

O CARNAVALESKO E O ANTROPOFÁGICO TROPICALISTA NA RELAÇÃO SOM-IMAGEM EM “DURVAL DISCOS”

SANTANA, Geórgia Cynara Coelho de Souza¹

RESUMO: O presente trabalho parte do conceito de carnavalesco em Bakhtin (2013) para analisar a presença da antropofagia tropicalista e as inversões estéticas e semânticas participantes da relação entre som e imagem no longa-metragem de ficção brasileiro *Durval Discos* (Anna Muylaert, 2003). Destacam-se as influências mútuas entre o cinema brasileiro e o tropicalismo musical expresso em canções populares consagradas nas décadas de 1960 e 1970 em suporte analógico e posteriormente ressignificadas no contexto de sua fundamental participação na trilha sonora do referido filme, em diálogo com a música original elaborada e executada pelo compositor artista multimídia André Abujamra, construída a partir das possibilidades do som digital. Pretende-se, assim, perceber as “sementes estéticas” de um “cinema radical” possível na produção cinematográfica brasileira na contemporaneidade.

PALAVAS-CHAVE: carnavalesco, tropicalismo, som no cinema brasileiro.

1. O carnavalesco em Bakhtin

Em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, Bakhtin (2008), ao cunhar o conceito de “carnavalesco”, faz a transposição artística do carnaval, prática social festiva cujas origens remontam à Idade Média. Para o autor, o carnavalesco contém um significado político fundamental por sua tendência contra-hegemônica, uma vez que há a perturbação temporária das hierarquias estabelecidas, a inversão dos papéis desempenhados na vida cotidiana, a suspensão das proibições, uma comunicação baseada no “contato livre e familiar”, a exaltação do riso

¹ Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Mestre em Comunicação e Bacharel em Comunicação Social – Habilitação: Jornalismo pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Especialista em Cinema e Educação pelo Instituto de Filosofia e Teologia de Goiás (Ifiteg). Docente do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG). E-mail: georgia.cynara@usp.br.

e de tudo o que é considerado baixo, grotesco e vulgar. A harmonia da beleza clássica dá lugar à beleza não óbvia da assimetria, da mistura e da rebeldia do que é heterogêneo e incontrolável, conforme afirma Stam (2013), em sua leitura de Bakhtin:

Na estética carnavalesca, tudo contém em si o seu oposto, dentro de uma lógica alternativa de permanente contradição e de opostos não exclusivos, que transgridem o monológico verdadeiro ou falso característico de um certo tipo de racionalismo positivista. Dessa perspectiva, a dicotomia da arte de massa alienante, de um lado, e a arte vanguardista difícil porém liberatória, de outro, é falsa, não deixando qualquer espaço para as formas híbridas que mobilizam as formas de cultura de massa de uma maneira crítica, reconciliadora do apelo popular e da crítica social (STAM, 2013, p. 179).

Stam cita o tropicalismo brasileiro da década de 1960 como um exemplo do espírito carnavalesco nas artes, derivado da reelaboração do modernismo antropofágico dos anos de 1920 no país. A colagem entre o nacionalismo político e uma estética assimiladora de tendências globais, entre o artesanal e o industrial, o nativo e o estrangeiro, resultou, na arte brasileira, e uma complexa aglutinação na qual havia lugar tanto para a postura politizada do Cinema Novo quanto para a apreciação, sem culpa, das influências culturais norte-americanas, por Caetano Veloso e Gilberto Gil, por exemplo.

Se o rádio brasileiro tocava mais músicas em inglês do que em português, se os produtos, os anúncios, as casas comerciais usavam inglês em suas embalagens, slogans e fachadas, nós podíamos devolver ao mundo esse inglês mal aprendido, fazendo-o veículo de um protesto contra a própria opressão que o impunha a nós (...). Mas sabia que o Brasil precisava (precisa) abrir diálogos mundiais francos, livrar-se de tudo o que o tem mantido fechado em si mesmo como um escravo desconfiado (VELOSO, 1997, p. 301).

Todo esse substancioso caldo cultural foi digerido e transformado, no cinema, em filmes como *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), *Macunaíma*

(Joaquim Pedro de Andrade, 1969) e *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971), marcados pela sobreposição de discursos heterogêneos, por uma “estética do lixo” vinculada a uma agressiva autoafirmação de um “cinema marginal” resultante da reciclagem “à brasileira” de produtos da cultura dominante, mediante baixos custos de produção.

