

“As Canções”: emoções a *capella*

HELENA OLIVEIRA TEIXEIRA DE CARVALHO

■ 125

Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação da UFJF, atualmente é doutoranda em Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Bela Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, na linha de pesquisa Cinema, onde pesquisa a obra do cineasta Eduardo Coutinho. É realizadora, diretora e produtora do curta “TRANSformação”, exibido no Festival Primeiro Plano, de Juiz de Fora (MG), em 2016.

Filiação institucional: Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Bela Artes da Universidade Federal de Minas Gerais

■ RESUMO

O presente artigo pretende compreender como Eduardo Coutinho trabalha sua poética musical e como esta contribui para a vitalidade de seus documentários. A partir de uma análise descritiva analítica e interpretativa do filme *As Canções* (2011), objetiva-se detectar os modos de operação da música nas chaves do sentido, das sensações e dos sentimentos. Para tanto, partiremos da hipótese de que o filme pode conter estratégias que tem como alvo fazer emergir sentimentos naquele que o aprecia e que o som é uma ferramenta crucial dessa estratégia.

■ PALAVRAS-CHAVE

Artes, cinema, documentário, música popular, Eduardo Coutinho

■ ABSTRACT

This article aims to understand how Eduardo Coutinho works his musical poetics and how it contributes to the vitality of his documentaries. From an analytical and interpretative descriptive analysis of the film *As Canções* (2011), the objective is to detect the modes of operation of music in the keys of meaning, sensations and feelings. To do so, we will start from the hypothesis that the film may contain strategies that aim to make feelings emerge in those who appreciate it and that sound is a crucial tool of that strategy.

126 ■

■ KEYWORDS

Arts, cinema, documentary, popular music, Eduardo Coutinho

1. Introdução

Com a chegada da técnica do som direto, que permite a sincronização entre imagem e áudio, o cinema documentário passou a explorar as micronarrativas de histórias de vida, através da técnica da entrevista, o que se tornou a matriz de alguns filmes do gênero. O cineasta brasileiro Eduardo Coutinho também apostava na narrativa do outro e construiu sua obra centrada em depoimentos orais sobre histórias de vida de pessoas comuns. Coutinho teve papel de destaque no cenário do documentário brasileiro contemporâneo, sendo considerado uma referência do gênero, principalmente pela forma como trabalhava a técnica da entrevista, que o próprio diretor preferia chamar de conversa, de forma que o que se tinha na edição final eram filmes com o que Consuelo Lins (2004) chamou de “palavra filmada” e com narrativas marcantes e cheias de vitalidade.

No presente artigo partiremos da premissa que a vitalidade dos filmes de Coutinho está, entre tantas outras coisas, nas estratégias musicais que, segundo Guilherme Maia (2015), tinham funções estruturais e o objetivo fundamental de colocar em movimento os sentimentos do espectador. Ainda segundo Maia, o diretor trabalha uma poética que se descarta de música composta para o filme e da exploração do plano extradiegético, fazendo da canção popular, interpretada majoritariamente a *capella* por personagens do mundo representado, um importante recurso para a produção de efeitos de natureza emocional no espectador.

Nesse sentido, propõe-se um estudo sobre o filme “As Canções”, 2011, um dos últimos de Coutinho e que tem o dispositivo construído a partir da pergunta “Qual é a música que marcou sua vida?”. Dirigido por Eduardo Coutinho, traz os depoimentos de 18 pessoas que contam histórias de suas vidas e cantam uma canção pela qual têm especial afeição por estarem relacionadas com uma experiência de natureza sentimental importante pela qual passaram. O filme começa com a performance musical de uma mulher e já na cena inicial pode-se observar sua força dramática. A maioria das canções são músicas populares brasileiras, de artistas como Roberto Carlos, Vinícius de Moraes e Jorge Ben e todas são cantadas a *capella*.

Nossa análise terá foco especial na construção da trilha de áudio e da imagem e nos procedimentos de montagem, fazendo inferências acerca do modo como a música pode estar contribuindo para mobilizar afetos no espectador. A partir de uma análise descritiva analítica e interpretativa, objetiva-se detectar os modos de operação da música nas chaves do sentido, das sensações e dos sentimentos. Para tanto, partiremos da hipótese de que o filme pode conter estratégias que tem como alvo fazer emergir sentimentos naquele que o aprecia e que o som é uma ferramenta crucial dessa estratégia.

