

SCORPIO RISING: PONTOS DE ESCUTA E A ASCENSÃO DA CANÇÃO POPULAR NO CINEMA

SCORPIO RISING: POINTS OF AUDITION AND THE RISING OF THE POPULAR SONG IN CINEMA

Leonardo Vidigal¹

Marcos Pierry²

RESUMO

Scorpio Rising é um filme experimental de 29 minutos de duração, cuja banda sonora traz 13 segmentos bem demarcados por canções de sucesso. A produção traz imagens da comunidade de jovens motociclistas do Brooklyn, Nova York, no início dos anos 1960, em uma chave etnográfica, mas potencializada ficcionalmente pelas canções. O filme foi um dos responsáveis por catalisar a revelação do potencial estruturante e transformador da música popular no cinema, apresentando ainda questões teóricas relevantes no tocante à interação entre as imagens, as vozes cantadas e os seus múltiplos pontos de escuta.

PALAVRAS-CHAVE:

Artes, Cinema, Música Popular, Comunicação, Cinema Experimental

ABSTRACT

Scorpio Rising is a 29 minutes duration experimental film, whose soundtrack features 13 segments well marked by hit songs. The production brings images of the community of young bikers from Brooklyn, New York, in the early 1960s, with an ethnographic key. The film was one of those responsible for catalyzing the development of structural and transformative potential of popular music in cinema, yet having relevant theoretical questions regarding the interaction between images, singing voices and multiple points of audition.

KEYWORDS:

Art, Film Studies, Popular Music, Communication, Experimental Cinema

1 Professor adjunto de cinema e audiovisual na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, no departamento de Fotografia, Teatro e Cinema. Professor permanente no programa de Pós-Graduação em Artes na mesma instituição. leovidigal@hotmail.com. BELO HORIZONTE, BRASIL.

2 Doutorando no programa de Pós-Graduação em Artes, UFMG. marcospierry@yahoo.com.br. BELO HORIZONTE, BRASIL.

INTRODUÇÃO

A canção popular não entrou no cinema pela porta da frente. Presente desde o final do século XIX nas projeções das películas silenciosas, por meio de programas chamados de canções ilustradas¹, os temas que escapavam à música folclórica e à música de concerto se mantiveram relativamente encerrados, nas primeiras décadas do cinema sonoro, no nicho dos musicais, das cinebiografias e produções protagonizadas por estrelas da música como Elvis Presley. Até os anos 1960, a predominância quase absoluta dos temas orquestrados, que Erich Korngold e outros maestros compunham para as produções de Hollywood, constituiu uma barreira para a música popular, uma vez que tais partituras eram rearranjos ou derivações do admirado romantismo europeu. Diretores e produtores não consideravam a música popular como capaz de criar atmosferas, caracterizar personagens, expressar os seus sentimentos ou induzir emoções nos espectadores, entre outras formas de interação com as imagens.

Houve filmes como *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), que poderia muito bem se chamar “As Times Goes By”, *standard* que orienta boa parte da trama e *Laura* (Otto Preminger, 1944), cuja canção-título de David Raksin provou que poderia conferir o carisma necessário a uma personagem ausente, mas eram exceções que confirmam a falta de visão, ou de escuta, dos executivos hollywoodianos no tocante a este tema. Dois filmes experimentais, *New York*, de Arthur Weegee Fellig (mais conhecido como fotógrafo), realizado em 1953, e *Cosmic Ray*, de Bruce Conner, de 1962, também trabalharam com canções populares pós-sincronizadas na montagem, mas foram muito pouco vistos e ouvidos fora de um circuito artístico bastante limitado.

É nesse ambiente semi-árido que, inicialmente nos Estados Unidos e depois em outros países, diretores e críticos de cinema irão tomar contato com *Scorpio Rising*. Kenneth Anger lança o seu filme de 29 minutos em 1964. Neste média-metragem, que se tornou objeto de culto no universo do cinema *underground*, e teve sua exibição impedida por conter partes supostamente obscenas, sendo posteriormente liberado, o jogo das trilhas musicais se inverte, ao levar a canção popular para o primeiro plano. Não há diálogos ou som gravado em locações ao longo do filme, apenas temas musicais que galgaram as paradas de sucesso no início dos 1960 e ruídos acrescentados na montagem. Trata-se de um filme que influenciou de forma decisiva, embora pouco admitida, a obra de cineastas como Martin Scorsese², Quentin Tarantino, David Lynch, Pedro Almodóvar, John

Waters e outros, cujas reverberações e ecos podem ser sentidos também na produção atual de música popular³.

A imagética do culto às motos, embora não rejeite a presença do veículo no espaço urbano, privilegia a experiência da intimidade e se inscreve em um contexto geracional da juventude da época, em que são convocados uma galeria de mitos da indústria cultural (imagens de astros do cinema e de histórias em quadrinhos), emblemas do pós-Guerra (a suástica, insígnias da marinha norte-americana) e da religiosidade cristã e ocultista, essa última um antigo interesse do diretor californiano⁴.

Não falta o apelo homoerótico que Anger vinculava a seus trabalhos desde os anos 1940, explorando a estampa de rostos, corpos, botas e vestimentas de couro em planos diversificados⁵ que, com o decorrer da banda sonora, estabelecem o sentido de envolvimento a partir de um magnetismo antropomórfico das motocicletas ao tempo em que abrem para as questões de um diagnóstico social caótico e contundente, cristalizado, uma vez mais, no teor do que dizem e ditam as canções.

Kenneth Anger, nascido em Santa Mônica, Califórnia, em 1927, cresceu em ambiente familiar próximo ao mundo do cinema. Seus pais eram profissionais ligados à sétima arte, o diretor Edmund Goulding (*Grande Hotel*, *O Fio da Navalha* etc.) era seu padrinho e Carmen Miranda está entre as estrelas que conheceu quando menino. Anger começa a filmar ainda na adolescência, mas o seu primeiro trabalho que ganha reconhecimento é o curta *Fireworks*, rodado em sua casa e lançado em 1947. Ele traz algumas das fantasias do diretor, que interpreta uma vítima de estupro coletivo praticado por marinheiros, o que não deixa de aludir a um fato real, ocorrido em Los Angeles, três anos antes, envolvendo recrutas e mexicanos. O filme foi “recebido de forma entusiasmada no Festival Internacional do Cinema Maldito, que teve lugar em Biarritz, na França, sob a direção de Jean Cocteau (Suarez, 2002)⁶.

Tal jogo entre o real - o fato concreto - e o sonho, a subjetividade e a realidade, a ilusão franqueada pelas imagens em movimento e a crônica comunicada pela vida em terra firme, extratela, constituem a dualidade que Anger transpõe, e aprimora, desde os primeiros trabalhos até o momento de *Scorpio Rising*, filme que marca sua volta aos Estados Unidos após longa temporada na Europa⁷. O filme se aproveita da perplexidade geral com as rápidas transformações que ocorriam na sociedade norte-americana e sua cultura de massa cada vez mais onipresente, para transmutar tudo isso em energia

criativa por meio das duas modalidades de produção cultural mais poderosas do século XX: o cinema e a música popular.

Rejeitando o recurso da fusão na montagem conflitante de *Scorpio Rising*, o diretor equilibra o jogo de oposições no corte seco e na cadência das batidas das canções, proporcionando sequências bem definidas. Elas se encontram estancadas em pontos de virada, não de um enredo dramático, mas de um painel multifacetado, forjando um discurso múltiplo, porém, assertivo. O saldo é uma etnografia particular e premonitória, que antecipa uma nova estética - se pensarmos na vanguarda que apresenta em termos do uso do som. Além disso, tem quase a função de oráculo - se observamos tanto os desdobramentos macro-políticos da Guerra Fria, quanto à moldura psicológica que o culto às máquinas acaba fornecendo ao perfil de parte da juventude. Um retrato cujos contornos foram definidos pelo cinema, sim, em larga escala, mas que não deixa de ter a produção musical também como seu combustível e fonte de potência simbólica⁸.

