

PAISAGENS SONORAS E REALISMO SENSORIO NO CINEMA MUNDIAL CONTEMPORÂNEO

SOUNDSCAPES AND SENSORIAL REALISM IN CONTEMPORARY WORLD CINEMA

Erly Vieira Júnior¹

RESUMO

Este artigo pretende investigar as inserções do corpo nas paisagens culturais cotidianas no cinema contemporâneo, a partir da dimensão sonora presente no chamado “cinema de fluxo”, vertente transnacional do cinema das duas últimas décadas, marcada pela emergência de um realismo sensorio. Trata-se de um cinema cujas narrativas são calcadas em ambiências e por uma experiência audiovisual conduzida pela sobrevalorização de uma sensorialidade multilinear e dispersiva, ampliadas pela presença de um complexo desenho de som. Nossa abordagem será centrada em dois aspectos: de um lado, o uso criativo da acústica (CHION, 1999; RODRIGUEZ, 2006), essencial para o processo de imersão sensorial que tais filmes propõem; do outro, o trânsito efetuado entre paisagens sonoras (SCHAFER, 2001) e ideopaisagens (APPADURAI, 2004), no que tange à utilização de canções pop diversas nas trilhas sonoras desses filmes, bem como dos conteúdos simbólicos que tais músicas trazem implícitos consigo, fazendo dialogar as referências transculturais e as trocas cosmopolitas nesse conjunto de filmes, uma vez que tais canções podem conferir sentido aos espaços, preenchendo-os de afetos e memórias.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema mundial contemporâneo, sensorialidade, paisagens sonoras.

ABSTRACT

This article investigates the emergence of the body in everyday cultural landscapes in contemporary cinema, specially in the soundscapes of the “flow esthetic” films - a transnational aspect of the cinema of the last two decades, marked by the emergence of a sensory realism. In the flow esthetics, narratives are modeled an audio-visual experience driven by overvaluation of a sensory multilinear dispersion, enlarged by the presence of a complex sound design. Our approach will focus on two aspects: on the

1 Professor do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Ufes. Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ. erlyvieirajr@hotmail.com. RIO DE JANEIRO, Brasil.

one hand, the creative use of acousmatic sounds (CHION, 1999; RODRIGUEZ, 2006), essential for the process of sensory immersion that these films suggest; on the other, the traffic carried between soundscapes (SCHAFER, 2001) and ideoscapes (APPADURAI, 2004), regarding the use of various pop songs on the soundtracks of these films, as well as the symbolic content that these songs can bring implicit. It establishes in this set of films a dialogue between transcultural references and cosmopolitan exchanges, since such songs might give meaning to spaces, filling them with affects and memories.

KEYWORDS

Contemporary world cinema, sensoriality, soundscapes.

Nos últimos anos, podemos observar a emergência de uma espécie de realismo sensorial numa certa vertente do cinema contemporâneo, que parte da crítica cinematográfica costuma rotular sobre a rubrica de “cinema de fluxo” (OLIVEIRA, 2010). Tal realismo, marcado pela construção narrativa através de ambiências, pela adoção de um olhar microscópico sobre o espaço-tempo cotidiano e por uma experiência afetiva pautada pela presença de uma sensorialidade multilinear e dispersiva, poderia ser encontrado em filmes realizados nas últimas duas décadas, por realizadores de diversas partes do planeta. Entre os cineastas mais frequentemente citados como praticantes desse cinema, podemos destacar nomes como Hou Hsiao Hsien, Apichatpong Weerasethakul, Jia Zhang-Ke, Pedro Costa, Claire Denis, Gus Van Sant (na trilogia composta por *Gerry*, *Elefante* e *Últimos dias*), Karim Aïnouz (em *O céu de Suely*), Lucrecia Martel, Tsai Ming-Liang, Naomi Kawase e Lisandro Alonso, entre outros.

Em comum, tais filmes possuem essa predileção de uma forma de narrar na qual o sensorial é sobrevalorizado como dimensão primordial para o estabelecimento de uma experiência estética junto ao espectador: em lugar de se explicar tudo com ações e diálogos aos quais a narrativa está submetida, adota-se aqui um certo tom de ambigüidade visual e textual que permite a apreensão de outros sentidos inerentes à imagem. Ou seja, trata-se de uma outra pedagogia do visual e do sonoro, muitas vezes aliado a uma certa dose de tatilidade na imagem, aquilo que Laura Marks denomina uma “visu- alidade háptica” (MARKS, 2000), que nos convida a reaprender a ver e ouvir um filme, para além de uma certa anestesia de sentidos que as convenções do cinema hegemônico (mesmo o contemporâneo, com suas desconstruções narrativas pós-modernas e choques perceptivos proporcionados pelo 3D) há muito promovera em nossos corpos de espectadores.