2. A poética musical dos documentaries de Coutinho

A música sempre foi um elemento presente na obra de Coutinho, contudo, a forma como é trabalhada nos documentários foi mudando ao longo do tempo, até se consolidar um “projeto musical singular, austero, engenhoso e

emocionante” (MAIA, 2015, p.96). Como destacado anteriormente, o presente artigo seguirá a hipótese de Maia de que o programa musical de Coutinho foi esculpido obra a obra. Para tanto, será feita uma breve análise da poética musical desde “Cabra Marcado para Morrer” (1984) até o documentário “As Canções” (2011), foco deste trabalho.

Em “Cabra Marcado para Morrer” (1984), ouve-se, logo no início do filme, uma música extradiegética que traduz a ideia de que a história será permeada de tristeza e tensão. Maia destaca que toda a trilha sonora do filme opera seguindo o modelo tradicional de música de filmes, agregando signos sonoros e produzindo efeitos emocionais no espectador.

Utilizando a noção de valor acrescentado de Michel Chion (2011), podemos dizer que a música [...], atuando sempre no plano extradiegético, agrega ao filme signos sonoros que remetem à região do Brasil onde as histórias são tecidas, na função que Gorbman (1987) classificaria como *referencial narrativa*, e signos de tensão e tristeza que operam aderidos ao intenso sentimento de nostalgia e aos conflitos que emergem da história que nos é contada pelas imagens, narrações e depoimentos. (MAIA, 2015, p.100)

128 ■

Contudo, estratégias musicais dessa natureza serão descartadas ao longo da carreira do diretor, sendo substituídas pelo agenciamento de canções *a capella*, que se tornaria a marca mais nítida das trilhas sonoras de Coutinho.

Segundo Maia, indícios dessa poética musical podem ser observados em “Santa Marta: duas semanas no morro” (1987), em que toda a música do filme foi composta e interpretada por moradores do morro. Nesse filme observa-se um trânsito das canções entre os planos diegético e extradiegético. “Santa Marta” tem uma importância estratégica na trajetória do diretor, conforme destaca Lins: “ele iria imprimir mudanças significativas na sua forma de filmar, abrindo um campo de possibilidades para o cinema do diretor, tanto no que diz respeito à técnica, quanto à metodologia de realização e montagem” (LINS, 2004, p.58). No documentário de 1987 observa-se opções estéticas comuns à “Cabra Marcado”, mas também que serão abandonadas nos filmes seguintes, de forma que nos permite identificar rupturas e continuidades na trajetória de Coutinho.

No início de “Boca do Lixo” (1993) ouve-se sons percutidos em metal e madeira e uma música áspera que se adere às imagens “feias” do lixão. Com a sequência inicial já é possível observar que Coutinho irá explorar a dimensão sensorial dos sons. “Música e ruídos do trabalho no lixão aparecem misturados em uma heterofonia polirrítmica que contribui decisivamente para a emergência de um forte sentido de caos, desordem e desconforto, em total empatia com as imagens” (MAIA, 2015, p.103). No longa também é possível notar a mesma estratégia musical do filme anterior, no que diz respeito ao agenciamento de canções. Maia destaca a sequência em que Coutinho pergunta a filha de Dona Cícera (uma das personagens) o que ela queria ser na vida e a jovem responde que gostaria de ser cantora. O diretor pergunta então o que ela gosta de cantar e ela responde que gosta de música sertaneja. Em seguida corta para a imagem da moça cantando a capella:

Corta para um plano conjunto dela em pé, com as mãos no bolso, cantando uma canção que diz: “Nunca imaginei que você quisesse de mim uma noite só de prazer”. No momento em que as palavras da canções dizem “a emoção que senti por você”, corta para um plano mais próximo que a mostra de olhos fechados, parecendo experimentar os sentimentos que as palavras cantadas evocam, ou seja, é a dimensão sentimental do discurso que ocupa o proscênio da representação. (MAIA, 2015, p.104)

“Santo Forte” (1999) marca o início da fase em que Coutinho fará filmes baseados essencialmente na fala de personagens. Lins (2004) destaca que nesse momento o diretor assume de vez a depuração gradual de muitos elementos estéticos que havia feito ao longo dos seus documentários e se concentra no fundamental: o encontro, a fala e a transformação dos personagens. Entre esses elementos estão a música extradiegética e a participação de um compositor no processo de criação.