Essa potência é sentida em toda a sua força na interação entre as treze canções populares, extremamente populares, na verdade, e as imagens contundentes tomadas por Kenneth Anger. A forma como as letras das canções endereçam sua mensagem, na primeira, segunda ou terceira pessoa, e a sua relação com as imagens, estabelece um diálogo múltiplo de vozes e de escutas. Vamos fazer uma análise mais detida sobre cada segmento e entender como esse processo acontece, além de suas consequências para o entendimento do filme e dos problemas teóricos envolvidos.

OS DOZE OUVIDOS

Antes de começar tal investigação pelos meandros do filme, é necessário pensar em algumas questões preliminares. Ao tentar refinar o entendimento do problema do ponto de escuta⁹, Michel Chion cunhou uma tipologia de doze “ouvidos potenciais” em um filme (2009, 299). Em outro texto, ele já havia separado a compreensão do ponto de escuta em dois aspectos: espacial e subjetivo. Para estudar o sentido espacial seria necessário identificar a origem de cada fonte sonora entre os elementos presentes no filme, algo que muitas vezes é manipulado pelo diretor para obter certos efeitos sobre o público. O ponto de escuta subjetivo envolveria identificar quem estaria ouvindo, além do espectador, o que vibra na banda sonora, focando nos personagens (Chion, 1994). A forma como o autor desdobra estes vetores de audição em trabalhos posteriores sugere

que o estudo da relação entre essas duas formas de se entender o problema serviu como base para o desenvolvimento de tal classificação.

Chion começa o seu otilógio¹⁰ escrevendo sobre o que ele chamou de “ouvido técnico”, resultado da distribuição dos microfones, fundidos ou acrescentados na mixagem (e editados na montagem). No entanto, os dois ouvidos principais listados pelo autor são aqueles dos personagens e dos espectadores, de onde derivam quase todos os outros, como o ouvido de alguém dormindo ou ouvido de uma pessoa que está para nascer, que podem ser associados ao aspecto subjetivo do ponto de escuta. Outros “ouvidos” são destacados: aquele de um lugar, ligado aos aspectos espaciais do ponto de escuta, o ouvido de alguém que ouve atrás de uma porta ou por uma escuta de microfone, o ouvido de alguém que dorme ou finge dormir, o ouvido “de ninguém”, além daquele que está implicado na voz do ator, mesmo que não seja ouvido e, por último, o divino (ou abstrato) “Grande Ouvido” (2009, 307).

Trata-se de uma classificação que muitas vezes teve origem em filmes específicos, que serviram para acrescentar novos “ouvidos” à lista. Podemos citar o “sexto ouvido”, aquele de uma pessoa morta, onde é citado como exemplo apenas uma película, *Festim Diabólico* (*Rope*, 1948), de Alfred Hitchcock, filmada em um único plano-sequência. Nessa produção famosa do mestre do suspense, os convidados passado de uma festa ignoram que o estudante homenageado está morto e fechado em um baú da sala, cujo corpo “ouve” a tudo o que se passa, no entender de Chion (2009, 303). Nesse contexto, é possível afirmar que esta não seria uma lista fechada, mas algo que pode ser constantemente atualizado pela identificação de novos tipos auriculares nas relações sonoras do cinema. Novas interpretações, compreensões e novos “ouvidos” devem corresponder à inventividade dos cineastas em estabelecer tais relações.

Ao comentar o terceiro ouvido, aquele do espectador, Chion cita o problema de como saber se este está consciente do que está ouvindo, identificando nos filmes onde há pouco diálogo aqueles em que essa consciência emerge mais nitidamente. Claudia Gorbman escreveu sobre essa questão em seu altamente influente livro *Unheard Melodies*, entendendo que, no chamado cinema clássico hollywoodiano, os compositores compunham faixas orquestradas supostamente para não serem ouvidas, ou para serem ouvidas de forma quase subliminar, para melhor induzir certos estados emocionais nos ouvintes (1987).

Para Chion, tudo isso derivaria do que ele chama de vococentrismo, causado pela tendência natural do ser humano a ouvir seletivamente. O nosso ouvido é cotidianamente exposto a uma massa sonora sem poder barrar esse fluxo fisicamente, como o olho pode fazer com a pálpebra. A nossa percepção do que nos trazem os ouvidos quase sempre prioriza algo para não se perder e, nesse processo, a compreensão dos significados expressos pela voz de outro ser humano tem precedência, na maioria das vezes de forma inconsciente, sobre as demais fontes sonoras. Se não podemos ouvir a todos os sons ao mesmo tempo normalmente, isso também aconteceria na construção do som no cinema, que se utiliza dessa condição (2009, 301). O arranjo audiovisual (Vidigal, 2008) que se obtém ao se captar, mixar e editar uma paisagem sonora (Schafer, 1997) seria então condicionado por essa característica mental, que pode ser atenuada se concentrarmos nossa atenção em outras fontes quando ouvimos um filme, vídeo e outros meios audiovisuais.

A canção popular apresenta novos problemas para tal formulação, pois nela a voz humana se encontra modificada pelo ato do canto e amalgamada com a base instrumental. Em um filme como *Scorpio Rising*, cuja banda sonora é composta totalmente por canções encadeadas, com a adição de alguns ruídos na mixagem e montagem, o problema dos pontos de escuta e os ouvidos que os percebem se reveste de outras conotações. Uma análise mais aprofundada e atenta às relações verticais, ou seja, simultâneas, entre música, palavra cantada e imagens, além dos diálogos estabelecidos horizontalmente entre as canções dos treze segmentos deste filme, pode trazer outras interpretações e nos auxiliar na compreensão de como podemos atualizar a teoria exposta acima e talvez acrescentar um ou mais “ouvidos” ao otlógio de Chion.

SOB O SIGNO DE ESCORPIÃO

O filme possui uma vasta fortuna crítica e foi analisado sob diversas abordagens, o que indica a riqueza de sentidos e possibilidades evocadas por *Scorpio Rising*. Além dos interesses em assuntos de ocultismo e nas subculturas¹¹ transgressoras, o diretor Kenneth Anger adquiriu vasto conhecimento da história do cinema, seja nos bastidores de Hollywood, seja no tempo que passou como assistente de Henri Langlois na Cinemateca Francesa. A explicitação de tais sentidos pode ser encontrada em diversos autores (SITNEY, 2002, SUÁREZ, 2002; NOVAES, 2007; PIRES, 2007 etc.). O nome do filme deixa clara a influência da astrologia, podendo ser traduzido como *A Ascensão de*

Escorpião. Esse é, ao mesmo tempo, o signo astrológico ascendente do diretor, como também aquele que rege as máquinas e a sexualidade, sem contar os perigos concretos e mortais contidos nos ferrões do artrópode. Tal chave de compreensão sugere sentidos implícitos que não podem ser contornados e que auxiliam na interpretação das canções, mas este não é o foco principal do presente texto¹². A ênfase desta análise será nas vozes concedidas aos personagens pelas canções e nos pontos de escuta tornados explícitos pelas interações entre o elemento visual e sonoro. Estes são fatores que tornam o filme ainda atraente nos dias de hoje, mesmo que boa parte de seu conteúdo transgressor tenha sido banalizado, embora ainda mantenha a capacidade de escandalizar.