Numa época em que o sensorial é espetacularizado (e, muitas vezes, anestesiado, como nos blockbusters “tridimensionais” que monopolizam as programações das salas exibidoras comerciais mundo afora), valorizar o aspecto micro em lugar do macro soa-me como um sugestivo convite à subversão da lógica industrial. Daí a adoção de uma sensorialidade difusa, multiforme, reticular e dispersiva - e, nesse ponto, ela seria distinta das propostas sensoriais das vanguardas do começo do século XX ou do cinema moderno de um Tarkovski, aliando tal dimensão sensorial a conexão com a dialética memória/esquecimento. Aqui, os afetos eclodiriam dentro do plano, não necessariamente atrelados ao cerne narrativo da cena. É como se compusessem um registro paralelo, capaz de tensionar nossa percepção do conjunto de simultâneos microeventos e microdeslocamentos corporais registrados pela câmera, construindo um espaço-tempo narrativo que concebe o cotidiano como uma experiência de sobrevalorização sensorial, a reverberar diretamente no corpo e nos sentidos do espectador.

Por se tratar de um conjunto de filmes realizados em diversas partes do planeta, por cineastas não necessariamente ligados entre si, podemos descartar a ideia de pensar esse realismo sensorio como um movimento cinematográfico, optando por tratá-lo como uma espécie de “comportamento do olhar” (OLIVEIRA, 2010), que operaria como uma espécie de denominador comum entre projetos autorais bastante distintos entre si. Daí a intenção deste trabalho em situar as características desse realismo como reverberação estética de um estado transcultural das coisas característico deste início de século, em que os indivíduos transitam em meio a uma complexa construção de paisagens culturais e midiáticas nas quais o efêmero é o maior valor, regendo tanto os imperativos da lógica do consumo quanto a velocidade do fluxo de informações e bens materiais. Esse recorte não só nos permite ver o que há de comum entre esses filmes, mas principalmente observar o tensionamento que se faz junto à experiência da contemporaneidade em cada contexto local - e pensar a adoção dessa estética como uma possibilidade de resistência aos imperativos homogeneizantes, inerentes à lógica global de consumo da contemporaneidade, principalmente se levarmos em conta o fato desses filmes serem realizados.

E se esse cinema preconiza um certo (porém não irrestrito) retorno da crença na imagem é exatamente no território do plano (visual e sonoro) que se constrói esse novo olhar, essa nova relação de fascínio (quicá desencanto) com o mundo e com a dimensão do real. Não à toa, uma das grandes questões que rege o conjunto de filmes aqui

estudado é justamente o desafio de elaborar essa escritura do efêmero, de dialogar com os signos de transitoriedade que atravessam essa experiência enraizada no tempo presente, ocorrida ao mesmo tempo em diversas regiões do planeta, seja nas grandes metrópoles (as investigações que Hou Hsiao Hsien empreende em Tóquio, Paris e Taipei - esta última também captada pela câmera de Tsai Ming-Liang, ou mesmo o enclave imigrante na Lisboa de Pedro Costa) ou nos pequenos e médios centros urbanos (os vilarejos da região argentina de Salta, filmados por Lucrecia Martel; a Iguatu à beira da rodovia de Karim Aïnouz; Nara, antiga capital do Japão onde Naomi Kawase ambienta suas histórias; as cidades interioranas e os subúrbios de Gus Van Sant; os vilarejos da província de Fengjie, cujos últimos dias são registrados por Jia Zhang-ke), ou ainda em lugares tão distantes e insólitos, como o deserto em Djibouti, em plena África Oriental (no *Bom trabalho* de Claire Denis) ou a floresta tropical tailandesa e suas cercanias (nos filmes de Apichatpong Weerasethakul).

A DIMENSÃO SONORA DO REALISMO SENSORIO

Se estamos falando de um cinema que aposta na instauração de estado sensorial extraordinário, numa experiência amplamente mediada pela fisicalidade dos corpos (filmados e espectatoriais), talvez devamos dedicar uma certa atenção à dimensão sonora, como uma instância fundamental na constituição dessa “estética do fluxo”. Acredito que, nesse contexto, a própria elaboração do desenho sonoro de cada filme buscaria dialogar e ampliar a imersão sensorial proposta ao espectador. O que pretendemos, portanto, neste artigo, é pensar como certos usos recorrentes dos elementos sonoros contribuem para tal experiência.

