

RUÍDOS NA CANÇÃO: O CASO DE *DANÇANDO NO ESCURO* NOISES IN SONGS: THE CASE OF *DANCER IN THE DARK*

Rodrigo Carreiro¹

Filipe Barros Beltrão²

RESUMO:

Este ensaio discute a tendência à dissipação das fronteiras entre música, voz e efeitos sonoros no som de filmes contemporâneos, tomando como estudo de caso o longa-metragem *Dançando no Escuro*, de Lars Von Trier, cujos números musicais incorporam os ruídos como parte integrante das canções apresentadas na trilha sonora.

PALAVRAS-CHAVE:

Lars Von Trier; gênero musical; trilha sonora.

ABSTRACT:

This essay discusses the tendency to the dissipation of the boundaries between music, voice and sound effects on the soundtrack of contemporary films, taking as case study the feature film *Dancer in the Dark*, by Lars Von Trier, whose musical numbers incorporate the noises as part of the songs presented on the score.

KEYWORDS:

Lars Von Trier; musical genre; soundtrack.

INTRODUÇÃO

A mulher caminha à beira de uma ferrovia, junto com outros trabalhadores de uma fábrica. Eles terminaram o expediente e voltam para casa a pé. Ela se chama Selma, e é interpretada pela cantora islandesa Björk. Está ficando cega, mas esconde esse fato dos colegas. A ausência da visão a leva a tentar entender o mundo ao redor através dos outros sentidos, em particular a audição. Selma tem uma queda afetiva por filmes musicais clássicos, e sua condição especial a induz a interpretar como música praticamente

1 Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Mestre e Doutor em Comunicação pela UFPE. rcarreiro@gmail.com. RECIFE, BRASIL.

2 Professor assistente da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Mestre e Doutorando em Comunicação na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). filipebarrosbeltrao@gmail.com. JOÃO PESSOA, BRASIL.

todo barulho que ouve. Na cena descrita, a aproximação de um trem leva Selma a ouvir um forte padrão rítmico que ela rapidamente converte em canção, cantando e dançando. Quando os outros trabalhadores se juntam a ela em uma coreografia coletiva, e uma seção de cordas é acrescentada à canção, rompe-se completamente o realismo da cena.

Dançando no Escuro (Dancer in the Dark, Lars Von Trier, 2000) chama a atenção do espectador por desafiar, de modo bastante enfático, uma das mais fortes convenções estabelecidas na linguagem do cinema: o uso de música extra-diegética (ou seja, que não pertence ao mundo ficcional habitado pelos personagens, os quais não podem ouvi-la e nem interagir com ela). Nesse filme, Lars Von Trier realiza duas operações distintas que, quando apresentadas em conjunto, são responsáveis pela ênfase na quebra da convenção aqui descrita: ele incorpora ruídos realistas e diegéticos às composições musicais, desafiando continuamente a barreira entre o universo ficcional e a instância narrativa; e adota a estrutura simplificada das canções populares, evitando deliberadamente a transparência, ou mesmo inaudibilidade que, de acordo com Claudia Gorbman (1987), tem sido uma forte marca registrada da música sinfônica predominante no cinema narrativo ocidental desde os anos 1930.

Um dos seus [de Gorbman] argumentos de impacto é que, ao favorecer os elementos narrativos do filme, a música típica do cinema narrativo clássico permanece a maior parte do tempo “transparente” e imperceptível para o espectador. (MIRANDA, 2011, p. 132)

A dupla operação realizada por Lars Von Trier parece eliminar de modo bastante enfático o suposto caráter de transparência da música do filme. Utilizando o filme como estudo de caso, este ensaio pretende examinar a história da música no cinema narrativo ocidental do século XX, a fim de identificar e discutir alguns antecedentes do cineasta dinamarquês, tanto no uso de canções incorporadas à trilha musical dos filmes quanto na utilização de ruídos diegéticos como parte integrante das composições musicais. Destacamos que, por trabalhar habilmente as duas operações em simultâneo, *Dançando no Escuro* se consolidou como um dos filmes a ir mais longe na tendência à dissolução das fronteiras (outrora rígidas) entre música e efeitos sonoros, característica apontada por vários autores (SERGI, 1999; KASSABIAN, 2003; CARVALHO, 2009; OPOLSKI, 2013) como importante alteração nos padrões estilísticos do som no cinema contemporâneo.

CONTEXTO HISTÓRICO

Canções populares constituem parte importante da música cinematográfica desde o nascimento da atividade, em 1895. Mesmo antes de a tecnologia ter avançado suficientemente para permitir a reprodução de sons pré-gravados sincronizados com imagens (o que ocorreu em 1927, como se sabe), filmes de curta e longa-metragem já eram acompanhados por músicos que, tocando ao vivo dentro das salas de projeção, muitas vezes executavam versões instrumentais de canções populares como acompanhamento (BUHLER, NEUMEYER, DEEMER, 2010, p. 147).

