonados caminhos dos trilhos do trem, que possam levá-los para o além: desejo pela “borboletinha de Cotiporã”, que nunca vemos, nem mesmo no Carnaval, desejo pela fábrica na Itália, que nunca vemos, desejo pelo fora e pelo dentro, desejo por ser outro, desejo por ser si mesmo, desejo tímido, interior, libertário, humano, que revela no fundo que a grande sabedoria de Spolidoro não é escancarar, arrancar de dentro da dramaturgia essas dificuldades, mas simplesmente em respirar de uma maneira muito respeitosa e delicada uma possibilidade de ser. Através dos seus silêncios, *Morro do Céu* respira junto com seu protagonista, acompanhando-o com delicadeza. É através de seus silêncios que Bruno revela quem de fato ele é. Ou seja, a natureza de Bruno se desvela não por suas “ações”, mas pela forma como o filme acompanha seus tempos de espera, e perscruta seus silêncios, que nos dizem mais que

suas palavras, geralmente trôpegas. De fato, o estranhamento desse filme com a palavra já começa pelo fato de o Português falado nessa região do interior do Rio Grande do Sul ser tão “carregado” que o filme precisa de legendas para que os espectadores das demais regiões do Brasil possam compreender sua fala. Ou seja, a distância do espectador em relação a esse personagem já começa pelo tom de sua fala.

4. A música como paisagem

Outro elemento significativo do filme é a utilização da música, não propriamente como elemento narrativo, mas como paisagem sonora. Dessa forma, pretendo investigar alguns usos da música no espaço diegético do filme, sinalizando como a música é incorporada na vivência dos personagens, e não simplesmente para compor um clima narrativo.

A própria música é elemento para compor uma certa paisagem sonora. Novamente utilizo como referência um texto de Denílson Lopes, “da música pop à música como paisagem”. Nesse texto, o autor considera a música como essencialmente experiência, diferenciando a música pop de uma música que aponta para as ambiências, uma música ambiente, que reconfigura os ruídos como parte de sua própria essência musical.

A música não é mais música, é um caminho, uma viagem, um destino, um espaço, um ambiente, este ou outro. Nada de especial. Um lugar onde se pode morar. Uma pausa. Um porto. Uma paisagem A paisagem redime o sujeito. A paisagem não fala de si, é. A paisagem não é expressão, é impressão. Frágil marca. A paisagem não precisa de porquês, nem de espectadores distantes. Exige pertencimento, naufrágio, não mais ser, dissolver. (LOPES, 2003)

Estrada Para Ythaca começa em um bar, onde os quatro personagens principais afogam suas mágoas. Completamente bêbados, eles não conversam entre si, mas falam sobre suas angústias através das músicas que cantam. A música é, portanto, fator de comunhão, que os aproxima numa atmosfera comum de amizade e, ao mesmo tempo, ato possível de confissão. A música reforça o não-dito, o que se esconde por trás do clima de descontração do bar. Cantar, portanto, revela-se ato de viver, combustível para enfrentar a travessia da viagem que se seguirá.

*“Sempre só
Eu vivo procurando alguém,
Que sofre como eu também,
E não consigo achar, ninguém,
Sempre só,
E a vida vai seguindo assim,
Não tenho quem tem dó, de mim,
Estou chegando ao fim”*

Luz Negra, de Nelson Cavaquinho e Amancio Cardoso

A dupla principal de *A Fuga da Mulher Gorila* também cantarola músicas, mas não num bar ou por meio de sucessos musicais, mas simplesmente cantarola músicas criadas pelas próprias atrizes, inserindo melodias em letras criadas pelo diretor Felipe Bragança. As músicas são cantadas sem ocasião especial, na beira da estrada, em situações inusitadas. Da mesma forma, possuem uma musicalidade atípica, com versos sem métrica definida e por diversas vezes sem rimas. Há uma poesia suja, às vezes quase vulgar, que emana desses versos, uma poesia “bela e feia”, como afirma um dos versos de uma das canções. Essas canções atípicas transformam essas cenas numa espécie de musical torto, desglamourizando a harmonia dos musicais, mas oferecendo uma poesia peculiar. Não se trata da melodia de *Os Guarda-Chuvas do Amor*, de Jacques Demy. A precariedade das imagens que mostram os personagens geralmente na penumbra e das próprias vozes dos atores se coaduna com a fragilidade desses personagens. Não existe um cenário bucólico que sirva de pano de fundo para o musical: seja na beira da estrada, atravessado por sons de carros e caminhões que cruzam a pista, ou mesmo entre o mato cerrado, as personagens desabafam através de suas canções improvisadas, quando revela-se o espaço possível para que elas exponham suas fragilidades e incertezas. A música torna-se então retiro íntimo, como se preenchesse uma certa geografia interior. No filme, é como se o silêncio fosse preenchido por canções, ainda que precárias.