Se o próprio Anger disse em entrevista que este seria o seu filme “mais próximo de um documentário” (NOVAES, 2007), a operação realizada na montagem foge dos procedimentos comumente associados ao cinema documental. Anger não dá voz aos motoqueiros, apesar dos gravadores portáteis de áudio já estarem relativamente disponíveis na época da produção, mas deixa que as canções falem por eles e também pelas máquinas que constroem com suas próprias mãos. A novidade da produção foi a opção de Anger de tomar imagens de um segmento ainda pouco conhecido da juventude americana do pós-guerra, oriunda da classe trabalhadora e obcecada por motocicletas, caveiras, jaquetas de couro e outras mercadorias então associadas a ações transgressoras, em uma iconografia hoje incorporada ao imaginário consumista.

Tudo isso foi musicado por canções também pouco valorizadas para além dos jovens para os quais eram endereçadas, encadeando-as de maneira complexa, ao construir uma poderosa fabulação ao mesmo tempo coletiva e autoral, expressando uma estética quase desconhecida por um olhar e um ouvido pouco afeito às convenções narrativas, sociais e culturais. O modo como as canções se colocam em pé de igualdade com as imagens, excluindo a maior parte das outras fontes sonoras, condicionando a velocidade e os ritmos da edição, além de acrescentar elementos que transformam irreversivelmente nossa compreensão do que estamos vendo e ouvindo, o torna precursor do que chamei de endoclipe¹³ (VIDIGAL, 2012).

Scorpio Rising tem início com duas canções que definem o restante do filme, estabelecendo o diálogo primordial entre cada motoqueiro, sua moto, o diretor e os ouvintes espectadores. A primeira é uma versão enérgica de “Fools Rush In” (Johnny Mercer, Ruby Bloom)¹⁴ pelo cantor Ricky Nelson, em chave *rockabilly* e um solo de guitarra que dá fluidez para as panorâmicas de Anger, na sua apresentação da oficina de *tunagem* de

motocicletas. É lá que acontece a primeira parte de *Scorpio Rising*, denominada pelo diretor de “Garotos e Parafusos” (*Boys and Bolts*) (SITNEY, 2002). As imagens se encarregam da função descritiva, expondo de forma clara o universo de jovens motoqueiros às margens da sociedade americana.

A letra da canção, entoada na primeira pessoa por um cantor de sexo masculino que se autoqualifica como tolo (*fool*), se dirige a alguém que ele deseja (*my love*) deixando claro que vai “se jogar” (*rush in*) no relacionamento, “embora veja lá o perigo” (*though I see the danger there*) de ir onde “os anjos temem pisar” (*where angels fear to tread*)¹⁵. Ao mesmo tempo em que a letra caracteriza as pessoas filmadas como movidas pela paixão por suas máquinas, ela estabelece um contraste com a sociedade convencional, quando diz que “os tolos se jogam onde os sábios nunca vão, mas os sábios nunca se apaixonam, então como eles saberão?” (*fools rush in, where wisemen never go, but wisemen never fall in love, so how are they to know?*).

É justamente quando chega nesse ponto da letra, depois da câmera de Anger passear um pouco pela oficina, que o título do filme aparece rebitado nas costas da jaqueta de couro de um motociclista, emoldurado pelo ronco dos motores acrescentado na montagem. Pires (2007) chama a atenção para a dicotomia entre tolos e sábios e principalmente para aquela que opõe tolos e anjos, deixada clara pela letra, que será explorada por Anger nas relações estabelecidas com as canções subsequentes.

Direcionando a percepção e análise para o tema da voz e dos pontos de escuta existentes, podemos afirmar que tais imagens de um jovem acabando de reformar e montar uma motocicleta adaptada, sobrepostas aos versos entoados por Nelson, nos mostram que aquela seria a voz do motoqueiro, dirigida para os ouvintes-espectadores em geral, mas também para a moto. Isso fica mais claro na letra quando ele pede que ela “abra o seu coração e deixe que este tolo se jogue” (*so open up your heart and let this fool rush in*). Sendo assim, desde o início o filme introduz ouvidos inusitados, que fogem à tipologia de Chion, embora isso fique mais nítido apenas quando começamos a ouvir a segunda canção do filme.

“Wind-Up Doll” (Leslie Merrill), cantada por Little Peggy March¹⁶, musicalmente parece uma canção de ninar, trazendo efeitos de pequenos sinos, reforçando a ligação com estereótipos da infância e dos contos de fada, ao mesmo tempo em que a letra se desdobra em variados subtextos eroticizados. Também cantada em primeira pessoa, a letra

fala de alguém que se sente como uma boneca de corda, dizendo ao interlocutor “me dê corda e posso mesmo falar, me dê corda e posso mesmo andar” (*wind me up, I really talk, wind me up, I really walk*) e “me leve para casa, sou um prêmio e tanto” (*take me home, I’m quite a prize*). Enquanto isso, as imagens alternam a moto e seu dono, ainda na oficina, com equivalentes de brinquedo, bonecos de motociclistas manejados por uma criança que também traja quepe e jaqueta de couro.

Ao final, a cantora entoa “eis a chave, destranque o meu coração [...] então me dê corda e caio de amores por você” (*here’s the key, unlock my heart [...], so wind me up, I fall in love with you*), fazendo pensar na chave que aciona o motor da máquina e na metáfora muito explorada da chave e da fechadura como intercurso sexual. Se o instrumental empresta um tom mágico e ao mesmo tempo ironicamente perverso para a canção, a voz feminina é associada a um objeto, a boneca, mas também à própria moto, a pedir que alguém destranque (ligue) o seu coração e dizer que irá fazer o que o dono “a ensinar a fazer” (*does things it’s taught to do*). Tal canção também pode expressar a conjunção entre o maquinário e a sexualidade dos motoqueiros, indicada na referência ao signo de escorpião.

Nessa operação de montagem, Anger infantiliza os motociclistas e antropomorfiza e feminiza as motos, fazendo com que essa sequência estabeleça um diálogo entre eles, como se fosse uma resposta para a primeira canção. Assim, a moto corresponderia ao amor do motociclista ao oferecer a chave para que este abra o seu coração, como ele mesmo pediu na primeira faixa musical, deixando claro que ele deveria tomar a iniciativa. Nesse sentido, o diálogo confirma a motocicleta como ouvinte da primeira canção, enquanto a dota de uma voz, embora esta dependa do condutor para consumir o casal. A relação de dependência expressa na letra é reforçada e acrescida de um sentido de proteção e ameaça na terceira faixa musical ouvida em *Scorpio Rising*.

“My Boyfriend’s Back” (Robert Feldman, Gerald Goldstein e Richard Gottehre)¹⁷, entoada novamente na primeira pessoa, dessa vez pelo trio vocal feminino The Angels, se revela como um aviso nada amigável a alguém que, segundo a voz cantada, se aproveitaria da ausência do namorado do título para assediar e difamar a personagem que emite os versos. As imagens mostram um rapaz com alto topete, na frente de uma motocicleta parcialmente coberta por um manto preto. Acima dela se vê uma caveira, cujo *close* abre o segmento, musicado pela introdução da canção. A superposição de tais imagens com a letra agressiva, que esgrime frases como “você vai se arrepender

de ter nascido, porque ele é um tipo grande e muito forte” (*you’re gonna be sorry you were ever born, [...] cause he’s kinda big and he’s awful strong*) e “você é grande agora, mas ele vai te podar” (*you’re a big man now, but he’ll cut you down to size*), dá a entender que o tranquilo e orgulhoso motociclista seria o namorado citado na letra, tornando as ameaças contidas nela ainda mais palpáveis pela associação com a morte simbolizada pela caveira.