Após a instituição de tecnologias que permitiam a reprodução de som sincrônico, um dos primeiros gêneros fílmicos a florescer foi o musical, que valorizava o uso de canções e tornou-se um dos tipos de espetáculo cinematográfico mais populares entre os anos 1930 e 1940. De modo geral, contudo, a grande maioria dos diretores de filmes narrativos de longa duração desse período optou por utilizar música sinfônica inspirada no neorromantismo europeu do século XIX. Esse tipo de música costuma ser executada por orquestras sinfônicas, com um número de integrantes que varia normalmente entre 40 e 120 músicos.

As composições sinfônicas, em geral, apresentam instrumentação, arranjos, estrutura melódica, rítmica e harmônica consideravelmente mais complexa do que as canções populares. Além disso, no período em que se consolidaram como uma convenção fílmica predominante na música para cinema, elas muitas vezes continham uma função extra-musical - pontuar e descrever as ações físicas realizadas pelos personagens, em substituição ou complemento a efeitos sonoros que a tecnologia de gravação e reprodução da época não conseguia dar conta - que as canções populares não eram capazes de suprir, porque sua estrutura simples costuma se basear em padrões rítmicos constantes, nem sempre sincronizáveis com o ritmo variável da montagem visual.

Esse tipo de música era predominante até mesmo nos musicais (as canções frequentemente interrompiam a execução das melodias luxuriantes do neorromantismo, e o filme voltava a ter esse tipo de acompanhamento musical após o final dos números coreografados). De modo geral, mesmo nos anos 1950, quando compositores como Alex North e Dimitri Tiomkin começaram a compor canções baseadas em trechos melódicos da trilha orquestral, em filmes como *Um Bonde Chamado Desejo* (A Streetcar Named Desire, Elia Kazan, 1951) e *Matar ou Morrer* (High Noon, Fred Zimmerman, 1952), estas eram

utilizadas apenas durante os créditos, sendo mantidas separadas em esfera autônoma da música neorromântica, ainda predominante ao longo da projeção.

Da mesma forma, a inclusão de sons oriundos da diegese dentro da música cinematográfica não é uma novidade que surgiu miraculosamente em anos recentes, mas uma opção estilística que tem sido explorada - ainda que timidamente - desde o começo da década de 1930. A título de exemplo, podemos citar dois dos longas-metragens mais canônicos, no que diz respeito à consolidação do modelo clássico de composição musical neorromântica, estabelecida precisamente no mesmo momento histórico: *King Kong* (Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, 1933) e *As Aventuras de Robin Hood* (The Adventures of Robin Hood, Michael Curtiz, 1937).

A música escrita por Max Steiner para *King Kong*, amplamente considerada como um dos *scores* fundadores do modelo de composição hegemônico na música dos filmes de Hollywood no período clássico (1927-1948), incorpora em alguns momentos o som dos tambores tocados pelos nativos da ilha onde vive o macaco gigante. Na sequência que registra o primeiro encontro entre os expedicionários brancos e a tribo de selvagens, esses últimos são vistos executando música durante um ritual de sacrifício humano. O *score* de Steiner adiciona metais e cordas (evidentemente extra-diegéticos) à percussão (por sua vez, diegética), mas as tomadas em plano médio que mostram os nativos tocando tambores possuem perfeita sincronia visual com os sons percussivos da banca musical. Este é um dos primeiros exemplos que se pode encontrar, na história do cinema, de trilha sonora em que sons oriundos da diegese invadem e se misturam com a música extra-diegética.

Quatro anos depois do *score* pioneiro de Max Steiner, seu compatriota austríaco (e grande rival) Erich Wolfgang Korngold usou a mesma técnica nas fanfarras grandiloquentes de *As Aventuras de Robin Hood*. Já na primeira sequência do filme, que mostra o rei Ricardo Coração de Leo deixando a França para liderar o exército do reino em uma cruzada à Terra Santa, imagens de uma banda marcial - com soldados uniformizados tocando cornetas e tambores - são sublinhadas pela música de Korngold, também preocupada com a pontuação das ações visuais. Ainda que o arranjo inclua uma seção de cordas (não presente no universo ficcional), os instrumentos vistos na diegese ocupam lugar de destaque na execução do tema musical, sugerindo à plateia um entrelaçamento engenhoso entre os sons diegéticos e extra-diegéticos.

Esses são dois de muitos exemplos que comprovam que a fronteira entre os sons provenientes de dentro e de fora do universo ficcional nunca foi claramente discernível, com frequentes incursões em uma categoria híbrida denominada por Robynn Stilwell (2007, p. 186) de “fantastical gap”¹. É preciso considerar, contudo, que outra fronteira paralela - entre as categorias de música e efeitos sonoros - tinha, na época dos filmes citados, limites muito mais rígidos e estabelecidos. Nos dois casos citados anteriormente, os sons da diegese que se juntam à música são igualmente musicais. A tendência a obscurecer ou misturar os limites entre essas duas fronteiras nasceu algum tempo depois; notadamente, a partir da exploração do conceito de música concreta.