Na música, o “dispositivo tropicalista” passou a atuar, desde então, como um neutralizador-desorganizador dos movimentos subsequentes, logrando explicitar, por meio do gesto de assimilação, que a música estrangeira também era parte integrante da brasileira. A ligação dos músicos tropicalistas com a Bossa Nova e artistas de outras linguagens (literatura, artes plásticas, cinema), exemplificada nos laços de Caetano e Gil com Hélio Oiticica, Augusto e Haroldo de Campos e Glauber Rocha, fortaleceu e potencializou o caráter aglutinador do movimento.

[Houve] mudança na textura do som, seja pela guitarra elétrica, pelos novos registros da voz, pela parafernália instrumental mobilizada (...) arrancando-a [a MPB] do círculo do bom gosto que a fazia recusar como inferiores ou equivocadas as demais manifestações da música comercial, e filtrar a cultura brasileira através de um halo estético-político idealizante, falsamente “acima” do mercado e das condições de classe (WISNIK, 2004, pp. 180-181).

A “carnavalização paródica” – como define Wisnik, em correspondência com o conceito bakhtiniano de carnavalesco – explica o movimento tropicalista, que permitiu a aproximação entre gêneros musicais diversos por meio de um turbilhão de citações e de uma “dupla esquizofonia sonora²” – o som gravado, retirado de seu contexto de emissão, é novamente retirado do contexto do primeiro registro e adquire novas possibilidades estéticas e semânticas. Assim, mais uma vez um movimento artístico tocava na questão da heterogeneidade e multiplicidade da identidade cultural brasileira – desta vez, no plural.

² Termo criado por Schafer (2003) para designar a retirada do som de seu contexto original e sua manipulação e reprodução em outras situações.

Permeabilidade e maleabilidade têm sido, nas várias interpretações do “dilema brasileiro”, o reverso da moeda da anomia, da irresponsabilidade e da incapacidade de sustentar projeto (traços recorrentes, por exemplo, em muitos dos protagonistas do romance brasileiro, emblemáticos na ambiguidade do Macunaíma). O movimento tropicalista fez da canção de massas o lugar em que essa ferida se expõe e se reflete com todo o poder explosivo do que ela guarda de recalcado, de irresolvido e também do potencialmente afirmativo (WISNIK, 2004, p. 234).

Em um mesmo caldeirão, as dicções musicais comerciais e não comerciais, críticas e acrílicas, ouvidas pelo povo e pela elite, amplificadas ou não; os ritmos regionais e os sucessos internacionais, o *clean* e o *kitsch*, o provinciano e o cosmopolita, o acústico e o elétrico se misturaram em uma solução antropofágica, liberta das amarras das hierarquias sócio-culturais, da linearidade histórica, dos rótulos excludentes e das negações dicotômicas; ao mesmo tempo enriquecedora e profanadora de sonoridades consagradas, geradora de uma poética fragmentada e disposta a expor, sem pudores, os “recalques de uma cultura colonizada” – afirma Wisnik – e os resultados incertos desse percurso carnavalesco, numa total aposta “no processo pelo qual o país fica mais parecido consigo mesmo quanto mais diferente se tornar” (WISNIK, 2004, p. 247).

Canções tropicalistas consagradas nas décadas de 1960 e 1970 foram novamente ressignificadas mais de três décadas depois, no cinema brasileiro, ao compor parte importante da trilha sonora do longa-metragem de ficção *Durval Discos* (Anna Muylaert, 2003). O caldeirão de paradoxos que marcou a antropofagia musical da Tropicália encontra aqui novo abrigo na linguagem audiovisual, em diferentes camadas semânticas: o analógico e o digital, o ultrapassado e o moderno, a casa e a rua, o riso e o desespero, a imagem e o som convivem em aparente equilíbrio, até que diferentes elementos narrativos desencadeiam um gradativo processo revelador das subversões e tensões arraigadas no universo fílmico, até o limite do absurdo.