A canção anterior deu voz para a motocicleta e esta voz persiste em “My Boyfriend’s Back”, mas o ponto de escuta é mais complexo de ser definido, posto que, tomando como verdadeira tal atribuição de vozes e escutas, a letra não é endereçada diretamente ao motoqueiro, mas a um interlocutor próximo, procurando talvez fazer com que o ouvinte se identifique com aquele que está sendo ameaçado praticamente de morte e se sinta interpelado pelas cantoras adolescentes. Ela fecha a primeira parte do filme, marcando a transição para o segmento seguinte, em que a câmera sai progressivamente da oficina e entra na intimidade dos quartos e domicílios, explicitando nas canções uma outra voz, até então implícita: aquela do diretor.

“Blue Velvet” (Lee Morris e Bernie Wayne), cantada por Bobby Vinton¹⁸, dá início à segunda parte, chamada por Anger de “Fabricador de Imagem” (*Image Maker*), onde ele se apropria do estilo dos motoqueiros de couro preto e estabelece algumas das bases do imaginário homoerótico de uniformes e corpos expostos para a câmera de cinema. A canção fala de um amor idealizado e deixado para trás que atormenta o cantor e, segundo Anger, foi a última a ser escolhida, em mais um lance de acaso, algo que o diretor afirmou várias vezes ter sido determinante em todas as fases deste filme. Ele contou ter ligado o rádio e girado o dial até ouvir aquela canção, que o impactou de tal maneira a ponto de ser imediatamente incorporada no segmento, em que três jovens são mostrados a vestir suas jaquetas de couro e colocando correntes, quepes e outros adereços (talvez para a festa que acontece em um segmento posterior do filme). Como a canção falava na peça de veludo azul que a amada vestia, Anger concluiu ser esta a melhor opção para musicar esse trecho (SITNEY, 2002).

Até aqui assumimos a interpretação de que as canções entoadas por vozes femininas corresponderiam à voz da moto e as masculinas aos motoqueiros. Mas o modo com esta canção se apresenta introduz um elemento perturbador, pois, depois de feminizar as motos, Anger opera uma inversão de gênero em relação aos motoqueiros usando pronomes femininos. A canção associa ainda a eles outros atributos geralmente identificados

com esse universo, como quando a letra fala em “mais suave que o cetim” (*softer than satin*), “mais quente que o Maio são seus ternos suspiros” (*warmer than May her tender sighs*), entre outras expressões (PIRES, 2007, 82). Nesse contexto, é difícil crer que se trata da voz do motoqueiro. Mesmo levando em conta as ambivalências e dubiedades presentes desde o início do filme, podemos então pensar ser essa voz uma explicitação da expressão do diretor, anunciando algumas das ações que veremos na parte final de *Scorpio Rising*. Ao final dessa seção, vemos um dos motoqueiros levando a sua moto para fora da oficina, completando a transição do espaço do trabalho para o espaço doméstico. O segmento seguinte acontece nessa nova locação.

“(You’re the) Devil in Disguise” (Giant, Baum e Kaye)¹⁹ é a canção que apresenta Scorpio, o “personagem principal” do filme. Isso fica claro quando ele vai apagar o cigarro e, no plano de detalhe do cinzeiro, aparece ao lado um adesivo com o nome Scorpio e um desenho de um escorpião, além de Anger confirmar em entrevistas ser este o personagem-título. Mas ele pode se considerado como o principal não apenas porque aparece no título, mas também pelo fato de ser o personagem que mais tempo fica na tela, o que mais atua sobre o ambiente, aquele que tem sua casa mostrada em detalhes até ao ponto de sabermos a marca de cigarro que fuma, os gatos que cuida, os quadrinhos que lê, os filmes que vê, as drogas que usa. Além disso, é guardada para ele a canção do artista mais popular entre os escolhidos pelo diretor para constar na trilha sonora, Elvis Presley, além de dois outros que também estavam no auge da carreira, Ray Charles e Martha and The Vandellas.

As tomadas de câmera e a edição ficam cada vez menos tranquilas e lentas, como havia sido até então. Scorpio é mostrado na cama lendo um jornal e a montagem alterna essa imagem com o que ele está lendo, em câmera subjetiva. A letra o apresenta de forma ambígua e reveladora como alguém que parece angelical, mas na verdade é demoníaco, continuando a inversão de gênero ouvida em “Blue Velvet”, pois presume-se que tais palavras sejam dirigidas a uma mulher, por serem de um cantor bastante conhecido (SUÁREZ, 2000). Scorpio é apresentado em atitudes prosaicas, mas a bandeira de pirata, anéis de caveira e outros objetos emprestam um tom ameaçador para o segmento. Nesse sentido, a canção parece novamente dar voz ao diretor, parecendo falar diretamente para Scorpio, que ouve indiferente as acusações da letra. Isso é reforçado pelo fato da letra ser dita na segunda pessoa, caracterizando a fala de alguém externo à cena, assim como na canção anterior, dita na terceira pessoa. Outra interpretação seria

que a canção expressaria a voz do espectador moralista, como os *wisemen* da letra de “Fools Rush In”, uma voz citada na canção seguinte, “He’s a Rebel”.

A letra de “You’re The Devil in Disguise” retoma as dicotomias de “Fools Rush In” em nova chave, agora entre anjo e diabo, quando diz “você se parece com um anjo, anda como um anjo, fala como um anjo, mas agora despertei: você é o diabo disfarçado” (*you look like an angel, walk like an angel, talk like an angel, but I got wise, you’re the devil in disguise*). A câmera mostra os posters de James Dean, a bandeira pirata e outros objetos. A sobreposição da letra, que fala de alguém que fala e anda, sobre as imagens de Scorpio relaxado em sua cama não deixa de reverberar uma certa ironia, mas a próxima canção o irá transtornar.

“Hit the Road, Jack” (Percy Mayfield)²⁰ se mostra como uma violenta briga de casal, em que uma mulher tenta expulsar o homem de casa. Scorpio parece ser instado a sair de seu torpor pela canção, calça suas botas e começa a se arrumar para sair, o que se mostra um processo de interpretação mais complexa. Se as palavras cantadas mostram uma briga de casal, não há motivos para pensar que o diálogo anterior entre motoqueiro e sua moto teria chegado a um ponto de ruptura. No entanto, isso é sugerido pelos versos cantados por Ray Charles: “se é assim como você diz, então é melhor fazer as malas e ir embora” (*I guess if you said so, I’d have to pack my things and go*), ao que a cantora Margie Hendricks responde “isso mesmo!” (*that’s right*). Nesse contexto, é possível entender que a voz continuaria sendo a do diretor, a expulsar o motociclista que estava em sua cama durante a canção anterior. As motos aparecem em imagens que explodem rapidamente na tela, onde os motoqueiros podem ser vistos em grandes máquinas e ainda nas cenas do filme *O Selvagem* (Laslo Benedek, 1953) que surgem pequena TV em preto e branco, onde Marlon Brando lidera uma *gang* de motoqueiros em planos que lembram as cavalgadas de um grupo de pistoleiros ao entardecer. A próxima canção estabelece mais uma virada dentro dessa seção do filme.

Em “(Love Is Like a) Heat Wave” (Holland, Dozier, Holland)²¹ temos a volta da voz da motocicleta, o que fica claro logo no início da letra, quando a vocalista Martha Reeves canta que “sempre que estou com ele, alguma coisa dentro de mim começa a queimar” (*whenever I’m with him, something inside starts to burning*), o que pode ser compreendido neste contexto interpretativo como o motor sendo acionado. A canção reafirma o amor da motocicleta pelo motociclista, agora encarnado em Scorpio, fazendo ainda uma ponte com a canção anterior e com “Fools Rush In”, quando Reeves entoia que essa

“onda de calor, queimando em meu coração” (*heat wave, burning in my heart*) “poderia ser o diabo dentro dela” (*could be the devil in me*). A letra deixa claro, quando diz que o amor a “está dilacerando” (*it’s tearing me apart*), que seu sentimento seria ao mesmo tempo excitante e despedaçante, abrindo caminho para o trágico final.