Este estilo musical, criado em 1948 por Pierre Schaeffer, parte da compreensão de sons oriundos do cotidiano - portas abrindo, passos, vento, barulhos de motores, animais etc. - como musicais. Trata-se, em realidade, de uma operação conceitual de alargamento daquilo que se entende como música. No cinema, a influência da música concreta pode ser traduzida como a incorporação de ruídos oriundos do universo ficcional dentro da trilha musical. Um dos primeiros compositores a explorar esse conceito foi o italiano Ennio Morricone. Este compositor nos interessa, em particular, porque também está entre os pioneiros a introduzir o formato de canção na música que escrevia para cinema, em especial na frutífera parceria que estabeleceu com Sergio Leone, a partir de 1964.

O estilo de composição de Morricone teve influência decisiva nos anos iniciais de sua formação como músico. Embora possuísse formação erudita (adquirida durante nove anos de estudo no Conservatório Santa Cecília, em Roma), Morricone trilhava em paralelo, desde a adolescência, uma carreira como músico de bares na noite boêmia da capital italiana. Tocando trompete junto com o pai, ele fez parte de bandas de *jazz* e *pop*, onde se acostumou a compor usando o formato mais simples da canção popular (uma alternância de verso e refrão, às vezes adornada por um solo, em temas musicais que sempre giravam entre três e quatro minutos de duração). Morricone desenvolveu um gosto eclético, que ia do experimentalismo de Stravinsky e Stockhausen às canções românticas italianas, muito populares na época (FRAYLING, 2000, p. 152). Ele também era muito interessado na música concreta, tendo feito um curso sobre esse estilo de música na Alemanha, em 1956, com o compositor John Cage. Além disso, integrou, durante anos, um grupo de criadores de música concreta chamado Nuova Consonanza (FRAYLING, 2000, p. 157).

Assim, ao começar a compor música para filmes, no início dos anos 1960, Morricone procurou incorporar a linguagem da canção popular e a influência da *musique concrète* em suas próprias composições. Como essas experiências eram ainda muito incomuns na indústria cinematográfica, ele teve dificuldades. Ao usar pela primeira vez sons oriundos do cotidiano numa composição criada para um filme norte-americano, ele teve a música recusada pelo diretor:

A ideia era deixar o público ouvir, no tema musical, a nostalgia do personagem principal do filme pela cidade natal. Então, tentando sugerir uma cidade sendo lembrada em segundo plano, coloquei sons urbanos ao fundo da música. (MORRICONE, 2005, p. 92).

O pesquisador Jeff Smith (1998, p. 284) afirma que Ennio Morricone foi um dos primeiros compositores para cinema a utilizar explicitamente deixas e ganchos melódicos típicos das canções *pop* dentro das composições para filmes, adotando integralmente a estrutura métrica desse tipo de composição, mais simples e direta do que as elaboradas composições sinfônicas típicas do estilo neorromântico, por sua vez baseadas em arranjos sinfônicos que incorporavam diversas mudanças de ritmo e padrões harmônicos. As composições de Morricone, ao contrário, eram curtas e diretas, e adotavam uma instrumentação mais escassa, típica de bandas e artistas que trabalhavam com o formato da canção popular: guitarra e violão, baixo e piano elétricos, bateria, trompete e saxofone.

A maior inovação de Ennio Morricone nesse campo consistiu em deixar de lado a tendência de pontuar descritivamente, de forma minuciosa, as ações físicas vistas na tela. Essa técnica, instituída pelos compositores de Hollywood ainda na década de 1910 - a música de Joseph Carl Breil para o épico *O nascimento de uma nação* (The birth of a nation, D.W. Griffith, 1915) era fortemente descritiva - e consolidada pela maneira de compor dos pioneiros Steiner e Korngold, começava a ser usada de forma menos detalhada, em parte porque o avanço tecnológico das técnicas de edição de som permitia o uso mais constante e nuançado de efeitos sonoros realistas. Assim, Morricone se viu livre para partir de fraseados musicais muito mais simples (um *leitmotiv* de poucas notas) usados como refrão, mas mantendo a simplicidade da estrutura de uma canção ao longo de toda a trilha sonora incidental do filme.

Quando Morricone reencontrou o ex-colega de escola Sergio Leone, apresentou o conceito baseado na música concreta para ele. Leone gostou da ideia e pediu para ouvir um exemplo concreto. Solicitou, também, que o tema apresentado fosse simples e curto,

facilmente memorizável pelo público. Seguindo as instruções, Morricone criou o tema principal de *Por um Punhado de Dólares* (Per um Pugno di Dollari, Sergio Leone, 1964) usando a estrutura de uma canção pop, e até mesmo recorrendo a um arranjo baseado em instrumentos mais próximos de uma banda de rock do que de uma orquestra sinfônica. O tema principal intercala verso e refrão (que repete duas vezes), contém um solo de guitarra e encerra repetindo o refrão - ou seja, a estrutura convencional de uma canção pop. A melodia principal toma forma um assobio masculino (outra ousadia); a harmonia é construída com guitarra elétrica, violões e um coral. Ele também foi buscar na música concreta os elementos rítmicos do arranjo, que incorpora sons da diegese: tiros, chicotadas, galopes de cavalo e sinos.