O som a preencher os espaços de forma difusa e modificar nossa percepção de tempo: acredito, assim, que o banquete sensorial oferecido pelo espaço urbano nos filmes de Hou Hsiao Hsien, ou a densidade mágica da floresta em *Mal dos trópicos* (Apichatpong Weerasethakul, 2004), são diretamente proporcionados pelo trabalho de elaboração do mapa sonoro em cada filme - processo, inclusive, intensificado pelos usos criativos da trilha sonora, como a valorização do looping nas composições eletrônicas presentes em *Millennium mambo* (Hou Hsiao Hsien, 2001), ou a sensação pulsante que parece acompanhar as mínimas palpitações que emergem dos corpos dos personagens em diversas situações apresentadas em *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006). Ou ainda os momentos em que som ambiente e trilha sonora se confundem, aproximados pela adoção de uma

atitude, na edição de som, oriunda de certos procedimentos da música minimalista, imprecisando determinar onde começa um e onde termina o outro - como nas paisagens sonoras de Hildegard Westerkamp para os filmes de Gus Van Sant, em especial as variações a partir dos sons de passos acusmatizados na perambulação dos protagonistas de *Gerry* (2003) ou na verdadeira partitura abstrata com se constrói o ambiente sonoro da floresta na segunda parte de *Mal dos trópicos*.

Associando-se a percepção do espaço sonoro às representações visuais que cada cena nos apresenta, temos uma via de mão dupla que possibilita ao sujeito perceptivo ampliar sua construção imaginária desses ambientes cênicos. No caso do cinema de realismo sensorio, tal procedimento se faz pela instauração de uma relação de ambigüidade perceptiva, aliada a certos procedimentos narrativos constantemente retomados por alguns desses filmes (visualidade háptica, câmera-corpo, uso de planos-sequência de duração alongada nos quais eclodam diversos estímulos sonoros ou visuais simultânea e dispersivamente), para valorizar uma apreensão centrífuga da narrativa. Se o cinema do realismo sensorio propõe uma *flânerie* do olhar, por entre tantos estímulos visuais dentro do quadro, porque não também uma escuta *flâneur*, decorrente da experiência sensorial múltipla que tais narrativas audiovisuais propõem?

POR UMA ESCUTA HÁPTICA

E quando o ambiente é como uma floresta, com seus inúmeros sons simultâneos, oriundos de fontes não-visíveis e não imediatamente identificáveis? Como o espectador pode se situar no espaço sonoro, em uma experiência sensorial dispersiva e multifacetada (ampliada por uma visualidade que também opere nesses registros), que muitas vezes opera sob uma quase-equidade de volume nas fontes sonoras, não necessariamente lhe indicando de antemão quais as possíveis portas de entrada para se chegar ao cerne da ação?

Resgato aqui, uma ideia proposta por Laura Marks (2000, p. 183): assim como a visão pode ser háptica, também pode ser a escuta (*haptic hearing*). Parte-se aqui do pressuposto que temos a tendência de escutar sons específicos quando ouvimos o som ambiente como um todo indiferenciado. A escuta háptica seria então esse breve momento em que os diversos elementos sonoros se apresentariam como não-diferenciados, antes que escolhamos os sons que mais nos afetam, em torno dos quais será organizada nossa percepção espacial. Como visto no início deste capítulo, nossa memória afetiva é uma instância fundamental

não só para codificarmos o que ouvimos, mas também para dedicarmos mais atenção a uma fonte sonora do que outra, mesmo que ela seja a menos intensa.

Deste modo, a escuta háptica duraria curtos períodos de tempo, até que algum som venha a ocupar o foco de nossa atenção. Como a definição de qual som irá guiar a percepção do espectador se dá de indivíduo para indivíduo, por uma série de fatores (além da memória afetiva, temos a capacidade de funcionamento do aparelho auditivo, e até mesmo as condições de reprodução das frequências sonoras durante a exibição de um filme), podemos pensar esse mecanismo como uma espécie de arejamento/afrouxamento no processo de produção de sentidos que cada um faz de uma determinada cena, valorizando assim outros conteúdos audiovisuais que não aqueles pré-concebidos como centrais para a narrativa. Assim, a hapticidade pode ser um mecanismo capaz de ampliar a experiência sensorial do espectador, uma espécie de potência centrífuga de reorganização das relações espaciais a partir do som.

Acredito, portanto, que a conjugação entre momentos de escuta háptica somados a intevenções criativas da acusmática (ou seja, do som emitido a partir de fontes sonoras não-visualizáveis) são fundamentais para a construção do tom de ambigüidade narrativa da vertente cinematográfica aqui discutida, inclusive no que tange a uma re-hierarquização do valor conferido ao vococentrismo/verbocentrismo que Michel Chion (2008) acredita serem tão característicos às narrativas audiovisuais, conferindo mais presença simbólica aos outros elementos sonoros (para além da voz humana e da palavra), e às linhas de fuga que deles derivam. Arriscaria dizer, também, que nesse estado perceptivo extraordinário, a apreensão da multiplicidade de fiapos narrativos simultâneos dentro do quadro fílmico também seria potencializada pela complexidade do desenho sonoro que se faz presente em filmes de realizadores como Gus Van Sant, Apichatpong Weerasethakul, Lucrecia Martel e Hou Hsiao Hsien.