Em *A Fuga da Mulher Gorila*, a viagem da dupla feminina pelo interior do Rio de Janeiro é pontuada pela narrativa por intervalos em que se surge uma música tipicamente

tocada nos aparelhos de videokê. Em sua primeira aparição, o aparelho em si surge, com a letra da música correndo pela tela, mas não há ninguém cantando a música. O videokê pontua uma certa paisagem sonora, marcada pela ênfase na chamada “música brega” (nessa sequência o aparelho toca uma música do Raça Negra, popular conjunto de pagode da década de oitenta). No entanto, reside uma solidão, já que o videokê é um elemento tipicamente participativo quando tocado em bares, e no filme ele aparece sozinho. É como se o próprio karaoke estivesse em silêncio, cúmplice dos personagens, e sua música solitária refletisse de certa forma um desejo de companhia da dupla peregrina pelo interior do estado. Assim como o videokê, cenas posteriores do filme utilizam elementos sonoros como sons de banquinhas de CDs, remixes, versões midi, etc, compondo um universo musical peculiar. Ainda que não ocupe nenhuma função narrativa em si, ele compõe uma certa atmosfera, ou ainda, uma paisagem sonora afim ao percurso dessas protagonistas.

Em *Morro do Céu*, a música assume uma função mais narrativa, mas nem por isso menos inventiva. Bruno Storti quer deixar uma mensagem de “eu te amo” para uma menina que ele deseja namorar. Ele o faz deixando um recado na rádio local, a Rádio Encanto. Oferece então uma música para a sua “Borboletinha de Cotiporã”, como ele carinhosamente a chama. A música se chama “Borboletas”, da dupla Victor e Léo. Dessa forma, a música funciona como forma de reforçar o não-dito, o que não precisa ser dito por palavras. Bruno nunca consegue ao longo do filme encontrar sua “borboletinha”: seus encontros são mediados pela voz metálica do celular, ou mesmo pelas mensagens da rádio, que não possuem resposta. A música funciona como uma mediação, que tenta suprir o abismo entre a vontade de Bruno em se declarar para sua amada, e a incerteza da resposta por parte da menina. Diferentemente de *Ythaca* ou mesmo de *Mulher Gorila*, a música em *Morro do Céu* representa apenas uma possibilidade, que no final se vê fracassada. É ao som do mesmo “Borboletas” que Bruno vê seu Carnaval passar, sem sua “Borboletinha de Cotiporã”. Resta a ele apenas o som metálico dos motores da mecânica, que ao final parecem ser não só sua premente vocação, mas os seus verdadeiros e fiéis amigos.

REFERÊNCIAS

CAGE, John. Lectures on Nothing. In: **Silence - Lectures and Writings**. Hanover: Wesleyan University Press, 1961.

KAFKA, Franz. **Parábolas e Fragmentos e Cartas a Milena**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1975.

LOPES, Denilson. Da Música Pop à Música como Paisagem. Eco Pós, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 86-94, 2003.

_____. **A Delicadeza: Estética, Experiência e Paisagem**. Brasília: Editora UnB/Finatec, 2007.

SCHAFER, Murray. **A Afinação do Mundo**. São Paulo: Editora Unesp, 1997

SONTAG, Susan. The Aesthetics of Silence. In: **Styles of Radical Will**. New York: Dell, pp. 3–34, 1969. Disponível em: <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#sontag>. Acesso em: 05/09/2011.

STEINER, George. **Linguagem e Silêncio – Ensaio Sobre a Crise da Palavra**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1988.