O tema completo, executado durante os créditos de abertura, influenciou praticamente toda a música composta no ciclo do spaghetti western, que durou do começo dos anos 1960 ao final da década seguinte (CARREIRO, 2011, p. 96). Os assobios, a estrutura de canção, as guitarras elétricas, os corais masculinos e os sons diegéticos construindo a percussão foram elementos copiados pelos demais compositores que trabalhavam para os produtores ítalo-espanhóis desses filmes.

A exploração do conceito de música concreta - ou seja, a inclusão de ruídos da diegese na música extra-diegética - continuou nas demais parcerias entre diretor e compositor. No segundo filme que os dois fizeram, *Por uns Dólares a Mais* (Por um Dolari in Piu, Sergio Leone, 1965), a sequência de abertura retoma os tiros e galopes de cavalo como elementos percussivos. Na longa sequência do duelo final, Morricone embaralha ainda mais os limites das fronteiras entre ruídos e música, entre diegese e instância narrativa. Há, na cena, um relógio de bolso que executa uma canção de ninar (tocada por uma celesta) sempre que é aberto. A canção de ninar não apenas funciona como marco temporal que encerra o período de preparação e inicia o duelo em si (a regra definida para a disputa estabelece que quando acaba a corda do relógio e a canção para, os pistoleiros têm autorização para atirar), mas sua melodia introduz o tema musical extra-diegético que será desenvolvido ao longo de toda a cena.

Provavelmente a sequência que levou mais longe a noção de música concreta, na parceria entre Leone e Morricone, é a hoje lendária cena de abertura de *Era uma Vez no Oeste* (C'era una volta il West, Sergio Leone, 1968), que mostra três pistoleiros às voltas com a monótona espera por um trem, numa estação semi-abandonada no meio do deserto. A ideia para a música da cena surgiu depois que Leone recusou o primeiro

tema musical composto por Morricone. Este, então, contou ao diretor que havia ido a um concerto concretista em Florença, em que o artista havia entrado no palco com uma escada e, diante de uma plateia quieta, passara vários minutos arranhando e batendo nela (FRAYLING, 2000, p. 283), e sugeriu que Leone montasse a cena apenas com ruídos ambientes: o zumbido de uma mosca, os pingos de água de uma goteira, o cacarejar de um telégrafo, o sopro do vento, o rangido de um velho moinho abandonado. Coreografados de maneira ritmada, como o tique-taque de um relógio, esta cena permanece até hoje como um dos melhores exemplos de uso musical dos ruídos diegéticos de um filme - e, sem dúvida, exerceu influência decisiva na construção da música de *Dançando no Escuro*.

Expandindo os limites daquilo que o público e os produtores estavam prontos a aceitar, ele introduziu harmonias corajosas e sonoridades incomuns. Seu maior talento estava na arte de escolher tons agradáveis ao ouvido e mixar instrumentos tradicionais a sons inesperados, às vezes originados do folclore italiano, outras vezes escolhidos entre sons produzidos por objetos cotidianos que eram retirados de sua função primeira, como uma xícara ou uma máquina de escrever. (EHRESMANN, 2009).

Os flertes de Morricone com a música concreta e com o formato de canção constituem algumas das experiências mais interessantes realizadas no campo da trilha sonora para cinema, entre os anos 1960 e 1970, período que “rompe com as fronteiras entre o ruído e a música, com ruídos que passam a ocupar o lugar da música” (CARVALHO, 2009, p. 93). Embora esse tipo de experiência tenha sido mais rarefeita em Hollywood, onde há espaço reduzido para ousadias de estilo, há exemplos mais frequentes em cinematografias menos *mainstream*, inclusive no Brasil: Márcia Carvalho (2009, p. 93) cita os casos dos filmes *O Amuleto de Ogum* (Nélson Pereira dos Santos, 1974), cuja música de Jards Macalé utiliza vários sons oriundos da diegese, como o resfolegar do trem, e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1963), em que a marcha dos soldados faz parte da música de Moacir Santos. Vale a pena lembrar, ainda, do rangido do carro de boi em *Vidas Secas* (1963), também de Nélson Pereira dos Santos, apontado por Noël Burch (2008, p. 119) como parte integrante de uma das trilhas sonoras mais arrojadas daquela década.

Morricone também detém importância no processo de levar o híbrido de música concreta e canção popular ao *mainstream* cinematográfico. Ao aportar em Hollywood, em meados dos anos 1970, o maestro italiano se esmerou na criação de *scores* que incorporavam - ou, no mínimo, abriam espaço para - sons de origem diegética. Podemos citar como exemplos os filmes *Cinzas no Paraíso* (*Days of Heaven*, Terrence Malick, 1978), em

que sons de gafanhotos e insetos se misturam indistintamente à melodia orquestral, e *O Enigma de Outro Mundo* (The Thing, John Carpenter, 1982), cuja música eletrônica minimalista inclui sons de vento e microfônias, antecipando uma tendência que se tornaria massiva no século XXI - o uso de música *drone*² em filmes de horror. Todos esses filmes são antecessores de *Dançando no Escuro*, no que se refere à fusão entre música e efeitos sonoros, e também na utilização da estrutura da canção popular.