Maia ressalta que “Santo Forte” recorre pouco às canções, mas elas estão lá em uma dimensão quantitativa e qualitativamente suficiente para poder observar uma linha de continuidade com os programas musicais dos filmes anteriores. Dois personagens do filme, Dona Thereza e Braulino, cantam *a capella* em momentos distintos. Enquanto a imagem mostra D. Thereza andando pelas ruas da favela, ouve-se uma voz feminina cantando uma música romântica. A seguir a montagem faz a voz ancorar na imagem da própria personagem interpretando a canção. Braulino é inicialmente apresentado em primeiro plano e canta “Só o home”, de Edenal Rodrigues. Nesse caso, a canção estabelece vínculos com o tema centra do filme, ao se referir a Exu. O canto de Braulino segue para o plano seguinte, em que se vê ele e Coutinho andando pelo morro. “Nestes dois exemplos, podemos ver a continuidade do canto *a capella* captado no set, estratégias de “atração” das canções para o texto fílmico, da preferência por pessoas que cantem com afinação e qualidade timbrística [...]” (MAIA, 2015, p.106).

Em “Santo Forte” vê-se um trânsito entre planos diegéticos e extradiegéticos e o descolamento entre imagem e som, estratégias que podem ser observados em todos os filmes analisados até aqui. Entretanto, como destacado anteriormente, a música extradiegética fica cada vez mais rara, com destaque maior para o canto *a capella*.

“Babilônia 2000” (2001) apresenta o mesmo trânsito entre planos diegéticos e extradiegéticos e a preferência pelas canções *a capella*. Logo na conversa com a primeira entrevistada, Fátima, o tema música já aparece. Nesse momento ela fala dos seus gostos musicais. Pouco mais adiante no filme, Fátima aparece em outro local, onde irá cantar uma canção de Janis Joplin. Maia destaca que nessa sequência fica evidente que Coutinho não quis gravar a performance musical no primeiro depoimento, mas no local onde ele diz que foram feitas cenas de “Orfeu do Carnaval” (1959), de Marcel Camus. “Ao menos no que diz respeito aos programas musicais dos seus filmes, ao contrário de correr ‘o risco do real’, o que nos é dado à audiovisual parece ser fruto de um minucioso planejamento” (MAIA, 2015, p.105).

No longa há mais três personagens que fazem performances cantadas.

Maia destaca que “Edifício Master” (2002) é um ponto culminante no programa musical do diretor:

Edifício Master (2002) pode ser considerado um ponto de inflexão no programa musical de Coutinho, uma tomada de decisão no sentido de depuração da estratégia e de um movimento em direção a uma austeridade na dimensão da montagem da música. Aqui não há mais descolamentos entre o que se ouve e o que se vê, e isso poderá ser observado em quase todos os filmes posteriores. (MAIA, 2015, p.107)

No filme de 2002 vários personagens fazem performances musicais, tanto cantando *a capella* quanto tocando instrumentos. Entretanto, o ponto chave do programa musical do documentário é o momento em que o personagem Henrique, ex-funcionário da Panam, canta “My Way” acompanhado de um aparelho de som, depois de afirmar que conheceu Frank Sinatra, autor da música. Durante a conversa, Henrique conta que a letra de “My Way” fala da sua própria vida, demonstrando uma relação afetiva muito forte com a canção. Ao cantar a música, o personagem chega às lágrimas e o filme mostra com destaque sua emoção. Nesse momento, é possível observar o engajamento sensorial e emocional que o filme busca no espectador através da poética musical. “Peões” (2004), “O Fim e o princípio” (2006) e “Jogo de Cena” (2007) recorrem pouco a música. Nos três documentários sua presença é no plano diegético, associada a experiência sensorial e emocional que o filme oferece ao espectador.

A partir dessa breve análise do uso da música nas obras de Coutinho, pode-se observar que o diretor foi ao longo dos filmes descartando a música extradiegética e valorizando os sons diegéticos e, principalmente o canto *a capella* pelos personagens. Dessa forma, pode-se dizer que o programa musical do diretor foi construído nas dimensões sensorial e afetiva, produzindo uma dinâmica de disposições sensoriais no espectador e operando nas chaves das afeições e emoções, isto é, na capacidade de sentir das pessoas. Ou seja, os documentários possuem estratégias que fazem emergir sentimentos naquele que os aprecia.