2. *Durval Discos* e as camadas fílmicas do carnavalesco

A passagem da comédia leve ao absurdo é a responsável pela estranheza em *Durval Discos*. O lado A e o lado B da história, remetidos metonimicamente aos lados de um disco de vinil, são contrastantes entre si e geram gradativamente uma tensão que se apresenta ao espectador como inesperada.

O lado A trata do cotidiano de Durval (Ary França) e sua mãe Carmita (Etty Fraser). Proprietário de uma loja de LPs em São Paulo, Durval exalta a qualidade das músicas dos discos de vinil, em detrimento da qualidade do som e da tecnologia do CD. Kiki (Isabela Guasco), a menina de cinco anos deixada na casa de Durval pela sequestradora disfarçada de empregada Célia (Letícia Sabatella), é a personagem que desencadeia o lado B, rompendo com o aparente equilíbrio inicial. O lado B configura-se em torno do desequilíbrio de Carmita e da inocência de Kiki – para desespero de Durval, o único lúcido e consciente dos fatos.

Os traços carnavalescos presentes em *Durval Discos* podem ser percebidos em diferentes camadas, conforme nossa análise: 1) pelo contraste semântico entre imagem e som: quando uma instância contradiz a outra, em geral provocando humor; 2) por meio da inversão de hierarquias entre elementos sonoros e imagéticos: nas situações em que o som, muitas vezes não considerado ou colocado em segundo plano em narrativas cinematográficas em geral, salta ao primeiro plano e surpreende por seu protagonismo; 3) pela inversão de hierarquias entre diferentes elementos sonoros: quando a soberania da palavra na trilha sonora é distorcida ou quebrada pela presença competitiva de outros componentes, como música e ruído; e 4) por meio das surpresas de um realismo grotesco: o enredo reserva situações inusitadas nas quais a convivência entre o humor e o terror torna-se possível.

Tais camadas encontram-se ora em alternância, ora em superposição umas em relação às outras, e serão evidenciadas na análise a seguir.

2.1. Humor, ironia, agonia: imagens e sons em contraste

O contraste semântico entre imagem e som ocorre logo na abertura do filme, enquanto a câmera acompanha as manobras de um skatista pelo bairro de Pinheiros, em São Paulo, revelando os créditos iniciais espalhados pela cidade. As imagens rotineiras não geram grandes expectativas, ao contrário da canção que as acompanha. *Mestre Jonas*, de Sá, Rodrix e Guarabyra, em versão rearranjada e interpretada pelos Mulheres Negras (André Abujamra e Maurício Pereira), adquire o tom de uma epopeia urbana – com trêmulas e solenes notas graves em uma guitarra à *surf music* – e anuncia o enredo por meio da metáfora bíblica de Jonas, que vive preso dentro de uma baleia – assim como se verá, no filme, que Durval vive preso ao passado glorioso do LP, a sua loja de discos de vinil e à barra da saia da mãe. Por uma outra perspectiva, a letra da canção, que fala dessa prisão de Mestre Jonas à baleia, contrasta com a liberdade com que a câmera passeia pelas ruas, até chegar à loja Durval Discos.

A canção *Mestre Jonas* é apresentada em três versões diferentes ao longo do filme: a dos Mulheres Negras, nos créditos iniciais; a original (Sá, Rodrix e Guarabyra), no meio da narrativa – como um elogio à tecnologia analógica e aos discos de vinil – ; e a versão *remix* de Fat Marley (personagem do próprio compositor André Abujamra no filme), a partir do arranjo dos Mulheres Negras, na metade dos créditos finais – como a consagração da tecnologia digital do CD sobre o som analógico e ultrapassado do vinil. Percebe-se que as três versões da mesma canção, além de dialogarem entre si e com o filme, marcando seu início, meio e fim, trocam de posição entre si, em termos hierárquicos e semânticos, conforme o desenrolar da trama.

A contradição carnavalesca entre imagens e sons ocorre praticamente em todo o filme, provocando humor e/ou aliviando momentos de tensão. Dentre essas ocorrências merecem destaque, além da abertura do filme, o momento em que a mãe de Durval entra na loja com uma vassoura, enquanto nas caixas soa a canção diegética *Que maravilha*, de Jorge Ben e Toquinho: “Ela vem toda de branco / Toda molhada e despenteada / Que maravilha, que coisa linda / Que é o meu amor”. O toque sutil de comicidade é dado pelo contraste entre a imagem de Carmita – idosa, gorda e cansada – com a “imagem abstrata” previamente elaborada por nós ao ouvir, em outros contextos

que não o do filme, o sucesso *Que Maravilha*: a de uma moça bela e sensual, que perturba os sentimentos do eu-lírico e guarda com a mãe de Durval a única semelhança de estar “despenteada”.