ANÁLISE FÍLMICA

O cinema de Lars Von Trier possui alguns padrões estilísticos recorrentes. Um desses padrões é uma relação profundamente autoconsciente com elementos da tradição cinematográfica. No entanto, o diretor dinamarquês procura frequentemente tensionar algumas convenções características do cinema narrativo clássico (CARVALHO, 2009). No filme *Dançando no Escuro*, ele revisita o gênero musical, incorporando elementos contemporâneos à trilha sonora e ampliando as possibilidades narrativas, bem na linha do já citado trabalho de Morricone.

Dançando no Escuro é um drama sobre a vida de uma imigrante sérvia no Estados Unidos, chamada Selma Ježková (Björk). Selma é uma mãe-solteira e sofre de uma doença hereditária degenerativa que a faz perder gradativamente a visão. Para que seu filho Gene (Vladica Kostic) não sofra o mesmo mal, ela procura tratamento na América do Norte. Selma trabalha arduamente em uma fábrica, vivendo uma vida de privações para tentar custear a cirurgia do filho.

A rotina da personagem principal é massacrante, com uma carga acentuada de trabalho e um nível de tensão elevada pelo drama pessoal vivido. O único ponto de fuga para a sua rotina é a paixão de Selma pelos filmes musicais. No enredo, essa relação com o gênero musical é demonstrada tanto nas sessões de cinema - frequentadas por ela e a amiga Kathy (Catherine Deneuve), fiel companheira de trabalho - quanto pelo grupo de teatro amador integrado por ela, que ensaia uma adaptação do filme musical *A noviça rebelde* (*The sound of music*, Robert Wise, 1965).

O universo lúdico construído pela personagem na sua relação com os musicais cria um ponto de contraste entre a realidade dura do cotidiano dela e um mundo mágico, fantástico, acessado apenas por Selma. Essa dicotomia acentua a tensão narrativa proposta pelo filme e intensifica o drama vivido pela personagem. Ao longo do enredo, a visão

de Selma vai ficando cada vez mais comprometida, fato este que vai dificultando a sua jornada, e comprometendo o objetivo de livrar o filho da doença cogênita.

A perda gradativa da visão constitui parte da estratégia narrativa de inserir elementos do gênero musical dentro da narrativa do filme. Durante a primeira parte da história (até os 37 minutos) não existe nenhuma cena característica de um musical, e o filme segue apresentando o drama da personagem. Porém, a partir do momento em que a visão da personagem se torna definitivamente comprometida, o musical começa a se desenvolver, pois Selma busca refúgio para sua angústia na imaginação - ou seja, entra com mais frequência no mundo onírico que acessa a partir de padrões musicais percebidos nos sons do mundo que a rodeia.

O gênero musical é calcado sobre a reunião de canto, letra, instrumental e a dança (CHION, 1995). Portanto, a canção e a dança ocupam um espaço definidor dentro desse tipo de filme, e podem aparecer em diferentes contextos. No cinema narrativo clássico, a aparição da canção dentro do gênero musical, na grande maioria das vezes, se desenvolve dentro do ambiente diegético. Ou seja, os personagens da ficção não precisam de uma justificativa para abandonar o seu estado natural, onde ele fala normalmente, para embarcar na interpretação vocal de uma música. Esse deslocamento na natureza do personagem - a fala dando lugar ao canto - constitui uma convenção já assimilada pelo público como característica central do gênero (a canção está para os musicais como o duelo para o western).

No filme analisado, Lars Von Trier cria um contexto diegético específico para construir esse deslocamento. Os momentos onde o filme abraça o gênero musical correspondem aos momentos em que Selma tem uma divagação, uma fuga momentânea da realidade, um pequeno sonho acordada. A partir deste artifício narrativo, o diretor cria uma justificativa para inserção da canção.

Essa utilização corresponde ao aspecto metadieético da narrativa sonora, onde o som “traduz o imaginário de uma personagem, normalmente, com o seu estado de espírito alterado ou em alucinação” (BARBOSA, 2000, p. 2). No caso específico do filme, o diretor se utiliza de um modo particular de discurso metadieético: o modelo onírico.

[Nele,] o personagem “abandona o seu estado sensorial normal da realidade entrando num plano de percepção emocional muito aproximado de um sonho, onde permanece durante

algum tempo, retornando bruscamente à realidade (normalmente por efeito de um evento diegético) (BARBOSA, 2000, p.3).

A narrativa sonora onírica acompanha o universo lúdico da personagem principal, que constrói uma espécie de número musical onírico, que ela vive intensamente, a partir dos sons do seu cotidiano: da fábrica onde trabalha, do trem em movimento que passa ao lado, de uma bandeira agitada pelo vento ou até mesmo dos sons ritmado dos seus próprios passos.