3. O canto amador e a desterritorialização

Como observado na seção anterior, desde “Santa Marta – duas semanas no morro”, cantar foi uma das principais maneiras dos personagens reais de Coutinho construírem uma narrativa de si e se revelarem para o diretor e para a câmera. “Ao cantar, as pessoas se reinventavam e assumiam mais plenamente o ‘teatro de si mesmas’ que Coutinho buscava estimular em suas conversas” (Mattos, 2019, p.233). Nesse contexto, pode-se pensar a poética musical do diretor segundo o conceito de canto amador de Cláudia Gorbman e trabalhado por Cristiane Lima. De acordo com Lima (2019), o canto amador trata-se de situações quando a música surge no filme interpretada por pessoas comuns, que têm pouca ou nenhuma formação musical, fora de qualquer contexto de trabalho ou de música. “Pessoas que são ouvintes de músicas feitas por outras pessoas, mas que, por força da

própria situação da filmagem, se põem a cantar”. (Mattos, 2019, p. 194). É um momento no qual se explora também os gestos, a qualidade da voz, o olhar da personagem, além das questões técnicas, como o trabalho de câmera, edição e mixagem de som.

Estes tendem a ser momentos descartáveis, quando as personagens cantam da forma como as pessoas fazem normalmente na vida real: você pode cantarolar enquanto limpa a cozinha ou acompanhar um tema familiar de programa de TV, ou juntar-se a um amigo cantando uma música cuja letra se encaixa na ocasião ou cujo cantor você está imitando. Eu chamo tais cenas de “canto amador”, por falta de outro termo conciso para um canto que, na concepção de uma história de filme, não é um desempenho profissional, e é feito com o som sincronizado com índices adequados de um realismo espacial, sem o apoio mágico de uma orquestra. É uma organização da voz no filme que pode parecer marginal, mas pode muito bem contribuir para nossa compreensão das possibilidades da fala, música e canções no cinema. (GORBMAN apud LIMA, 2019, p. 194)

■ 131

Nos filmes de ficção, o canto amador é raro e não costuma ser objeto de interesse dos estudiosos de musicais. Já no documentário brasileiro, Lima ressalta que são poucos os que fizeram uso do canto amador, com destaque para exemplos como “A falta que me faz” (Marília Rocha, 2009), em que uma moça canta uma música sertaneja de sucesso; “Notícias de uma guerra particular” (João Moreira Salles, 1999), onde um jovem canta o “Rap das Armas” enquanto percorre as ruas e becos da favela; e “Vou rifar meu coração” (Ana Rieper, 2012) em que algumas pessoas cantam ao relatar sua relação com a música brega. A autora ainda destaca que os demais exemplos em que se pode encontrar o canto amador são da obra de Coutinho, como foi apresentado anteriormente.

Em todos esses exemplos citados, tanto dos filmes de Coutinho quanto em outros documentários, o canto amador aparece de forma episódica. Contudo, em “As Canções” (2011), um dos últimos filmes do diretor, o canto amador deixa de aparecer dessa forma e passa a ser trabalhado de forma sistemática. Mattos destaca que o canto amador se transformou assim em um dispositivo, ou seja, um procedimento estruturador da *mise-en-scène* e orientador da abordagem escolhida, como será analisado mais a frente.

Leonardo Vidigal (2008) destaca que ao abordar o conceito de territorialização, Deleuze e Guattari (1987) destacam que o elemento musical em sua expressividade rítmica se mostra como um agente a demarcar o território. Os filósofos consideram “a territorialização como a composição de uma dada ordem, uma dada ancoragem, que estabiliza as relações possíveis em um espaço, uma forma de se abrigar do fluxo caótico da existência e permitir assim a produção de novas formas de expressão” (DELEUZE; GUATTARI apud VIDIGAL, 2008, p. 37). A música demarca o território a partir de meios variados, chamados pelos autores de *ritornelo* que, segundo Vidigal, na teoria musical designa um conjunto de notas repetidas em uma peça, o bloco de conteúdo da própria música. Segundo Deleuze

e Guattari (1997), esse bloco tem o poder de fazer emergir as qualidades que definem um território.

Da mesma forma que a música está no centro da delimitação do território, ela também está em sua dissolução, expressada pelo conceito de desterritorialização.