O espaço da floresta é um interessante exemplo de como a escuta háptica pode se manifestar nesse conjunto de narrativas audiovisuais. Retomemos um depoimento dado por Ben Abel, nativo de Bornéu, citado por Benedict Anderson num artigo sobre *Mal dos trópicos*: “A floresta é o lugar em que você precisa escutar o tempo todo e manter-se o mais quieto possível” (apud ANDERSON, 2009: 163). É partindo desse princípio, tão caro à locomoção, localização e sobrevivência do homem na mata densa, que Apichatpong Weerasethakul decide preencher sua floresta tropical com dezenas emissões sonoras acusmatizadas sobrepostas - e se suas procedências nos são desconhecidas, e assim

muitas vezes se mantêm até os planos derradeiros, é aí que elas contribuem para criar a atmosfera fascinante e perturbadora que emana da segunda parte do filme.

O que temos aqui é uma sinfonia noturna de cigarras, grilos, rajadas repentinas de ventos, folhas secas, inúmeros cantos de aves exóticas, vozes humanas espectrais saindo aleatoriamente do rádio-comunicador ligado, coaxar de sapos, pios de corujas ocasionais turbinas de aviões a sobrevoarem a região, e outros ruídos não tão facilmente identificáveis, cujo caráter perturbadoramente hipnótico se faz claro para o espectador. Sons não necessariamente oriundos da realidade concreta, inclusive, e que ajudam a criar o clima de insegurança e mistério acerca do que irá suceder. Se o bosque é fundamental dentro da mitologia tailandesa como local onde os espíritos habitam, faz-se necessário criar um ambiente sonoro que traduza tal condição, inclusive com sons que provenham desse mundo espiritual que nos é revelado, aos poucos, até culminar no encontro entre o soldado e o feiticeiro.

Basta nos concentrarmos na exploração de diversos timbres de cantos de cigarras, repetidos em ostinato, marcando o ritmo da floresta como uma espécie de metrônomo orgânico, para percebermos que o grau de fabricação dos ruídos escutados chega ao ponto de tratá-los como se fossem vozes integrantes de uma polifonia minimalista, num procedimento que encontra certo parentesco com o sincronizar e dessincronizar dos passos situados no espaço offscreen em *Gerry*, de Gus Van Sant. Uma partitura composta por blocos sonoros (alguns inclusive crescendo e desaparecendo gradual ou repentinamente no decorrer do plano) repetidos em séries rítmicas que, num primeiro momento são quase imperceptíveis ao espectador, que acreditam estar diante de sons ambientes em estado bruto - e essa complexa construção, herdeira de certos expedientes da música concreta e da *ambient music* (daí os agradecimentos a Brian Eno nos créditos finais) só começa a se evidenciar aos nossos ouvidos depois de estarmos submetidos à sua emissão durante um tempo considerável.

Às vezes, só percebemos a repetição dos blocos depois de muitos segundos, ainda que ocorram num mesmo plano-sequência, e isso de certa forma se dá exatamente porque esse som, de alguma forma, parece penetrar por nossos poros, por nossa pele, fazendo com que pulsemos (nós e os personagens) de acordo com seu ritmo, adequando nossas taquicardias a um compasso de espera, frente ao iminente confronto dos personagens - e muito do fascínio da floresta vem dessa sensação não-racionalizada, inclusive para o feiticeiro, que fecha os olhos para melhor ouvir o zunido metálico que emana, irregular,

do walkie-talkie do soldado. A própria percepção do tempo vai se alterando a partir disso: apesar da divisão quase simétrica, em termos de duração, entre as duas histórias que compõem o roteiro *Mal dos trópicos*, a segunda trama nos parece maior, mais densa - e talvez por isso mais intensa e irrecusável.

POR UMA OUTRA ESCUTA DAS TRILHAS SONORAS

Por outro lado, um aspecto bastante curioso do conjunto de filmes que usualmente se incluem no rol do realismo sensório/cinema de fluxo é o uso de canções populares (locais ou oriundas de uma cultura pop global) como parte da banda sonora dos filmes, seja diegética ou não-diegeticamente. Isso talvez se justifique pelo atento olhar centrado na esfera cotidiana e nos fenômenos que constituem sua multiplicidade de espaços-tempos - e, numa cultura de consumo transnacional em que a música pop se faz cada vez mais presente como mercadoria, transportável no bolso de qualquer indivíduo, em telefones celulares e tocadores de mp3 portáteis, sua quase onipresença no dia-a-dia urbano não poderia ser ignorada por quaisquer vertentes do cinema contemporâneo.