O diagrama abaixo apresenta as fases relacionadas a narrativa onírica nos seus aspectos sonoros e visuais (BARBOSA, 2000, p. 3):

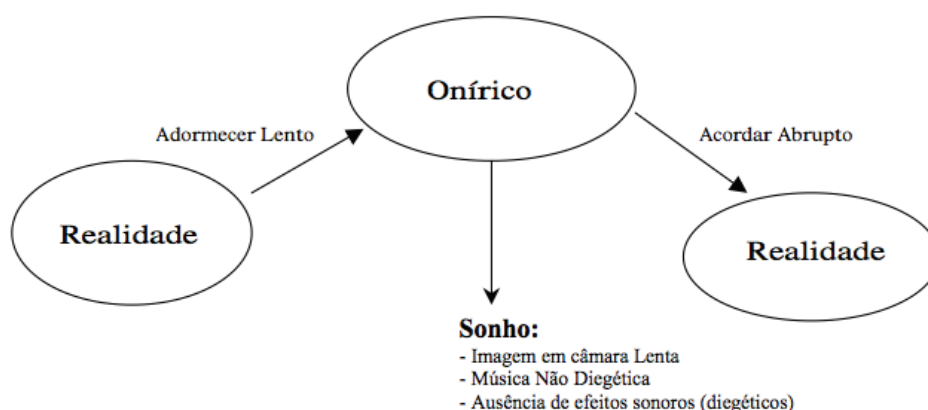


Figura 1: Diagrama com modelo onírico do som meta-diegético.

O esquema apresentado acima aparece em todas as cenas musicais de *Dançando no Escuro*. O diretor se utiliza deste recurso como uma justificativa para a introdução do musical, que se desenvolve nesse estado de espírito alterado e particular da personagem principal. O *sound design*, realizado por Per Streit e Kristian Eidnes Andersen, apresenta uma peculiaridade, no qual o arranjo musical é sempre construído surgem a partir dos sons diegéticos das cenas. A partir do momento em que Selm consegue encontrar um padrão rítmico para os sons que a envolvem, esses ruídos vão se intensificando e criando um ritmo sequenciado (*loop*), que forma a base rítmica sobre o qual os demais elementos musicais vão sendo gradualmente inseridos.

Para melhor descrever essa operação narrativa, bem como demonstrar como de que modo o longa-metragem de Lars Von Trier constitui uma renovação atualizada da tradição que ressalta a presença da canção na narrativa cinematográfica, escolhemos duas sequências musicais importantes da narrativa. Nomearemos essas sequências a partir

dos títulos das canções³: (1) *Cvalda* (o primeiro número musical do filme, na fábrica onde ela trabalha); (2) *I've seen it all* (número que se passa nos trilhos do trem, no qual ela assume estar perdendo a visão).

Cvalda começa no momento em que Selma demonstra um estado de exaustão e uma dificuldade crescente de execução das suas tarefas no seu trabalho na fábrica, uma dificuldade gerada pela falha na visão. *Cvalda* é o apelido da sua companheira Kathy, e antes de iniciar a sequência musical, elas travam um diálogo, no qual Selma estimula sua companheira a dançar. Após este diálogo, Selma para em frente a sua máquina de trabalho, fecha os olhos e procura um padrão sonoro confortável. O som contínuo do motor é intensificado, enquanto ela parece fruir daquele som da batida, como se estivesse ouvindo uma música que a desse prazer. A partir daí se inicia o número musical: Selma começa a criar e cantar a letra de uma música, e dança ao som da batida marcante. O som contínuo dos motores da fábrica se mantém, mas sobre ele ouvimos uma verdadeira sinfonia percussiva a partir dos vários instrumentos de trabalhos que tocam ritmicamente: martelos, brocas, furadeiras, batidas com chapas de ferro e bacias. A letra da música é dirigida para a personagem Kathy, e tenta estimulá-la dançar, transcender e adentrar no mundo dos ruídos e na música escondida por trás dos sons da fábrica. Podemos compreender, também, que a letra busca convencer o espectador a entrar no jogo musical proposto pelo filme.

Ao lado da instrumentação pouco usual na parte rítmica (a percussão é inteiramente construída com sons diegéticos, à moda do trabalho de Morricone com os filmes de Sergio Leone), temos uma instrumentação mais tradicional na parte harmônica e melódica, com uso de instrumentos sinfônicos e com forte presença de naipes de metais (na primeira estrofe) e cordas (na segunda estrofe da canção). A música tem um tom alegre, e tom orquestral cria uma atmosfera que lembra os musicais com *big bands* de jazz.

Nesta sequência, se desenvolve uma coreografia com todos os funcionários da fábrica, que dançam animados, destoando do clima denso do ambiente. A montagem é dinâmica, com cortes rápidos e dezenas de posições diferentes de câmera, o que aproxima o número musical da estética do videoclipe. Esse estilo de edição também se distancia do ritmo mais lento da montagem, que predomina nas sequências não musicais. O arranjo musical norteia os cortes da montagem, sincronizando os sons ouvidos na base rítmica com os movimentos dos operários da fábrica e os sapateados dos personagens.