Este seria um movimento de se lançar para fora desse abrigo, muitas vezes através de uma perda de controle ou do equilíbrio adquirido, como na situação em que um instrumentista ou um ouvinte se sentem arrebatados pela música e perdem a referência de onde estão, como na dança mais intensa que faz esquecer do momento presente. É a própria música que se apresenta como responsável pela desterritorialização do *ritornelo*. (DELEUZE; GUATTARI apud VIDIGAL, 2008, p.37)

Vidigal (2008) destaca que o modo como a música afeta os indivíduos, coletividades e a composição de obras audiovisuais pode fazer com que ela se desterritorialize de diversas maneiras a partir das múltiplas relações entre os elementos envolvidos, condicionada por algumas características presentes em filmes e vídeos.

O território sempre foi uma questão importante na obra de Coutinho. Em filmes como “Santa Marta duas semanas no morro” (1987), “Boca do Lixo” (1993), “Santo Forte” (1999), “Babilônia” (2000) e “Edifício Master” (2002) o território físico é bem demarcado e considerado parte do dispositivo. Contudo, a música, especialmente o canto amador, presente nesses filmes não delimita esse território, configurando uma desterritorialização, pois leva os personagens que cantam a perderem a referência de onde estão. Um exemplo muito marcante disso é a performance de “My Way” por Henrique em “Edifício Master”. Pode-se observar que a música afeta o personagem de tal maneira que o leva para longe daquele espaço físico, para suas lembranças e emoções, fazendo com que o espectador também seja afetado e se desterritorialize junto com o personagem, indo para territórios além do filme.

Em “Jogo de Cena” (2007), “Moscou” (2009) e “As Canções” (2011), Coutinho trabalha o território de uma nova forma. Aqui não há mais o território físico como unidade entre os personagens, mas o espaço do teatro, do palco. A territorialização nesses três filmes é simbólica: um espaço físico que simboliza as relações estabelecidas naquele espaço e que pressupõe atuações e performances. Nos documentários que tem cenários minimalistas, a música também configura a desterritorialização, levando os personagens, imersos em suas emoções, a outros lugares, além do palco e da cadeira diante do diretor (no caso de “Jogo de Cena” e “As Canções”).

4. “As Canções”

Em “As Canções” (2011), a música deixa de aparecer de forma episódica e passa ser o centro da narrativa. Pensado a partir da pergunta “Qual música marcou

a sua vida?”, o documentário nos mostra pessoas que contam histórias de suas vidas e cantam uma canção que tem um significado especial por estar relacionada com uma experiência importante pela qual passaram, especialmente de natureza sentimental. Durante dois meses sua equipe percorreu as ruas do Rio de Janeiro em busca de personagens. O pré-requisito para participar era ter uma boa história sobre alguma canção e saber cantar minimamente bem, como destaca Maia:

O dispositivo que subjaz ao programa musical de Coutinho não se baseia somente em atrair para o filme ‘pessoas que cantam’, mas pessoas que ‘cantam bem’. Não se fala de um canto profissional, com timbre rico e afinação perfeita, mas de pessoas que cantam com ‘uma lágrima na voz’ e expressam facial, e corporalmente, o que dizem as palavras e a melodia. (MAIA, 2015, p.115).

Ao todo, 237 pessoas participaram do processo seletivo. Elas tinham que cantarolar um trecho da música e, em seguida, explicar porque ela marcou tanto a sua vida. Algumas não foram selecionadas porque esqueceram a letra. Outras porque cantaram mal. Desse total, apenas 42 pessoas tiveram seu depoimento gravado. Por fim, 17 entrevistados apareceram no longa-metragem, nove mulheres e oito homens.

A estrutura do filme se assemelha à de “Jogo de Cena” (2007): imagens minimalistas, feitas em um teatro vazio, com uma cadeira no palco e uma cortina preta ao fundo. Não há imagens externas e os planos são fixos, com pouca variação de enquadramento. Segundo Maia, a imagem faz toda a nossa atenção convergir para as expressões faciais e corporais das pessoas que, uma a uma, falam e cantam. Entretanto, dessa vez, ao contrário do filme de 2007, o entrevistador e a equipe estão posicionados de costas para a plateia, enquanto o entrevistado senta de frente para eles e, conseqüentemente, de frente para a plateia.

A trilha de áudio também é minimalista, apenas com os diálogos das personagens com o diretor e dos cantos *a capella*. Pode-se dizer que o filme apresenta uma textura monofônica, usada para dar destaque há apenas um elemento sonoro, no caso, a voz. Não ouvimos som extradiagético, nem mesmo efeitos sonoros ou ruídos. Em alguns momentos observa-se a presença de um som diegético fora de quadro, isto é, o personagem que canta ou emite algum som não está mais no quadro, mas Coutinho e a equipe o escutam. Como dito no início desse artigo, a música aqui é usada de forma mais tradicional, com som e imagem sincronizados.