Outros momentos de contradição entre som e imagem acontecem quando Durval, na loja, é radical na defesa do vinil ao discutir com um cliente que procura um CD, ao som de *Maracatu Atômico* (Nelson Jacobina e Jorge Mautner, interpretada por Gilberto Gil) – canção que exalta a mistura antropofágica da tradição com a novidade tecnológica; quando a velocidade e alegria do chorinho *Assanhado* (Jacob do Bandolim, executado pelo grupo A Cor do Som) contrasta com a inutilidade de Carmita para os afazeres domésticos que ela tenta ensinar à nova empregada; no momento que a lenta e sensual cadência da canção *Xica da Silva* (Jorge Benjor) encontra, na imagem, a freneticidade de Julieta, cliente interpretada por Rita Lee que entra na loja para procurar um disco de Caetano Veloso e quebra a monotonia do lugar.

Novos contrastes dessa natureza estão presentes no momento em que Carmita e Durval procuram alguma pista de Célia no quarto onde a suposta empregada dormia e, em meio à tensão provocada pelos ruídos graves, ásperos e oscilantes da trilha musical original, vê-se Durval cheirando uma peça de roupa íntima que ele tira da mala. Ou quando se vê Kiki e Durval conversando amenidades no quintal, enquanto, na banda sonora, Carmita discute com a garçonete Elizabeth (fora de quadro), que sabe do sequestro da menina - até que se ouça o disparo de uma arma, seguida de silêncio; no momento em que Carmita aparece “desfilando”, vestida para ir a uma festa, ao mesmo tempo em que a trilha musical extradiegética de André Abujamra intensifica a tensão da sequência; e na situação em que Carmita diz calmamente a Durval que no dia seguinte iria à padaria comprar suspiros para ele, enquanto Kiki, sobre o cavalo dentro do quarto, pinta a parede com o sangue do corpo da garçonete, usando uma vassourinha de brinquedo.

Em todas essas ocorrências, o sentido decorrente do “contrato audiovisual” entre imagem e som (Chion, 1993) é amplificado pelos conflitos semânticos de cada um colocados em sincronia. O humor, a ironia e a agonia provocados por esse jogo

carnavalesco de oposições atravessa toda a narrativa, entremeadado de outras camadas de carnavalização.

2.2. Hierarquias invertidas: o som em evidência

Chion afirma: “não se vê o mesmo quando se ouve, e não se ouve o mesmo quando se vê” (CHION, 1993, p.11). Em *Durval Discos*, a ilusão audiovisual de que fala o autor é a responsável pelo fato de o espectador não notar o exato momento em que o cômico dá lugar ao trágico, tampouco como é o percurso leve e divertido do lado A até os níveis extremos de tensão do lado B. São a trilha sonora e os momentos de silêncio que agregam valor³ à imagem.

Em linhas gerais, a trilha musical de *Durval Discos* é empática. Ela participa das cenas, adaptando-as ao seu ritmo; motiva ações e reações dos personagens; sinaliza novas pistas narrativas na trama – como nos casos da chegada do cavalo à casa e da morte de Elizabeth –; exprime o estado psicológico dos personagens – como a ansiedade de Durval, a despreocupação de Kiki, o desequilíbrio de Carmita –; apresenta e localiza a casa-loja de Durval e provoca alegria, nostalgia e tensão no espectador. Desde o título até a estrutura da película temos indicações do destaque dado ao som, tantas vezes não percebido ou considerado um acessório em detrimento da imagem no cinema, seja na pesquisa, seja na realização.