No fim do trecho musical, um som contínuo da máquina utilizada por Selma vai aumentando o volume gradativamente, deixando a impressão de que um acidente é iminente. O desfecho da sequência é abrupto, com uma interrupção repentina do contexto musical predominante, para entrada do som diegético de uma placa de aço enganchada na máquina pilotada por Selma - um acidente sem maiores consequências, mas que expõe o problema de visão enfrentado por ela. Os colegas da fábrica se aproximam assustados e Kathy tira rapidamente a placa, ficando nítida a dispersão da personagem diante do trabalho e deixando claro para o espectador que toda o musical não passou de um momento onírico, acessado apenas por Selma.



Figura 2: Fotogramas da sequência *Cvalda*.

A sequência *I've seen it all*, por sua vez, inicia com a interpelação do personagem Jeff (interpretado por Peter Stormare), que se interessa afetivamente por Selma, perguntando se ela consegue enxergar. Eles conversam próximos aos trilhos do trem, e neste momento Jeff percebe que ela não está enxergando bem, e o seu único referencial para se proteger da chegada do veículo é a audição. Quando ele pergunta: “Você não consegue enxergar?”, ela responde: “O que há para enxergar?”.

A partir deste momento, Selma fecha os olhos definitivamente, e busca encontrar um padrão rítmico no som do trem se aproximando. O som direto da cena, então, cede lugar ao ruído ritmado do motor e das rodas sobre os trilhos, juntamente com a campainha do trem, que alerta sobre a sua proximidade. A partir deste momento, ela entra no

seu estado onírico, e o número musical começa. A base rítmica da música é construída a partir do som do trem passando sobre os trilhos. Em cima desta base, Selma canta uma letra improvisada, enquanto uma instrumentação de cordas acompanha a cena com notas longas. A música vai se desenvolvendo, e vão se sobrepondo naipes de flautas, que dão um ar de leveza à canção. *I've seen it all* trabalha com muita dinâmica, alternando momentos de delicadeza e trechos de muita pressão sonora, característicos do trabalho musical da cantora Björk.

A canção é apresentada como um diálogo entre os dois personagens. De um lado, Selma defende que já viu tudo que tinha para ver; do outro lado, Jeff ressalta tudo o que ela ainda não viu no mundo. A letra da canção cita a beleza de monumentos da humanidade, como a Torre Eiffel, a Muralha da China e o Empire State Building. O refrão reforça de forma delicada que ela já está satisfeita com tudo o que viu, e afirma na sua poética a dificuldade da personagem de aceitar o fato de estar perdendo a visão.

No meio da sequência, alguns homens iniciam uma coreografia de dança em cima dos vagões do trem em movimento. Os vagões são abertos e permitem várias tomadas com planos gerais, criando um panorama amplo a partir do qual a cena se desenvolve. Os homens vestem roupas de operários e desenvolvem uma dança rígida, robótica, com movimentos fortes e marcados. No final da sequência, os dançarinos fazem um coro masculino, com vozes graves e fortes, que se contrapõem à dramaticidade da interpretação de Björk. O coro reforça o refrão da música, enfatizando o discurso da personagem Selma. O trem vai se distanciando da câmera, enquanto os operários carregam Selma nos braços no último vagão. A sequência termina com o som contínuo da batida do trem que a iniciou. O som direto então reaparece, ficando claro o retorno para a narrativa dramática do filme.

A sequência analisada apresenta uma mixagem muito diferente do som direto ouvido antes e depois da música, inclusive no uso dinâmico e expressivo dos canais *surround*. A diferença na mixagem deixa claro o ambiente onírico criado pela personagem e o tratamento musical dado à cena. A diferença não acontece apenas no ambiente sonoro, pois a montagem (mais rápida), a fotografia (planos mais curtos, mais fixos e muitas posições de câmera), e a própria finalização de cor (menor profundidade) ganha um ar mais “hollywoodiano” no trechos musicais, dialogando com o imaginário da personagem, que cria o seu próprio número musical.

CONCLUSÃO

A trilha sonora do filme apresenta momentos de integração ousada entre efeitos sonoros, música e diálogos, eliminando as fronteiras normalmente rígidas entre as três áreas e permitindo que elas se interpenetrem de forma bastante original. O fato de o filme ter números musicais favorece essa integração, visto que o gênero se caracteriza por uma inserção maior e mais natural da canção dentro filme (CHION, 1995). Em *Dançando no Escuro*, vemos uma peculiaridade da utilização dos elementos sonoros do filme (diálogos, efeitos sonoros e música) na criação da trilha sonora. O filme apresenta uma composição complexa de uma trilha que envolve todos os elementos sonoros em contínua sincronia, integrando áreas que muitas vezes atuam de forma separada no cinema. Se esse processo termina por criar áreas estanques de utilização do som, onde os elementos sonoros do filme - música, diálogos e efeitos sonoros - (DANCYGER, 2007) têm processos criativos desenvolvidos de forma isolada, isso não ocorre no filme de Lars Von Trier.