Muitas vezes, o uso do cancionero é assumidamente diegético. Por vezes, são sucessos populares locais, que à primeira vista serviriam como uma marcação de territorialidade: como as canções chinesas de outras décadas que ecoam pelos rádios e alto-falantes nos filmes de Jia Zhang-Ke, numa clara crítica ao desenfreado apagamento de memórias e diferenças culturais dentro do avassalador processo de modernização econômica que seu país atravessa - crítica que também veremos ecoar, num raro caso não-diegético, e com uma deliciosa ironia, no filme *A passarela se foi* (Tsai Ming-Liang, 2002), ao se resgatar a sessentista “Namping Bell” (cujo badalo, segundo a letra da canção, só pode ser ouvido pelos corações apaixonados), após a distópica constatação de que as constantes transformações do espaço urbano ocorrem numa velocidade bem maior do que o trânsito dos afetos que dispensamos aos lugares e às paisagens nas quais habitamos em outras épocas, não deixando sequer espaço para se refugiar na nostalgia. Nestes casos - aos quais eu também poderia acrescentar alguns números musicais presentes em *O sabor da melancia* (2005), também de Tsai - o resgate de uma tradição musical local extremamente popularesca (e já quase esquecida) pode ser visto como uma forma de demarcar uma certa identidade cultural que corre o risco de desaparecer no contexto da globalização irreversível.

Seguindo por outra direção, temos o uso das canções românticas radiofônicas tailandesas, como contraponto às declarações de amor entre personagens nos filmes de Apichatpong Weerasethakul - como a fita cassete trocada entre soldado e camponês enamorados, com os hits do Clash (o grupo pop tailandês, não a banda punk britânica dos 70s/80s). No caso de Weerasethakul, há alguns momentos de trilha não-diegética, como o quase-videoclipe que se instaura pouco depois da metade da primeira história de *Mal dos Trópicos*, retratando momentos do dia-a-dia do soldado, mas na maioria das vezes o uso é diegético, como nas cenas de videokê e nos pequenos shows ao vivo (em que, muitas vezes, a letra das músicas funcionam indiretamente como prolongamento dos diálogos, em um uso deliciosamente irônico de sua pieguice), ou nas que apresentam fontes sonoras mecânicas, como o rádio ligado que toca uma versão tailandesa do “Samba de Verão”/ “So Nice” de Marcos Valle, na voz da cantora local Nadja, numa espécie de porta de entrada diegética para a temporalidade vagarosamente escorregadia dos encontros eróticos na floresta, na segunda parte de *Eternamente sua* (Apichatpong Weerasethakul, 2002).

“So Nice” é um exemplo da recorrente releitura transcultural do cancionero global em um contexto local, e que muitas vezes é apropriada por esses filmes. Neste caso, criam-se oportunidades para a eclosão de curiosos jogos semânticos junto ao imaginário do espectador ocidental dos circuitos de festivais internacionais “classe A” (liderado por Cannes, Veneza e Berlim, principais vitrines deste cinema), já que muitas vezes esses filmes atingem públicos mais amplos no mercado internacional dos circuitos de “filmes de arte” do que em seus próprios países de origem¹. Essa condição, acredito, possibilitaria um rico trânsito entre as paisagens afetivas (LOPES, 2007) ou ideopaisagens (APPADURAI, 2004) usualmente agregadas às canções ocidentais das quais derivam as versões locais, somadas ao capital simbólico existente nessas versões e ao contexto de utilização dentro do filme.

Em *O mundo*, realizado em 2004 por Jia Zhang-Ke, ouve-se, na cena do Taj Mahal, uma canção extraída do filme bollywoodiano *Disco Dancer* (Babar Subhash, 1982): “Jimmy Aja”. A escolha para sonorizar a atração do parque turístico provavelmente deu-se pelo fato da canção ser uma irrecusável referência musical, no contexto asiático, de uma Índia imaginária, carregada de sensualidade e mistério, uma vez que *Disco Dancer* foi um estrondoso sucesso em boa parte da Ásia, usual mercado consumidor da produção indiana (inclusive na China, repleta de restrições à entrada de filmes estrangeiros).