Assim como o filme é dividido em lado A e lado B, a sonorização é composta de som analógico (sinal mecânico de audio transformado em sinal elétrico) e som digital (sinal de audio convertido em informação numérica). O primeiro, que predomina no lado A, decorre das músicas fixadas num suporte analógico – o disco de vinil – produzindo um som caracterizado pelo ruído do atrito com a agulha acoplado à música, familiar para quem viveu a época da tecnologia analógica – e, conseqüentemente, da moda retrô, dos pesados móveis de madeira, do gosto de comida caseira, dos cheiros de

³ O conceito de valor agregado proposto por Chion refere-se a um valor expressivo e informativo com o qual o som agrega significado à imagem, de modo a dar a impressão de que tal informação já estava contida nela. Choques, quedas e explosões, por exemplo, “tornam-se mais reais” com a presença do som sincronizado.

discos e livros antigos. O segundo, que marca o lado B, decorre da trilha musical de Abujamra, manipulável, experimental e densa em texturas, fragmentada, desconstrutiva, áspera, irregular, atonal e arrítmica.

A subversão de hierarquias que possibilitam o salto do som ao primeiro plano ocorre, por exemplo, quando Kiki anda de bicicleta pela casa enquanto Durval espera a mãe chegar das compras para levar a menina à delegacia. Kiki pede a Durval que coloque, “bem alto”, uma música de LP. É como se a personagem infantil tivesse a função de criar o pretexto para a entrada da música, para assim tentar aliviar a tensão que não sabe que está provocando. Durval põe o LP na vitrola e a trilha original funde-se à canção diegética vinda da loja – *Imunização Racional (Que beleza)*, de Tim Maia. Canção e trilha original encontram-se no mesmo tom – ré menor –, o que possibilita uma real fusão das duas, e não apenas uma simples sobreposição. No ritmo da canção, os “ruídos” da trilha crescem e decrescem em altura e intensidade. Essa integração demonstra a união paradoxal entre o antigo e o novo, uma vez que a sonorização da canção de Tim Maia é analógica e a da composição incidental é digital. A fusão demonstra o contraste entre a aflição que se apodera mais e mais de Durval – representada pela trilha de Abujamra – e a inocência e despreocupação de Kiki – representada pela canção de Tim Maia.

Outra sequência de destaque é a de Durval, na loja, colocando a canção *London, London* (Caetano Veloso, interpretada por Gal Costa) para tocar, quando chega a polícia. Ouvimos o ruído do atrito da agulha no disco enquanto o plano detalhe em câmera fixa mostra as mãos do personagem colocando o vinil na vitrola – em paralelismo com uma sequência do lado A, em que, em uma situação alegre, ele colocou a gravação original de *Mestre Jonas* para Kiki dançar. A iluminação azulada e escura que externa a solidão e tristeza de Durval sofre interferência do reflexo da luz vermelha do carro da polícia, assim como o refrão da música mistura-se ao som da sirene, no exato ritmo da canção. É aqui que esta finalmente volta ao filme – no lado B, a canção encontrava-se em “exílio” e o espaço musical era praticamente todo da trilha original.

A derrocada do ultrapassado é coroada com o protagonismo da canção *Pérola Negra* (Luiz Melodia), em sincronia com imagens da casa/loja de Durval sendo demolida, e com a versão eletrônica, rápida e com vários efeitos de *Mestre Jonas* (de Luiz Carlos Sá, Zé Rodrix e Guttemberg Guarabyra), terceira versão da música que aparece na metade dos créditos finais, feita por André Abujamra a partir da versão dos *Mulheres Negras* (créditos iniciais). Neste *remix*, são utilizadas falas-chave de Kiki, Carmita e Durval, como o trecho em que este grita “mãe, você sabe quanto tempo leva pra isso [o corpo de Elizabeth] virar pó?”, fazendo relação com o trecho de *Imunização Racional* também inserido no *remix*: “Que beleza é sentir a natureza / Ter certeza pr'onde vai / E de onde vem”.

Outros momentos de protagonismo do som em relação à imagem surgem combinados com uma outra camada de inversão carnavalesca, quando os demais elementos sonoros normalmente dispostos em planos inferiores às falas dos personagens – como a música e o ruído – adquirem importância narrativa por vezes superior aos diálogos, como veremos a seguir.

2.3. Inversões de elementos sonoros: distorção e queda da soberania da fala

Ao assistir a qualquer obra cinematográfica, a tendência do espectador é a de centrar a atenção primeiramente nas palavras para, após compreendê-las, interpretar outras linguagens. Trata-se da dificuldade do ouvinte em “editar” o que lhe é imposto ao ouvido. A surpresa e o choque acontecem porque a imagem passa a ser conduzida pela música, e não mais pelo texto verbal isolado, como na analogia de Chion.