As sequências analisadas demonstram a forma engenhosa como o roteiro cria um espaço onírico para Selma e, assim, oferece à equipe de *sound design* uma oportunidade (não desperdiçada) para que a música, que normalmente ocupa um lugar fora do espaço fílmico, venha se integrar à narrativa com mais naturalidade, apresentando influência clara da estética criada por Ennio Morricone nos anos 1960.

A partir da observação da utilização dos elementos sonoros do filme, podemos observar uma perspectiva convergente dos processos criativos. A estratégia do *sound design* permite criar um atmosfera coerente com a narrativa, que potencializa o discurso e caracteriza o mundo interior da personagem central. Nesse sentido, o processo criativo aponta para a criação de uma trilha mais complexa do que o normal, sugerindo novas possibilidades estéticas e criativas. Ao utilizar o formato da canção para borrar as fronteiras entre vozes, música e efeitos sonoros, *Dançando no Escuro* lança um novo olhar sobre o gênero musical e propõe uma forma peculiar de estruturar os elementos que compõem a trilha sonora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Álvaro. 2000. *O som em ficção cinematográfica*. Reference documentation for the Sound and Image undergraduate Degree at Escola das Artes da U.C.P. Disponível em: <www.abarbosa.org/docs/som_para_ficcao.pdf>. Acesso em: 20 maio 2014.

CARVALHO, Júlia Machado de. “*Dançando no Escuro: o real e o sagrado na construção das imagens*”. In: *Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Curitiba, 2009.

CHION, Michel. *La musique au cinema*. Paris: Fayard, 1995.

DANCYGER, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo: História, teoria e prática*. São Paulo: Campus, 2007.

BUHLER, James; NEWMEYER, David; DEEMER, Rob. *Hearing the movies: music and sound in film history*. New York: Oxford University Press, 2010.

OPOLSKI, Débora. *Introdução ao desenho de som: uma sistematização aplicada na análise do longa-metragem Ensaio Sobre a Cegueira*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

BÜRCH, Noel. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

EHRESMANN, Patrick. *Western, Italian Style*. In: Chimai [revista eletrônica], 2009. Disponível em: <http://www.chimai.com/resources/specials/ehresmann-western.cfm?scre=en=special&id=3&language=en&page=all&nb_pages=10>. Acesso em: 25 maio 2014.

FRAYLING, Christopher. *Something to Do with Death*. London: Faber and Faber, 2000.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London: BFI Publishing, 1987.

MORRICONE, Ennio. “Entrevista”. In: FRAYLING, Christopher. *Once Upon a Time in Italy: The Westerns of Sergio Leone*. New York: Harry Abrams Inc, 2005. pp. 91-100. Entrevista concedida a Christopher Frayling.

SERGI, Gianluca. “In Defense of Vulgarly”. In: *Revista Scope*, n. 5, junho de 2006. Disponível em: <<http://www.scope.nottingham.ac.uk/article.php?id=129&issue=5>>. Acesso em: 25 maio 2014.

MIRANDA, Suzana Reck. “O legado de Gorbman e seus críticos para os estudos da música no cinema”. In: *Revista Contracampo*, n. 23, v.2. Rio de Janeiro, 2011. pp. 160-170.

SMITH, Jeff. *The sounds of commerce: marketing popular film music*. New York: Columbia University Press, 1998.

KASSABIAN, Anahid. “The Sound of a New Film Form”. In: *Popular music and film*. Ian Inglis (org.). London: Wallflower Press, 2003. p. 91-101.

CARREIRO, Rodrigo. *Era uma vez no spaghetti western: estilo e narrativa na obra de Sergio Leone*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

STILWELL, Robynn. “The fantastical gap between diegetic and non-diegetic”. In: **Beyond the Soundtrack**. Daniel Goldmark, Lawrence Kramer e Richard Leppert (orgs.). Los Angeles, CA: University of California Press, 2007. pp. 184-202.

CARVALHO, Márcia. “Anos 1970: O desenlace da polifonia tropical e a marginália na música de cinema”. In: **Nas trilhas do Cinema Brasileiro**. Rafael de Luna (org.). Rio de Janeiro: Tela Brasilis Edições, 2009. pp. 84-95.

(ENDNOTES)

- 1 Uma tradução aproximada para o português poderia ser “lacuna fantástica”.
- 2 A música *drone* consiste em um estilo minimalista, que enfatiza notas sustentadas ou repetidas por longos períodos de tempo, moduladas essencialmente através de efeitos de *crescendo*, *diminuendo* e *glissando*.
- 3 Vale salientar que as músicas possuem versões diferentes no álbum da trilha musical, intitulado “Selmasongs”. Neste artigo, analisamos as músicas conforme são apresentadas no filme.

Artigo recebido: 25 de maio de 2014

Artigo aceito: 20 de junho de 2014