Assim como em todos os filmes, em “As Canções”, Coutinho também determina as circunstâncias nas quais o filme vai acontecer, com a intenção de produzir um ambiente para as narrativas e fazer com que elas nos contem algo que vai além delas próprias. Gonçalves (2012) destaca que “o silêncio, a luz e a ambiência de intimidade em torno da qual se desenrola o filme têm uma função importante e são quase personagens” (GONÇALVES, 2012, p.153). Esses elementos, juntamente com a montagem, confeririam uma qualidade particular aos depoimentos.

Algumas pessoas já aparecem cantando sua música e depois contam sua

história. Outras já são mostradas num processo inverso, primeiro contando sua história e depois cantando e, eventualmente, voltam a conversar com o diretor. As tomadas são feitas em plano médio e em *close*. O filme começa com uma mulher, que mais tarde saberemos que se chama Sônia, cantando “Minha namorada”, de Vinícius de Moraes. Mesmo sem diálogo, apenas através de suas expressões ao cantar – olhos fechados e respiração profunda em alguns momentos – já se pode observar a força dramática do filme. Nesse primeiro momento já fica claro que a música será elemento essencial na estrutura do filme. Além disso, através da postura corporal, das imperfeições na afinação e na irregularidade da respiração, já fica em evidência que o filme destacará a performance musical não profissional.

A próxima personagem é Déa, que conta sobre um show de calouros apresentado por Ary Barroso, no qual ela cantou uma canção de Noel Rosa. Déa canta de forma bastante performática, olhando para o alto e gesticulando. Quando termina de cantar olha para cima e abre os braços como se tivesse agradecendo e aguardando os aplausos do público. Cristiane Lima (2016) destaca que há um excesso na interpretação por parte de Déa e de vários outros entrevistados - abrem os braços, fecham os olhos e empostam a voz -, mostrando que os sujeitos filmados estão empenhados em oferecer a melhor performance possível.

134 ■

Esse excesso salta aos olhos porque *As Canções* se constrói a partir de uma economia de elementos. O ambiente é esvaziado de informações e há apenas uma cadeira e a cortina negra ao fundo. A composição do plano e a movimentação de câmera alteram-se de forma sutil, tendendo à câmera fixa e ao primeiro-plano. Cada personagem é filmado sozinho, em interação verbal com Coutinho, no antecampo. Também do ponto de vista sonoro o filme é econômico: esvaziado de ruídos, valorizando a centralidade e a audibilidade absoluta das vozes (mesmo aquela que vem de trás da câmera). (LIMA, 2016, p.196)

Em seguida vê-se Gilmar, um homem que conta que era casado com uma mulher evangélica e que tocava na igreja onde frequentava. Porém, depois que a esposa morreu, foi impedido de participar da banda da igreja porque conheceu outra companheira, mas não era casado. Durante a conversa, o celular de Gilmar toca e ele pede desculpas e o desliga. A permanência da sequência na edição pode ser entendida como parte do dispositivo do diretor de explicitar os riscos do real. A entrevista segue e Coutinho então pergunta qual sua música, e ele diz que era “Esmeralda”, de Carlos José. Gilmar faz questão de afirmar que nunca ouviu a música no rádio, apenas cantada pela mãe. O personagem canta uma parte da canção, que traz na letra a história de Esmeralda, uma moça que iria se casar com um homem que não amava.

Gilmar explica que sua mãe cantarolava a música enquanto trabalhava como costureira, fazendo vestidos de noiva, quando ele era criança. De repente, ele chora e se diz constrangido, pois não esperava chorar naquele momento, que não sabia o porquê da emoção, já que a canção traz uma lembrança boa e que sua mãe ainda é viva. Na performance de Gilmar é possível observar que ele é arrebatado

pela canção, não pelo conteúdo da letra, mas pela lembrança afetiva que ela desperta. Nesse momento ele perde a referência de onde está, esquece o momento presente – uma entrevista num teatro – e é levado para esse lugar na infância, perto da mãe. A emoção com que Gilmar canta e depois o choro também desterritorializa o espectador, que se vê imerso nas lembranças do personagem e é levado para um lugar afetivo, longe da tela onde está assistindo ao filme. A estética minimalista – o fundo preto do palco, os planos quase estáticos, com poucas variações, a trilha monofônica – tem importante contribuição para essa imersão do espectador, pois faz aquele canto carregado de expressividade e emoção, emergir e arrebatá-lo quem assiste.