Durval Discos rompe com o vococentrismo tradicional corrente no meio cinematográfico, uma vez que o sentido do som deixa de ser exclusivamente centrado na voz dos personagens. Em muitos momentos do filme, são privilegiadas mais as vozes dos intérpretes das canções do que as falas de Kiki, Durval ou Carmita. No lado A, há mais valor agregado pela música e pela reação dos personagens a ela que por suas falas, enquanto no lado B a trilha desconstrutiva e não verbal de Abujamra é a grande agregadora de valor do filme, indo de encontro à tradição voco e verbocentrista cinematográfica. Pode-se afirmar então que esta tradição teria sido “desvirtuada” no

lado A, já que o verbocentrismo é deslocado para as canções, para ser rompida no lado B.

A soberania da fala é quebrada no filme quando a intensidade/volume das músicas equipara-se ou sobrepõe-se aos diálogos, indicando que estes, em certas sequências, não precisam ser totalmente compreendidos para se entender a narrativa, e que aquelas deixam de ter status de *background* para emergir como elementos cruciais de sentido. Isso ocorre quando a canção diegética *Que maravilha* (Jorge Benjor) soa na loja, enquanto Durval conversa com sua mãe; na cena em que esta mostra à nova empregada Célia como arrumar a casa, ao som do chorinho de Jacob do Bandolim; quando Carmita vai à rua negociar a compra de um cavalo de verdade para agradar Kiki e a música, em volume superior ao dos diálogos, apresenta variações; quando o cavalo é levado para dentro da casa de Durval; no momento em que a garçonete Elizabeth entra na casa e flagra a garota sequestrada, em sincronia com a fusão da música de tensão com o tema cômico do cavalo.

Alguns diálogos têm importância menos pelo conteúdo das falas que pela forma como são estruturados e conduzidos, o que também colabora para uma distorção da primazia das vozes na narrativa fílmica. Várias sequências de diálogo entre Durval e Carmita apresentam essa característica, como no momento em que mãe e filho, almoçando, conversam sobre a possibilidade de contratar uma empregada (trecho abaixo); quando jogam cartas à noite; no diálogo confuso entre mãe e filho após Carmita matar Elizabeth. Esses diálogos são truncados, irregulares, o que é evidenciado e valorizado pelas pausas, entonação dos personagens e pela ausência de música e cortes na sequência:

.....
CARMITA: Quanto tão pagando?
DURVAL: Depende da casa. Duzentos, trezentos, quatrocentos...
Casa de rico, setecentos!
CARMITA: Vou pensar.
CARMITA PARA. REPENSA. PAUSA.
CARMITA: Pra limpar?
DURVAL: É, mãe (PAUSA). É pra limpar (PAUSA). Pra limpar,
pra varrer (PAUSA). Pra lavar, pra passar (PAUSA). Pra arrumar

(ÊNFASE NA ENTONAÇÃO)! Pra costurar, ó (PAUSA): pra cozinhar... Pensa (PAUSA): não era bom? Hum? (MUYLAERT, 2003, p. 22).

Além do fator rítmico, por vezes as entonações e simultaneidade de vozes “falam” mais que os sentidos das palavras. O humor na sequência das entrevistas com as candidatas a empregada de Durval e Carmita se dá pela entonação “insolente” com que a moça baiana retruca o protagonista, em um diálogo sem sentido: “Durval: você faz doce de ovo queimado? / Candidata: Nunca fiz não. Você já foi à Bahia? / Durval (SURPRESO): Eu não. Por quê?” (MUYLAERT, 2003, p. 25). Na sequência clímax, em que Durval, Carmita e Kiki estão no quarto com o cavalo e o corpo de Elizabeth sobre a cama, essa confusão provoca desconforto, tendo a trilha musical de tensão como agregadora dos diálogos confusos: Kiki pede para Durval lhe contar uma história; Carmita, enciumada, interfere e amedronta Kiki (“A bruxa má vai te pegar!”, “Dá um beijinho aqui na sua mãe!”), Durval pede àquela que pare ameaçando “não comprar brigadeiro”. A inocência de Kiki, a loucura de Carmita e a lucidez/cansaço de Durval convivem aqui em diferentes timbres e entonações, cujo sentido se constrói mais pela união destas falas com a trilha original – que atinge sua máxima densidade – do que pelas palavras proferidas em si.