Todavia, estamos diante de uma canção que, antes de qualquer coisa, é uma versão de um mega-hit ocidental (no caso, “It’s Ok”, sucesso de 1980 do grupo franco-canadense Ottawan, nos anos finais da febre das discotecas), assim como o eram a maior parte das canções que compunham a trilha sonora do filme indiano. Assim sendo, a dimensão simbólica de sua utilização dentro do filme acaba se ampliando quando essas camadas de significação são ativadas, ao se transitar por entre as distintas ideopaisagens que tais canções carregam em si - e aí podemos aliar também o significado afetivo que porventura cada espectador possa conferir à cena, ao confrontá-la com as memórias individuais associadas à presença dessas canções em determinadas épocas de suas vidas².

Embora o vietnamita Tran Anh Hung não faça parte do rol de cineastas até agora mencionados, uma vez que o conjunto de sua obra não necessariamente partilha dos pressupostos estéticos que identifico como recorrentes no realismo sensório contemporâneo, o uso de música pop em seus filmes também se dá sob uma lógica bastante parecida. As canções do grupo nova-iorquino sessentista Velvet Underground, em *As luzes de um verão* (2004), refletem um diálogo curioso dentro de uma subcultura transnacional de *indie rock*, uma vez que a banda é reconhecida, nos dias de hoje, como a matriz de toda uma subcultura e sensibilidade *indie*, que passa por uma reimaginação da cena pré-punk nova-iorquina e de seus herdeiros no pós-punk britânicos como parâmetros estéticos transnacionais de todo um estado de desacordo entre uma juventude global contemporânea e as dificuldades em se inserir no mundo capitalista global - e que, como vemos no filme vietnamita, encontra inflexões diversas a partir do choque das letras de Lou Reed com as especificidades culturais e sociais locais.

É nesse questionamento crítico do reverso dessa condição de “cidadãos do mundo”, num contexto de aparentemente irreversível e irresistível consolidação de uma sociedade de consumo em escala global, que nos vêm à mente as versões brasileiras, no ritmo do forró ou do brega romântico, para grandes sucessos musicais internacionais, largamente utilizadas em *O céu de Suely*, do brasileiro Karim Aïnouz.

Se o sentimento que Hermila possui, de um crescente não-pertencimento a Iguatu, essa cidade à beira da estrada onde se está só de passagem, começa a transbordar junto ao espectador, muito disso se dá pela proliferação de signos de transitoriedade por todo o filme de Aïnouz, ampliando a espera da personagem para além do limite do suportável, numa localidade que ela mesma acredita ser somente um “lugar de passagem”. E, neste caso, as versões brasileiras para hits estrangeiros, vertidas para o balanço conta-

gigante do forro acabam dialogando com a mesma urgência a mover os faróis dos carros que, vistos ao longe, desfocados, vão em vem, efêmeros, através da estrada. Perto do posto de gasolina, a jovem protagonista e suas amigas dançam para matar o tempo, para diminuir a angústia da espera, que para alguns pode se estender pela vida inteira. Dançam não só porque seus corpos pedem para se colocar em movimento e liberar tanta energia acumulada pelo ócio e pelo calor, mas também como resposta à paisagem sonora que as circunda, na qual esse cancionista faz-se abundante. E isso se dá num contexto de total hibridismo cultural: desde a abertura do filme, com a aparente nostalgia de um domingo de sol feliz e romântico ao som de uma versão romântica, do começo dos anos 70, de “Everything I own”, do Bread (que se transforma em “Tudo que eu tenho”, de Diana), até o forro-sensação, numa exuberante e sensual versão dos Aviões do Forró pra a tímida e delicadinha “Torn”, hit de 1998 da australiana Natalie Imbruglia.

Todavia, esse intercâmbio entre paisagens simbólicas ou ideopaisagens (APPADURAI, 2004) e afetivas (LOPES, 2007), através do uso de canções populares nas trilhas sonoras não é algo exclusivo do cinema do realismo sensório - pelo contrário, o que descrevemos até agora neste subcapítulo talvez funcione melhor como um exemplo recorrente, uma ponta de iceberg no cinema autoral contemporâneo como um todo, inclusive pelo próprio aspecto cultural e geo/micropolítico que envolve esse tipo de troca cosmopolita e transcultural como parte da experiência cotidiana da globalização e de suas disjunturas.

Acredito que estudos de caso centrados nos usos de canções pop como trilha sonora em obras de realizadores que se situam em outras vertentes cinematográficas, como Wong Kar-Wai, Sophia Coppola, ou o já citado Tran Anh Hung, por exemplo, possam evidenciar não somente esse aspecto, mas também outras particularidades - vide todo o jogo que se estabelece entre nostalgia e resistência identitária nos filmes que reimaginam a Hong Kong sessentista de Kar-Wai, anterior a seu status de metrópole pós-moderna, em que boleros de Nat King Cole, canções da ópera chinesa e sucessos radiofônicos norte-americanos coexistem e criam insólitas relações com o espaço habitado pelos personagens e os afetos que daí decorrem (o mesmo pode ser observado nos filmes em que Hou Hsiao Hsien revisita episódios da história de Taiwan na segunda metade do século XX).