Depois de Gilmar, entra José Barbosa, que pede para ser chamado de comandante Barbosa e conta que como era oficial da marinha, viaja muito e frequentava a zona boêmia de várias cidades, onde conheceu e cantou com Waldick Soriano e Orlando Dias, cantarolando uma parte de uma canção de Orlando Dias logo em seguida. O comandante segue seu depoimento falando sobre as mulheres, que se arrepende da forma como tratava sua esposa e que hoje tenta se redimir. Ao final, ele pergunta se deve sair triste ou feliz do palco, e decide sair triste. Enquanto anda em direção a saída, de costas para a câmera, canta uma canção, gesticulando com os braços. Dá uma pausa, se vira para a câmera novamente e então “desaparece” em meio à cortina preta. O que chama atenção nesse momento é como o personagem toma o palco para si, principalmente no momento da saída, em que fica demarcada sua encenação. Ao olhar para a câmera antes de sair, tem-se a impressão de que o personagem encena uma saída dramática, marcante, como se tivesse se despedindo do palco e do momento.

Observou-se anteriormente que na fabulação a personagem se transforma durante a narrativa, tornando-se outro, mas sem se tornar fictícia. Nesse sentido, Gonçalves (2012) destaca a participação de Sônia, mulher que aparece no início do filme cantando “Minha Namorada”, de Vinícius de Moraes, e que depois volta a aparecer dando seu depoimento. O autor afirma que sua aparição no início do filme, como abertura, e sua participação subsequente, quando conta sua história, possuem caráter diferente – a primeira vez é representando o tom do filme, a marca, e só depois é personagem. Pode-se dizer que em ambas as formas em que ela se apresenta, sua encenação é resultado da circunstância que Coutinho criou para o filme e também de sua própria fabulação.

Outro depoimento que chama a atenção pela qualidade da emoção posta em cena é o de Lídia, uma mulher separada, que tem quatro filhos e que, quando tinha seus 30 anos, tornou-se amante de um senhor de 70 anos. Conta que teve uma filha com ele, mas que logo depois ele perdeu o interesse por ela. Lídia se emociona ao cantar a canção que marcou sua vida, “O tempo vai apagar”, de Roberto Carlos e quase chora. A cena termina com a imagem da cadeira vazia e com o som de seu choro atrás da cortina. Nesse momento observa-se o som diegético fora de quadro, em que a fonte sonora (a personagem) não está no quadro, mas o diretor e a equipe a escutam.

“As Canções” também traz personagens que apenas cantam, sem contar uma história, como é o caso de Nilton, José e Fátima. Nesses momentos observa-se o canto amador sem qualquer pista da história por trás daquela canção. A

respeito disso, Lima destaca:

Quando a presença de um sujeito se deve exclusivamente a sua performance cantada, tudo se passa como se ele falasse mais por meio do canto do que poderia dizer em um relato verbal: o canto amador se basta. Como em muitos relatos há um excesso e o sujeito filmado está abandonado à sua própria *auto-mise-en-scène* – o personagem parece ‘inflar’, ocupando totalmente a cena, inteiramente imerso nesse desejo de se tornar imagem-som para o filme e, ao mesmo tempo, tecendo um relato coerente para ‘justificar’ a escolha de determinada canção -, nesses outros momentos, há um recuo, como se o filme se abrisse à imaginação do espectador. (LIMA, 2016, p.200).

O filme segue com seus personagens contando suas histórias e cantando uma canção, alguns apenas contam. O singular de ‘As Canções’ é o trabalho com as sensações que impregnam as narrativas e não com as lembranças em si. A partir dessas sensações das lembranças vividas, “as narrativas são transformadas nessas qualidades expressivas que vão servir de base para construção do filme” (GONÇALVES, 2012, p.151).

Eduardo Coutinho provoca seus personagens a ativarem fragmentos de suas experiências e faz com que esses fragmentos se tornem filme. Entretanto, o que o diretor ativa e transforma em arte não são as lembranças em si, mas as sensações que as impregnam. Seguindo o pensamento de Deleuze e Guattari, observa-se que o que perdura das experiências vividas são “blocos de sensações” – de dor, alegria, saudade, amor. Portanto, quando os personagens fabulam, como acontece em “As Canções” e em boa parte dos filmes de Coutinho, o que ganha concretude em forma de narrativa e cuja rememoração é o canal, são esses blocos, essas sensações e são eles que guiam as narrativas e as tornam singulares.