Scorpio cheira um pó branco, que Anger identificou como metanfetamina, e a edição se torna ainda mais perturbada, com mais *flashes* de motos, motociclistas e cores. O filme de Brando, que Anger jurou estar realmente passando na TV da casa no exato momento da filmagem, continua a desfilas motos e motoqueiros com jaquetas e quepe. Scorpio brinca com uma arma e a aponta para a televisão, onde aparecem símbolos ligados ao Judaísmo e ao Catolicismo. Scorpio finalmente sai de casa e se encaminha para a rua. A canção seguinte irá continuar dando voz para o veículo, que finalmente encontra Scorpio.

“He’s a Rebel” (Gene Pitney) ²² é uma canção que expressa a admiração de uma mulher por seu companheiro, caracterizando-o como alguém corajoso e anticonvencional, um rebelde. Assim, ela canta que “meu bem é sempre aquele que tenta coisas que ninguém fez” (*my baby’s always the one to try the things they’ve never done*), mas “justamente por isso, eles dizem: ele é um rebelde e nunca fará nada de bom” (*and just because of that, they say: He’s a rebel and he’ll never ever be any good*). A ambivalência da letra e da definição de rebelde, para seus pares e para a sociedade, que o condena ao dizer que “nunca faz o que deve” (*he never does what he should*) reflete um dos temas do filme. A canção ainda sublinha novamente o amor da motocicleta pelo motoqueiro, ao afirmar que “apenas porque ele não faz o que todo mundo faz, não há razão para que eu não possa dar a ele todo o meu amor” (*just because he doesn’t do what everybody else does, that’s no reason why I can’t give him all my love*).

Anger aproveita para expor o que ele entende ser a hipocrisia e o maniqueísmo das religiões oficiais, comparando Scorpio com Jesus Cristo, sugerindo, por meio da montagem vertical em simultaneidade com a letra da canção, ser este último originalmente um rebelde absorvido pelas estruturas dominantes, as mesmas que agora condenam Scorpio. Isso acontece também por meio de uma montagem paralela, onde um dos muitos filmes que se baseiam na história contada nos Evangelhos é alternado com as imagens de Scorpio andando pelas ruas de forma a ressaltar essa comparação. Essa disposição horizontal da edição faz com que os planos alternados os mostrem como que caminhando um na direção do outro²³. A voz da moto o exalta e diz ao mundo e a ele

que “se eles não gostam que ele seja desse jeito, não vão gostar de mim hoje, [pois] estarei ao lado dele” (*if they don't like him that way, they won't like me today, I'll be standing right by his side*). Scorpio parece ainda mais encorajado por essas palavras, pois isso o estimula a extrapolar mais ainda os seus limites.

Ao final da canção, Scorpio entra em uma porta, e montagem faz com que entrem também por uma porta semelhante um grupo de homens trajando túnicas, oriundos do filme bíblico, completando o processo de convergência entre os dois filmes e os dois personagens, “ungindo” Scorpio com a legitimidade de seu duplo. Essa operação anuncia a terceira parte do filme, chamada por Anger de “Festa de Valburga”, ou “*Walpurgis Party*”²⁴.

“Party Lights” (Claudine Clark)²⁵ sonoriza o primeiro segmento dessa parte, que mostra uma animada festa dos motoqueiros. O instrumental dinâmico e o vocal ansioso de Clark conta a história de uma adolescente que quase implora para a mãe deixar ela se arrumar para a festa de seus amigos. Ela se lamenta, entoando que “oh querida mãe, me diga, você ouve, estão festejando hoje, não posso dormir, porque do outro lado da rua, [...] vejo as luzes da festa” (*well, mamma dear, oh tell me, do you hear, I can't sleep, because across the street, [...] I see the party lights*). Na festa aparece rapidamente a única mulher filmada nessa película, enquanto a canção passa sem que seja possível entender parte da letra, pois o ronco dos motores fica mais alto e divide a banda sonora também com sons de algo que parece ser um porco agonizante. Como a moto somente é mostrada fora do lugar da festa, podemos presumir que a voz feminina a representa em sua vontade de participar da confraternização quase totalmente masculina. A adolescente descreve que “vejo Tommy e Joe, Betty e Sue, lá vem meu namorado também” (*I see Tommy and Joe, Betty and Sue, oh-oh, oh-oh, there goes my boyfriend too*), reforçando os vínculos da voz da moto com o motociclista, para uma mãe aparentemente insensível.

A letra parece ter sido endereçada também ao motoqueiro, pois uma moto é finalmente mostrada como participante da festa ao final do segmento, o que parece indicar que a permissão para ir na festa acabou sendo dada pela mãe e pelos participantes. Ela leva um motociclista que está sendo submetido a algum tipo de ritual iniciático, em que tiram sua roupa e jogam nele algo parecido com mostarda e maionese. A montagem mostra Scorpio rapidamente, conversando com outros rapazes. A sua presença talvez

seja a razão pela qual as cenas do filme que dramatiza a Paixão de Cristo continuar a ser mostrado em alternância com as cenas da festa.

“Torture” (Loudermilk), cantada por Kris Jensen²⁶, parece então ser o lamento do motociclista que está passando pela humilhação imposta por seus colegas, provavelmente como forma de entrar para o grupo. A letra faz ligações com a insatisfação amorosa e a incompreensão expressa na voz do cantor, pois ele não entende por que uma mulher supostamente o tortura quando o “leva a se aproximar e me faz te perseguir, e quando pego você, não me deixa te abraçar” (*why do you lead me around, and make me chase you, and when I catch you, you won’t let me embrace you*), o que talvez se refira à momentânea incapacidade, do aspirante à entrada no grupo, de montar sua própria motocicleta sozinho.

Logo depois, Scorpio é mostrado saindo da festa e caminhando na direção da rua para entrar em uma igreja abandonada, onde começam a aparecer imagens de símbolos nazistas, que irão continuar a aparecer na canção seguinte. Ela dá início à quarta e última parte, chamada por Anger de “Provocador de Rebelde (A Reunião das Legiões Escuras, com uma mensagem do Nosso Patrocinador)”, ou *Rebel Rouser*²⁷ (*The Gathering of the Dark Legions, with a message from Our Sponsor*).

“Point of No Return” (Carole King, Gerry Goffin)²⁸, cantada por Gene McDaniels, abre essa parte e é uma canção-chave para se entender o final do filme. Nesse ponto em que a tensão entre as vozes e escutas do motoqueiro e da motocicleta atinge o ápice, a voz masculina fala na primeira pessoa de uma relação em que ela seria “um hábito que eu poderia quebrar” (*a habit I could brake*) e que “teria sido muito fácil então, para mim, virar as costas e ir embora” (*it would have been so easy then, for me to turn and go*), “mas agora não há como deixar você”. Ao final, diz que “estou em um ponto sem retorno e para mim não haverá como voltar atrás” (*I’m at the point of no return and for me there’ll be no turning back*).