Há algo de subversivo quando a música, além de chegar ao primeiro plano sonoro, adquire ares de personagem ao dialogar “diretamente” com os personagens de fato – como quando a música de Hyldon (*A fim de voltar*) assume a função de voz de Durval falando com a empregada, enquanto ela limpa a casa (“quero te ajudar, você precisa me ajudar”); ou quando a letra da canção *Ovelha Negra*, de Rita Lee, dialoga com Durval, preocupado com o desaparecimento de Célia (“Tire isso da cabeça / ponha o resto no lugar”). Também na sequência em que Durval, Kiki e Carmita andam de charrete em plena avenida ao som de *Besta é tu* (Novos Baianos), a comicidade é reforçada pelo “diálogo” da canção com os personagens – “*Besta é tu, besta é tu!*”. Tem-se a impressão de se tratar de um diálogo pelo fato de que, enquanto se ouve a introdução instrumental da música o plano está aberto, mas quando as vozes entram na

canção, a câmera se aproxima dos personagens. Merece destaque ainda o momento da resolução da narrativa, quando Durval suspira após entregar Kiki à polícia e convida o espectador do filme a colocar-se no lugar dele, por meio da letra da canção *Pérola Negra* (Luiz Melodia): “Tente passar pelo que estou passando / Tente apagar este teu novo engano”.

A migração da música da diegese para a extradiegese também demonstra a inversão hierárquica que permite o destaque de certas canções no conjunto da banda sonora: *Back in Bahia* (Gilberto Gil) é colocada por Durval na vitrola em seu quarto, e a música passa de diegética a extra-diegética (aterações timbrísticas e de ambiência) no momento em que ele começa a dançar e esquece do ciúme que sente de Kiki. É aí que a música invade a cena toda, e “contracena” com Durval. Trata-se do reencontro do protagonista com um passado que ele recusa, de todas as formas, considerar passado – reencontro para o qual os espectadores são convidados, logo que a canção torna-se extradiegética e “enche a tela”. A música volta a ser diegética (redução brusca de volume e retorno à ambiência original) quando Carmita bate à porta, marcando o fim do “delírio” de Durval e o “retorno à realidade”. Esse trânsito ocorre também na cena em que Kiki convida Durval para dançar ao som de *Mestre Jonas*, de Sá Rodrix e Guarabyra – em sua versão original, alegre e frenética. Em mais uma cena importante do lado A, a música passa de diegética a extra-diegética, evidenciando a momentânea fuga da realidade e a entrega à nostalgia da carnavalização musical.

Quando a música protagoniza sequências a carnavalização sonora também é percebida. No momento em que se ouve *Alfômega* (Gilberto Gil, interpretada por Caetano Veloso) na loja de Durval, por exemplo, coexistem duas instâncias musicais: a ouvida pelo protagonista, pelo DJ Théó Werneck que entra na loja e pelo espectador (a canção mencionada) e a que Fat Marley ouve em seu CD *player* – à qual o espectador não tem acesso, a não ser pelas reações deste personagem, que usa fones de ouvido. Está presente aqui, mais uma vez, a dicotomia LP *versus* CD, com vantagem para o primeiro, que se apresenta disponível para a apreciação do público.

.....

A música também se destaca na sequência em que Durval, Kiki e Carmita dançam *A Tonga da Mironga do Kabuletê*, fantasiados, na sala de jantar (fuga da realidade); e quando o protagonista vende ao DJ Théo Werneck os dois volumes de *Tim Maia Racional*. O DJ coloca um dos discos na vitrola e chama a atenção de Durval e do espectador para a música diegética que está prestes a começar. Toda uma expectativa é criada antes do início de *Imunização Racional*, canção da fase esotérica de Tim Maia. O caráter “raro” é dado pela expressão de alegria do DJ e pelo preço dos dois volumes (“*Não quero ter problema, tem uma fila aí...*”).