Inclusive, acredito que esses filmes vão além de uma mera reiteração da nostalgia, no sentido jamesoniano do termo, como espécie de zona de conforto diante da frenética instabilidade do mundo neste início de século. Estamos aqui bem distantes de

uma revisitação de um estável universo afetivo ao se deixar levar pela rememoração do hit parade de um determinado período, tão largamente empreendido pelo cinema hollywoodiano, em que o uso da trilha sonora como registro de uma época ocorre muito mais dentro de um processo de reafirmação da história “vencedora” e hegemônica, materializada nas entrelinhas das compilações de *greatest hits*: os anos 50 imaginados em *American Graffiti/ Loucuras de verão* (George Lucas, 1973), o início da década de 60 em *Dirty Dancing* (Emile Ardolino, 1987), a história recente dos EUA pelos top10 da Billboard ajudando o espectador a se localizar na linha do tempo em *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) - tudo reembalado para consumo em dezenas de produtos culturais, que vão muito além de um soundtrack em CD, LP e MP3 à venda na loja do iTunes ou regravadas num episódio do seriado *Glee*.

Se tal procedimento crítico não é exclusivo do conjunto de filmes estudado nesta tese, o que talvez possamos reivindicar como específico do cinema do realismo sensório é o tipo de experiência que se extrai quando tais conexões, inerentes inclusive à urgência e a importância das reflexões temáticas propostas por esses filmes, operam dentro do estado de sobrealerta perceptivo que lhes é característico. Deste modo, podemos deduzir que não só a situação de escuta, mas também a construção simbólica que fazemos acerca dessas inserções musicais é, possivelmente, alterada.

Podemos tomar aqui o exemplo da cena aeróbica coletiva ao ar livre, nos planos finais de *Síndrome e um século* (Apichatpong Weerasethakul, 2007), que funcionam como um desdobramento de uma certa necessidade física dos corpos (filmados e esportivos) de se expandirem e se movimentarem após a sequência de ambientes sonoros que lhe são antecedentes. Também pensemos no valor que se agrega às antigas canções populares chinesas emitidas pelos rádios e alto-falantes no filme *Em busca da vida* (Jia Zhang-ke, 2006), cuja percepção “mal-equalizada”, como parte de um todo quase indiferenciado a compor o ambiente sonoro, amplia o caráter de disjunção entre um passado sufocado pelo rolo compressor do desenvolvimento econômico a todo custo - executado por homens aparentemente sem passado, que estão por ali de passagem e, portanto, não possuem vínculo afetivo algum com as memórias das construções que breve estarão debaixo d’água quando enfim a colossal represa de Três Rios estiver em pleno funcionamento.

Podemos ainda citar aqui a irrupção quase fantasmagórica das canções do grupo Tindersticks, parceiros de longa data da cineasta Claire Denis, em filmes como *Desejo e*

obsessão (2001): o caráter soturno das canções parece-nos mais evidente, uma vez que estamos submetidos, já há vários minutos, a um continuum sonoro em que sons ambientes e ruídos muitas vezes acusmatizados nos fazem imergir na atmosfera de absoluta tensão que rodeia a repressão do desejo canibal do personagem de Vincent Gallo. Não à toa, à medida que o filme vai avançando, a repetição do melancólico tema instrumental “Trouble every day” dá a impressão de soar bem mais sombrio que na sequência de abertura, por mais que continue sendo a mesma música, sob o mesmo arranjo.

E, por vezes, esse tipo de inserção da música na atmosfera fílmica pode transformar completamente nossa impressão de canções por nós há muito bastante familiares. Penso aqui em toda a quebra de expectativas que se dá quando se utiliza a música “The Rhythm of the Night”, de Corona, ao final de *Bom Trabalho* (Claire Denis, 1999), na dança final de Galloup. Sua coreografia não tem nada do caráter festivo que o som a princípio evocaria: é um momento bem pesado e frustrante, tanto para o personagem quanto para quem assiste a cena. E isso ocorre à revelia do fato que a canção, um estrondoso sucesso de massa na Europa e América Latina em meados da década de 90, seja, fora do contexto do filme, frequentemente associada a uma ideia de diversão, euforia e hedonismo.