A isso são contrapostas imagens de uma corrida circular de motos, intercalada com cenas de Scorpio pregando na igreja, destruindo símbolos religiosos, enquanto a montagem expõe símbolos nazistas e imagens de Hitler²⁹. Ela é mostrada alternadamente com cenas do filme sobre a Paixão de Cristo, mais exatamente nos acontecimentos conhecidos como o domingo de Ramos. Scorpio é mostrado com a bandeira pirata na mão, como se fosse aquela usada para iniciar e marcar o final da corrida. Seguindo a

linha de raciocínio delineada anteriormente, podemos deduzir que os motociclistas envolvidos na corrida são aqueles que estavam presentes na festa e que a letra da canção seria uma reafirmação do comprometimento de seus participantes, evocado por Scorpio na igreja, além de uma mensagem a ser ouvida por suas motocicletas, a de que agora todos iriam até as últimas consequências. A canção seguinte irá selar o pacto entre motocicleta e motociclista, levando ao final trágico.

“I Will Follow Him” (Franck Pourcel)³⁰ continua a sonorizar a corrida. A cantora Little Peggy March, a mesma de “Wind-Up Doll”, canta que seguirá o seu amado “aonde ele for” (*I will follow him, follow him wherever he may go*) e que ele é seu “verdadeiro amor” (*my true love*). A letra quase religiosa é editada com imagens da de Scorpio no altar e a continuidade do seu discurso. As palavras finais da motocicleta parecem entusiasmar ainda mais o motociclista, que se converte em um líder em chave fascista. A imagem final do segmento é um desenho de uma caveira com uma peruca loura fumando um cigarro onde se lê “juventude”. Os olhos da caveira se tornam uma imagem de Jesus Cristo parecendo apontar um caminho para um jovem, fazendo começar a última faixa musical do filme. As consequências desse caminho são apontadas no segmento final.

“Wipe Out” (Bob Berryhill, Pat Connolly, Jim Fuller e Ron Wilson), composta e tocada pela banda The Surfaris³¹ é a única faixa instrumental de *Scorpio Rising*, tirada do repertório da *surf music*. O seu nome significa “aniquilação” e é isso que acontece com o motoqueiro, ou um dos motoqueiros. Durante a faixa, continuam as imagens de Scorpio discursando de forma cada vez mais perturbada no interior da igreja, se alternando com imagens noturnas de motoqueiros andando perto de um parque de diversões. A bateria “tribal” é ouvida juntamente com a marcação por estacatos de guitarra. Em uma curva do motódromo, um motociclista cai gravemente, gerando uma profusão de imagens. O motoqueiro é mostrado deitado, provavelmente morto. Chega a ambulância, vemos as luzes circulantes. Um cinto rebitado com a palavra “End” marca o final abrupto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Kenneth Anger dirige seu espelho mortal, “Thanatos cromado de couro preto”, como ele mesmo descreveu, para o rosto de uma nação que esteve envolvida quase ininterruptamente em guerras e escaramuças desde a Guerra Civil, embora tenha uma energia criativa igualmente poderosa. A pulsão de morte pode ser sentida ao longo de todo o

filme, na iconografia dos adornos e objetos, nas letras das canções, nas ações dos personagens. As canções escolhidas pelo diretor para compor a trilha musical não apenas acrescentam camadas de significado, mas muitas vezes transformam criativamente o que se vê nas imagens, processo que começa com a escolha das canções e de seus intérpretes. Mais do que tudo isso, elas estruturam o discurso do filme e sustentam o arranjo audiovisual concebido de modo a apresentar coesão evidente por Anger, em um jogo complexo de vozes e escutas.

Anahid Kassabian (2001) faz uma distinção nas formas de percepção das trilhas musicais no cinema entre o que ela chama de identificação por assimilação, catalisada pelas peças musicais compostas especialmente para os filmes e identificação por filiação, quase sempre por meio de faixas de música popular. A identificação por assimilação tende a estreitar as possibilidades de produção de sentido, pois são quase sempre puramente instrumentais e voltadas para evocar emoções específicas por meio de convenções musicais historicamente construídas por décadas. Os filmes predominantemente musicados por canções tornariam possível a identificação por afiliação, muito mais aberta a novos sentidos, para o repertório cultural de cada ouvinte espectador, para as relações anteriores com a canção, o intérprete, o gênero musical escolhido, entre outros fatores.

Se a questão da identificação pode ser considerada controversa quando são analisados filmes tão multifacetados quanto *Scorpio Rising*, em que efeitos irônicos, inversões de gênero e diversas camadas de leituras ambíguas podem ser percebidas, não há dúvida de que a interação complexa entre a música popular e as imagens captadas não deixa que apenas uma interpretação se imponha. Daí a abertura para uma análise como esta, que procura identificar novos vetores e endereçamentos, com o intuito de ampliar as bases de entendimento do filme e da compreensão das questões relativas ao ponto de escuta.

Nesse particular, podemos chegar à conclusão que, além dos doze ouvidos potenciais identificados por Michel Chion, também podemos acrescentar ao menos mais um: o ouvido de objetos como as motocicletas. Veículos automotores são muitas vezes antropomorfizados em filmes, animações e outras peças de entretenimento. Mas, neste filme, ganham uma vida simbólica bastante palpável e com consequências potencialmente trágicas, como o pacto de morte entre homem e máquina expressa nas últimas canções de *Scorpio Rising*.

Os poderes da canção nunca tinham sido explicitados de maneira tão contundente e talvez por isso o filme preserve muito da sua força, pelo seu pioneirismo, por sua ascensão sobre outros diretores e pela mobilização extrema da energia organizada em sua exuberante e precisa montagem. As diversas formas como as canções se apresentam e se encaixam em cada segmento também desafiam as noções de música diegética e extradiegética³². Em muitos dos segmentos descritos e analisados, elas poderiam estar sendo ouvidas pelos personagens, como na parte da festa. Mas a forma como a edição desloca os sons ambientes e os dispõe em momentos determinados pela vontade do diretor, criando novas associações, além do modo como as canções catalisam ações, exprimem as vozes dos personagens e explicitam diferentes escutas, estabelece um jogo muito mais complexo do que a montagem sonora convencional oferece.

O filme de Anger pode ser considerado como um dos principais responsáveis por catalisar a revelação do potencial expressivo da música popular e os problemas que apresentou, relativos a suas múltiplas interpretações e pontos de escuta, ainda desafiam a quem pretende estudar mais a fundo os sentidos ocultos em suas bordas.

REFERÊNCIAS

ALTMAN, Rick. *Cinema and Popular Song: The Lost Tradition*. In: Wojcik, Pamela Robertson e Knight, Arthur (orgs.) *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*. Durham: Duke University Press, 2001

CASTRO, Chico e PIERRY, Marcos. Entrevista com Kenneth Anger. In *Rock Loco* (blog). Disponível em <http://rockloco.blogspot.com.br/2007/10/no-estou-nem-para-o-pblico-eles-que-se.html>. Acessado em 10/05/2014

CHION, Michel. *Audiovision: Sound on Screen*. Nova York: Columbia University Press, 1994

_____. *Film, A Sound Art*. Nova York: Columbia University Press, 2009

COOPER, John Michael. *Mendelssohn, Goethe, and the Walpurgis Night: The Heathen Muse in European Culture, 1700-1850*. Rochester: University Rochester Press, 2007

DECHERNEY, Peter. *Hollywood's Copyright Wars: From Edison to the Internet*. Columbia University Press, 2012

HALL, Mitchell K. *The Emergence of Rock and Roll: Music and the Rise of American Youth Culture*. Nova York: Routledge, 2014

HAUG, Kate. Entrevista com Kenneth Anger. In: Wide Angle. Ohio University School of Film, n°. 18, vol. 4, outubro de 1996, p. 74-92

HEBDIGE, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. Londres: Methuen, 1979

KASSABIAN, Anahid. *Hearing Music: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. Nova York: Routledge, 2001

MACDONALD, Scott. *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 2005

MOATS, David. Scorpio Rising: *Kenneth Anger Interviewed*. Disponível em <http://thequietus.com/articles/01753-experimental-filmmaker-kenneth-anger>. Acessado em junho de 2009

NOVAES, Rodrigo. Entrevista com Kenneth Anger. In: Limite - 16º Festival Internacional de Arte Eletrônica Sesc-Videobrasil (catálogo). São Paulo: Edições Sesc SP, 2007.