Finalmente, todas essas camadas de carnavalização presentes em *Durval Discos* são envolvidas pela mais abrangente delas, que consiste no próprio enredo.

3. Considerações finais: o realismo grotesco agregador dos aspectos carnavalesco

O enredo de *Durval Discos* é marcado por situações inusitadas nas quais a convivência entre o humor e o terror torna-se possível, sobretudo pela convivência simultânea ou alternada entre as camadas de inversões carnavalescas tratadas neste trabalho. O realismo grotesco é construído desde a estrutura narrativa – lado A/lado B, a definição dos personagens, a figura do cavalo – até o detalhe mais sutil – efeitos de silêncio, sobreposição da música à fala; diálogos irregulares, a música que “contracena” com os personagens.

A carnavalização bakhtiniana e a antropofagia tropicalista encontram terreno fértil em um roteiro que tem como mote principal a fuga da realidade, anunciada desde o início, por meio da canção *Mestre Jonas*. Antes mesmo da aparição dos créditos iniciais, Kiki é sequestrada sem saber e não menciona a mãe em nenhum momento da história, pensando estar na fazenda de sua tia Clara. Carmita desenvolve uma obsessão pela menina, a ponto de querer eliminar qualquer obstáculo que a impeça de ficar com Kiki e cobrar da criança um amor de filha para mãe. Durval passeia entre o ciúme provocado pela disputa da mãe com Kiki e um velado desejo paternal de ter a menina por perto, enquanto administra sua loja de vinhos resistindo radicalmente às mudanças tecnológicas do final dos anos 1990.

Vale ressaltar a contribuição das canções tropicalistas “costuradas” à música original de André Abujamra na construção desses diferentes “níveis de subversão” ativadores do fator carnavalesco. Apesar do emprego de canções de sucesso da década de 1960 e 1970, tanto estas como as composições originais têm como função primeira servir à narrativa – mas não se submetendo à imagem. Assim, as canções preexistentes servem ao filme, mesmo configurando-se como um significante independente de emoções.

Situando a música do filme dentro das características musicais nos filmes de narrativa clássica propostas por Gorbman (1987), pode-se afirmar que a música em *Durval Discos* é “invisível” quando extra-diegética – o aparato fonte da música não está visível para o público –; é totalmente audível no lado A, e parcialmente no lado B – em muitos momentos da primeira parte do filme, a música não só é o centro das atenções (como quando a personagem de Rita Lee entra na loja pedindo o disco de Caetano, ou quando Durval, Carmita e Kiki, fantasiados, dançam ao som de *A tonga da mironga do kabulete*, de Toquinho e Vinícius de Moraes, ou ainda quando o DJ Théó Werneck aparece na loja para levar os dois discos *Tim Maia Racional*), como também é previsível – em uma loja de discos de vinil são esperadas canções antigas de LP. Na segunda parte da trama, entretanto, a imprevisibilidade da progressão sonora em função do tempo e a natureza irregular da manutenção da trilha musical – que sutilmente aparece com novos elementos e texturas – promove gradativamente a tensão, até que, sem que o espectador perceba, encontre-se no ápice dela.

Alguns temas musicais do lado B – como o do cavalo, o que surge quando a câmera enquadra Elizabeth morta, os temas de tensão – dão unidade ao filme, principalmente quando são mesclados com alguma canção do lado A. É o caso da cena do lado B, já mencionada, em que Kiki anda de bicicleta pela casa, ao som da fusão de *Imunização Racional* com um dos temas originais de tensão, evidenciando a flexibilidade e o potencial narrativo da trilha ao contrapor a inocência da criança ao desespero do protagonista.

.....

Por meio da análise de *Durval Discos*, podemos perceber, a partir da busca pelos traços carnavalescos do filme, várias nuances de um cinema radical, cuja ousadia se encontra em diferentes níveis de atuação e sutileza. A reunião de todos esses traços fazem da película uma obra perturbadora, onde o riso tem origem não apenas no humor, mas na nostalgia e no medo.

.....

4. Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2008.
- CHION, Michel. *La audiovisión – Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- MUYLAERT, Anna. *Durval Discos*. São Paulo: Editora Papagaio, 2003.
- SCHAFER, R. Murray. *O Ouvido pensante*. São Paulo: Unesp, 2003.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Papyrus: São Paulo, 2013.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.
-