Por fim, uma outra possibilidade é a de se lidar com essas composições musicais como texturas, elementos que ampliem a paisagem sonora fílmica, num processo que encontra paralelo nos exemplos já citados da marcha dos protagonistas em *Gerry* e do espaço sonoro da floresta em *Mal dos trópicos*. Tal situação é possível, por exemplo quando se faz uso de música eletrônica (*Techno music* e congêneres), muitas vezes em faixas instrumentais - ou que ao menos não utilizem os vocais como elemento predominante, mas sim como parte do *continuum* de camadas que se estruturam em *loopings* e periódicos *crescendos/diminuendos* na intensidade sonora de cada timbre, dentro da dinâmica interna cada composição. Num filme como *Millennium Mambo*, por exemplo, em que a própria estrutura narrativa se estrutura em diversos momentos como uma mimetização dessa lógica de organização própria da *e-music*, ambas as instâncias (imagética e sonora) dialogam e complementam-se, como se houvesse um retro-contágio do caráter dispersivo e sensorial (presente em ambas), de uma para a outra. E, talvez, nesta seara aberta por essa experiência proposta no filme de Hou Hsiao Hsien, possa se encontrar um fértil território para a consolidação de experiências futuras que cada vez mais pensem a utilização da trilha sonora não como mero comentário ou contraponto

sonoro à imagem, mas como instância à qual esta encontre-se em perpétuo e indissociável amálgama perceptivo, constantemente afetando e sendo por ela afetada.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. “*The strange story of a strange beast: Receptions in Thailand of Apichatpong Weerasethakul’s Sud Pralaat*”. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. In: QUANDT, James. *Apichatpong Weerasethakul*. Viena: Synema, 2009.

APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema, 2004.

CHION, Michel. *El sonido: Musica, cine, literatura*. Barcelona/ Buenos Aires: Paidós, 1999.

CHION, Michel. *A audiovisualização: Som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

GONÇALVES, Helder. “*Significação musical e definição de ‘espaços’ cinematográficos: Em torno da Trilogia da Morte de Gus Van Sant*”. Lisboa, 2008. Disponível em <<http://bocc.ubi.pt/pag/goncalves-helder-significacao-musical-e-definicao-de-espacos-cinematograficos.pdf>>, acesso em 10/10/2013.

LOPES, Denilson. *A delicadeza: Estética, experiência e paisagens*. Brasília: Ed. UnB/Hucitec, 2007.

MARKS, Laura. *The Skin of Film*. Londres/Durham: Duke University Press, 2000.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. *O cinema de fluxo e a mise-en-scène*. São Paulo: USP, 2010. (Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais). Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-30112010-164937/publico/6320356.pdf>>, acesso em 10/10/2013.

RODRIGUEZ, Angel. *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*. São Paulo: Senac, 2006.

SCHAFFER, Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Unesp, 2001.

NOTAS

- 1 É o caso, por exemplo, de Apichatpong Weerasethakul, Hou Hsiao Hsien, Pedro Costa e Jia Zhang-ke, por questões as mais variadas possíveis: desde censuras locais (China, Tailândia), fragilidades do mercado local para o cinema autoral (Japão, EUA e Europa como raras exceções dentre os países em que os cineastas aqui estudados vivem e produzem) ou mesmo não-identificação do grande público com tais filmes - vide o perfil mercadológico de Taiwan e da Tailândia, tomado por blockbusters norte-americanos e também asiáticos, como os indianos e coreanos
- 2 Uma curiosa ressignificação (no caso, involuntária, mas nem por isso irrisória) do uso desta canção no filme decorre de seu sampleamento, em 2007, no single “Jimmy”, lançado pela rapper cingalesa radicada em Londres M.I.A., conhecida por suas construções musicais transculturais que associam a música da Índia e do Sri Lanka ao hip hop, o ragga, o punk rock e o funk carioca. Apesar de ocorrer três anos após o lançamento do filme de Jia Zhang-ke, o fato desta música ter atingido relativo sucesso junto ao vasto público consumidor de canções pop britânicas e norte-americanas não deve ser desconsiderado quando levamos em consideração o repertório simbólico do espectador que assiste ao filme pela primeira vez em qualquer ano posterior a 2007 - inclusive

pelo fato que a canção de M.I.A. provavelmente seja conhecida, no Ocidente, por mais pessoas que a versão indiana de 1982 ou o original do Ottawan, de 1980. Neste caso, da mesma forma que o sampleamento já produz esse intertexto de significações entre a música original e a derivada, podemos pensar no quanto a utilização de uma canção, que tenha originado algum mega-hit radiofônico a partir de um sampleamento algumas décadas adiante, possa provocar de intercâmbio simbólico e afetivo junto à experiência espectral.

Artigo recebido: 28 de outubro de 2013

Artigo aceito: 02 de dezembro de 2013