PIECADE, Lúcio F. R. *Sexo, Suástica e Sadismo: Nazi-Exploitation. Estudos Socine de Cinema Ano IV* In: Org.: Catani, Afrânio Mendes. São Paulo: Editora Panorama, 2003.

RENAN, Sheldon. *Uma Introdução ao Cinema Underground*. Rio de Janeiro: Editora Lido, 1970.

SITNEY, P. Adams. *Visionary Film : The American Avant-Garde, 1943-2000*. Oxford University Press, 2002

SUAREZ, Juan. *Pop, Queer or Fascist?* In: Dixon, Wheeler Winston e Foster, Gwendolyn Audrey (orgs.). *Experimental Cinema: The Film Reader*. Londres: Psychology Press, 2002

VIDIGAL, Leonardo. *Pontos de Escuta em Documentários Transterritoriais*. In: Org.: Catani, Afrânio Mendes. *Estudos Socine de Cinema Ano São Paulo*: Editora Panorama, 2012.

VIDIGAL, Leonardo. *Música Popular e Endoclipe nas Séries Musicais Televisivas: Reggae e Deslocamento Territorial em Baila Caribe*. Anais do IV Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música Popular - MUSICOM. USP, 2012

VILLAR, Mauro de Salles. Detalhamento dos Verbetes e Outras Informações Técnicas. In: Houaiss, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001)

(ENDNOTES)

- 1 No original, *illustrated songs*. Rick Altman afirma que, até 1913, os projetores serviam tanto para projetar filmes quanto slides das canções. Letras de canções populares eram exibidas nesses slides, que funcionavam

como guia para o público acompanhar a performance dos *crooners* durante os intervalos da projeção das películas. Altman também descobriu em suas pesquisas que, muitas vezes, as canções ilustradas eram o programa principal das exibições (2001).

- 2 Scorsese foi um dos poucos que admitiu essa influência, ao contar, em entrevista a Peter Decherney, que viu o filme quando era estudante de cinema na New York University e “o mais chocante sobre ele era a música. Isso era música que eu conhecia, mas nós éramos sempre avisados pelos professores da NYU que não poderíamos usá-las em filmes de estudantes por causa dos direitos autorais. Eis que o filme de Kenneth Anger entrava e saía dos tribunais acusado de obscenidade, mas ninguém estava reclamando que ele estava usando todas aquelas músicas incríveis de Elvis Presley, Ricky Nelson e The Rebels [sic]. Isso me deu a ideia de usar qualquer música que quisesse”. Scorsese pensou que Anger não havia pago os direitos autorais, mas na verdade ele pagou oito mil dólares para poder trabalhar com as canções do filme (Decherney, 2012).
- 3 Em 2011 a banda independente inglesa Peggy Sue fez um disco inteiramente composto por *covers* das treze canções da trilha sonora do filme, chamado *Peggy Sue Plays the Songs of Scorpio Rising*. Anger contou ainda ter descoberto recentemente que a banda punk Sex Pistols costumava projetar imagens do filme no fundo das suas apresentações (comentários do DVD *The films of Kenneth Anger*). Dessa forma, o filme também se insere na construção da iconografia do movimento *punk*.
- 4 Em entrevista a Kate Haug, Kenneth Anger conta que conheceu as ideias de Aleister Crowley, ainda na adolescência, por meio do cientista Jack Parsons, dono de uma coleção dos livros do ocultista inglês. Mencionando a “ressurreição pagã” proposta por Crowley, que valorizava a integração do homem com elementos cósmicos, como a lua, o sol e as estrelas, Anger diz que uma das influências sobre ele foi a “força mágica das cores”. O ocultista as subdividia em escalas específicas (*king's scale of color e queen's scale*) conforme as características de cada cor e a reação que elas despertam no organismo humano. O cineasta afirma que tal escala cromática influenciou toda a sua obra, particularmente em filmes como *Inauguration of the Pleasure Dome*, de 1954 (Haug, 1996).
- 5 Importante destacar que, apesar da ambiguidade que marca *Scorpio Rising*, ora distanciando-se ora mais próximo das explorações confessionais de Anger, o sentido geral do filme afasta-o do cisetismo (atração despertada por uniformes em relações fetichistas sado-masoquistas) presente nas produções do gênero *exploitation* dos anos 1960 e 1970 (Piedade, 2003). Uma pesquisa mais aprofundada sobre esse aspecto do filme pode ser lido em Suarez (2002).
- 6 A boa receptividade de *Fireworks* na Europa, que despertou a atenção de Jean Cocteau, favoreceu o acolhimento que nomes como Henri Langlois ofereceram a Anger, possibilitando sua permanência no continente ao longo de toda a década de 1950. Langlois o convidou para revisar o acervo americano da Cinemateca Francesa, entre outras tarefas, em troca de casa e comida (McDonald, 2005). Durante o período, o diretor realizou filmes como *Eaux d'Artifice* e *Le Jeune Homme et la Mort*, ambos de 1953, remontou sequências de *Que Viva México*, de Serguei Eisenstein (cineasta que com certeza foi uma das principais influências sobre *Scorpio Rising*) e escreveu o livro *Hollywood Babylon* (1959) (Suárez, 2002).
- 7 Anger conta em entrevista que, logo que voltou para os Estados Unidos, em 1962, passou a frequentar a praia de Coney Island e reparou como os jovens ficavam circulando por lá com seus rádios a pilha de transistor recém-inventados, ouvindo os últimos sucessos das paradas de música popular, inspirando-o a trabalhar com canções de sucesso.
- 8 O culto a motocicletas e automóveis marcou e ainda marca a cultura jovem norte-americana, com obras de ficção e fatos reais, antes do surgimento de *Scorpio Rising*. Exemplos: o filme *O Selvagem* (1953) com Marlon Brando como líder de uma gangue de motos, a morte prematura de James Dean, outro astro cuja imagem aparece no média-metragem, em acidente automobilístico no ano de 1955. Ainda sobre o Hell's Angels, cabe destacar que a energia tanto regeneradora quanto destrutiva que Anger identifica na organização, criada por veteranos de guerra, reaparece em episódios como o do assassinato de um espectador negro na plateia do show dos Rolling Stones em Altamont no ano de 1969, cuja segurança estava sob a responsabilidade do grupo. O incidente foi documentado pelos irmãos Albert e David Maysles no filme *Gimme Shelter* (1970) e estigmatizou ainda mais os Hell's Angels.