A expressividade dos personagens, tanto no canto quanto nos depoimentos, traz uma compensação para a estética minimalista – cenário apenas com uma cadeira preta e uma cortina preta ao fundo e a figura única em cena, personagem. O canto amador – gestos, expressões e música – faz emergir o bloco de sensações e arrebatam os personagens, configurando uma desterritorialização, uma vez que os levam para longe do palco e do momento presente, assim como engaja o espectador, fazendo com que este faça uma imersão naquele momento e também se desterritorialize, indo para outro território, além da tela.

Como destacado anteriormente, o canto amador deixa de ser episódico e se torna elemento principal do dispositivo, sendo ferramenta crucial na estratégia para emergir sensações e criar um vínculo com o espectador. “As Canções” consolida a poética musical singular do diretor, que produz disposições sensoriais no espectador e que opera nas chaves da capacidade de sentir, construída desde “Cabra Marcado”.

5. Considerações Finais

A música sempre foi elemento presente na obra de Eduardo Coutinho. Ao longo da carreira, o diretor foi construindo e consolidando uma poética musical própria, que iria conferir, entre outros elementos, vitalidade a seus filmes, fazendo com que estes ganhassem destaque e Coutinho se torna-se referência no gênero.

Coutinho descarta a música composta especialmente para o filme e a exploração do som extradiegético, fazendo do canto amador um recurso importante para a produção de efeitos de natureza emocional no personagem e no espectador. Dessa forma, pode-se dizer que a poética musical dos documentários do diretor é construída nas dimensões sensorial e afetiva, operando nas chaves das afeições e emoções de quem canta e de quem assiste.

Em “As Canções” (2011), o canto amador, até então apresentado de forma episódica nos documentários, torna-se elemento estruturador da *mise-en-scène* e do dispositivo. Em contraste com a estética minimalista da cena, a performance musical expressiva faz emergir sensações que arrebatam os personagens de forma a provocar a chamada desterritorialização, levando-os para outro território, outro momento. Além disso, a música engaja o espectador, que faz uma imersão e também se desterritorializa para além da tela.

“As Canções” não é apenas um documentário sobre música e memória, mas sobre sensações e intensidades que são guardadas nas lembranças das pessoas e que, ao se transformarem em narrativas – histórias e canções –, tornam-se, aos olhos de Coutinho, um expressivo motivo para se fazer um filme.

■ 137

Referências

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Vol.2. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 4. Tradução de Sueli Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. As Canções: fabulação e ética da invenção em Eduardo Coutinho. In: **Revista Significação**, nº 38, ano 39, 2012.

GORBMAN, Claudia. O canto amador. Tradução de José Cláudio S. Castanheira. In: SÁ, Simone Pereira de; COSTA, Fernando Morais (org.). **Som + Imagem**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 23-41.

LIMA, Cristiane da Silveira. O canto amador no documentário de Eduardo Coutinho. In: SILVA, Míriam Cristina Carlos; MARTINEZ, Monica; AZOUBEL, Diogo (ed.). **Eduardo Coutinho em narrativas**. Votorantim (SP): Provocare, 2016. 228p.

MAIA, Guilherme. Um Cabra Marcado pelas emoções: ensaio sobre a poética musical dos documentários de Eduardo Coutinho. In: Guilherme Maia, José Francisco Serafim (org.). **Ouvir documentário: vozes, músicas, ruídos**. Salvador: EDUFBA, 2015.

MATTOS, Carlos Alberto. **Sete Faces de Eduardo Coutinho**. 1.ed. São Paulo: Boitempo: Itaú Cultural:

ouvirouver ■ Uberlândia v. 18 n. 1 p. 125-138 jan./jun. 2022

Instituto Moreira Salles, 2019

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

VIDIGAL, Leonardo Alvares. **A Jamaica é aqui: arranjos audiovisuais e territórios musicados**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008

Recebido em 07/04/2021 - Aprovado em 19/02/2022

Como citar:

OLIVEIRA, H. AS CANÇÕES: EMOÇÕES A CAPELLA. *ouvirOUver*, v. 18, p. 125-138, jan.jun. 2022. DOI: 10.14393/OUV-v18n1a2022-60338.

138 ■



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.