- 9 Em outro texto (Vidigal, 2013) foi possível debater com mais profundidade este conceito ambivalente, mas útil para se estabelecer um contradiscurso à predominância visual na análise cinematográfica. Derivado do conceito de ponto de vista, o estudo do ponto de escuta prioriza o posicionamento de fontes sonoras e de personagens ouvintes no interior de cada cena de um filme. Ainda em outro texto, a questão é indagar se o desenvolvimento tecnológico e a ocupação cada vez mais numerosa e espacialmente envolvente das salas de cinema pelos alto-falantes irá mudar nossa percepção do ponto de escuta, permitindo, por exemplo, identificar a caixa de som exata de onde sai um som específico (Vidigal, no prelo).
- 10 Neologismo criado para esse artigo a partir do prefixo “oti”, que segundo o Dicionário Houaiss passa a ideia de ouvido e o sufixo “lógio”, que para o mesmo dicionário, traz a ideia de lista. O Dicionário Houaiss estimula a formação de novas palavras ao listar sistematicamente “elementos antepositivos e pospositivos correspondentes à noção que a cabeça do verbete encerra, com o que podem criar-se corretamente grande número de neologismos na língua” (Villar, 2001, XLIII).
- 11 Termo aqui empregado no sentido analisado por Dick Hebdige em *Subculture: The Meaning of Style*, de 1979 e outros teóricos, isto é, como subdivisões em contextos culturais mais amplos.
- 12 Podemos ainda pensar no diálogo com um filme clássico da vanguarda cinematográfica que Anger certamente conhecia, *A Idade do Ouro* (L'Age D'Or, 1930), de Luís Buñuel, com roteiro do diretor e de Salvador Dalí, ferozmente anticlerical e transgressor, cujo início é composto por uma espécie de filme silencioso educativo sobre escorpídeos.
- 13 Endoclipe é uma categoria que defini como “segmento musical filmado, gravado e montado pela equipe do [filme ou] programa documental televisivo em questão, onde uma peça musical é colocada em primeiro plano, excluindo a maior parte dos elementos sonoros restantes e orientando a edição visual, como nos videocliques (VIDIGAL, 2012)”.
- 14 O título desta que hoje é considerada uma canção *standard* do repertório popular norte-americano, pode ser traduzido como “Os Tolos se Jogam”. Desde que foi lançada, no final dos anos 1930, teve versões de Glen Miller, Frank Sinatra, Etta James, Brook Benton e Elvis Presley, entre outros. A versão de Ricky Nelson foi uma das mais bem-sucedidas nas paradas de sucesso. As traduções para o português das letras das canções são de Leonardo Vidigal, exceto quando indicado outro tradutor. As informações sobre as canções foram buscadas na Wikipédia.
- 15 Anger dedicou o filme também aos Hell's Angels, grupo emblemático de motoqueiros americanos que não aparecem no filme, mas que são lembrados de quando em vez em alusões como esta.
- 16 “Boneca de Corda” foi lançada em 1963 no lado B do compacto de “I Will Follow Him”, também presente na trilha de *Scorpio Rising*. Este compacto vendeu mais de um milhão de exemplares nos Estados Unidos no mesmo ano. Peggy March tinha apenas catorze anos quando gravou as duas canções.
- 17 “Meu Namorado Voltou”, lançada em 1963 pelo grupo The Angels, atingiu o primeiro lugar na parada da revista Billboard no mesmo ano.
- 18 “Veludo Azul” foi composta originalmente em 1950 para o cantor Tony Bennett, teve uma versão do grupo The Clovers, outra por Trini Lopez, mas atingiu o topo das paradas norte-americanas apenas em 1963, com Vinton. A mesma versão seria a faixa-título do filme de David Lynch, lançado em 1986. A mais nova versão de “Blue Velvet” a chamar a atenção foi gravada pela cantora Lana Del Rey em 2012.
- 19 “(Você é o) Diabo disfarçado”, também lançada em 1963, chegou ao primeiro lugar nas paradas americanas e também na Inglaterra, Canadá, França, Holanda, Noruega, entre outros lugares.
- 20 “Pé na Estrada, Jack” foi composta em 1960 como uma canção *a capela* enviada para o executivo Art Rupe, da gravadora Speciality Records, especializada em *blues*. Gravada por Ray Charles e as Raelettes em 1961, foi a primeira das paradas por duas semanas naquele ano, ficando ainda várias semanas nas paradas de *Rhythm & Blues*.
- 21 “(O Amor É Como Uma) Onda de Calor” é uma canção lançada em 1963 pelo grupo vocal Martha and The Vandellas, cujo compacto também chegou ao primeiro lugar nas paradas americanas por algumas semanas. O trio de compositores Holland, Dozier, Holland forjou a base do estilo da gravadora Motown nessa e outras

canções da época. Ao longo dos anos, ela teve versões de grupos como The Who, The Animals, Ike & Tina Turner, The Jam, entre outros.

- 22 “Ele é um rebelde” é uma produção de Phil Spector de 1962, gravada pelo grupo The Blossoms, mas creditada por Spector a outro grupo vocal, The Crystals (Hall, 2014), que igualmente chegou nas primeiras posições das paradas norte-americanas. A capa do compacto original trazia o desenho de um motoqueiro e sua moto customizada.
- 23 Anger esclareceu que este seria o filme *A última viagem para Jerusalém (The Last Journey to Jerusalem)*, produção em preto e branco de 1948, realizado por um diretor desconhecido para um curso da Escola Dominical Luterana, segundo ele deixado na sua porta por engano. A escola religiosa depois tentou processar o cineasta pelo uso das cenas do filme, sem sucesso (McDonald, 2005).
- 24 Festa européia de Santa Valburga, realizada no dia 30 de abril, de origem pagã, é uma espécie de contraparte primaveril para a festa outonal do Halloween, onde se acredita que feiticeiras e druidas fariam um ritual de grandes proporções. A Noite de Valburga (*Walpurgisnacht*) foi tematizada no poema trágico *Fausto*, de J. W. von Goethe (COOPER, 2007).
- 25 “As luzes da festa” foi composta e cantada por Claudine Clark em 1962, chegando ao quinto lugar das paradas da revista Billboard do mesmo ano. Foi o único sucesso da cantora e compositora.
- 26 “Tortura”, composta originalmente para os Everly Brothers, chegou ao vigésimo lugar nas paradas de 1962 e foi o único sucesso da carreira de Jensen.
- 27 “Rebel Rouser” também é nome de um rock instrumental de Duane Eddy lançado em 1958, que alcançou o sexto lugar das paradas norte-americanas do mesmo ano.
- 28 “Ponto sem retorno” foi lançada em 1962, chegando à 22ª posição nas paradas norte-americanas do mesmo ano.
- 29 Sobre o uso de suásticas e fotos do ex-dirigente nazista austro-alemão Adolf Hitler, Anger contou, nos comentários do DVD que reúne os seus primeiros filmes, que aqueles eram objetos da coleção de Scorpio, mas que este não tinha muita consciência do conteúdo ideológico de tais símbolos. Segundo Anger, muitos motoqueiros gostavam de mostrá-los desafiadoramente porque isso assustava as pessoas. Anger comentou que “*Scorpio Rising* foi denunciado - o que era irônico - na sua primeira projeção por alguns membros do Partido Nazista. Eles achavam que eu estava insultando a sua bandeira, o que era muito verdade, não que você veja muito disso lá”. [no original “*Scorpio Rising* was denounced – and this was ironic – at its first screenings by some members of the American Nazi Party. They thought I was insulting their flag, which was very true, not that you see very much of it”] (MOATS, 2009).
- 30 “Eu vou segui-lo” é o Lado A do compacto de “Wind-up Doll”, citada na nota 16.
- 31 “Aniquilação” foi lançada em 1962 pela banda californiana The Surfaris, composta em uma *jam session* da banda para gravar um lado B instrumental para a canção “Surfer Joe”. Chegou na segunda posição das paradas norte-americanas do mesmo ano, vendendo mais de um milhão de compactos.
- 32 Diegética seria a peça musical emitida por fonte sonora da qual os personagens estão conscientes, participando do universo da ação. A música extradiegética é aquela acrescentada na montagem, da qual teoricamente os personagens não estariam conscientes.

Artigo recebido: 01 de junho de 2014

Artigo aceito: 03 de julho de 2014