

A canção popular na cena cinematográfica

Por: Carmen Lucia José

Professora da Universidade São Judas Tadeu

E-mail: cljose@uol.com.br

Elisabete Alfeld Rodrigues

Professora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

E: mail: ealfeld@uol.com.br

Resumo:

O cinema nasce mudo, mas já acompanhado da música para aclimatar e ritmizar o que é sugerido na representação da cena. Neste primeiro momento, a música é instrumental e não diegética porque a música não pertence ao espaço-tempo do enredo; apresenta-se como som off porque é produzida por uma fonte situada num espaço-tempo não apresentado na tela, aparecendo, então, fora do enredo. Ao ganhar a banda sonora, a música torna-se trilha, isto é, vem recortada em fragmentos que passam a apresentar diversas durações conforme o tempo dos recortes da cena. A partir daí, o filme cinematográfico visibiliza-se como texto cultural resultante da interface entre imagem visual e imagem sonora. A proposta deste estudo prioriza a função da música/trilha como um dos componentes responsáveis pela criação da dramaticidade da cena. Interessa-nos a análise da música/trilha situada na interface entre a imagem visual que constrói a cena e a imagem sonora que dela faz parte.

Palavras-chave: canção/ cena/ trilha

Abstract:

The cinema is born dumb, but already followed of music to acclimatize what it is suggested in the representation of the scene. At this first moment, music is instrumental and not diegética because music does not belong to the space-time of the plot; sound is presented as off because it is produced by a situated source in a space-time not presented in the screen, appearing, then, it are of the plot. When earning the sonorous band, music becomes sound track, that is, she comes cut in fragments that start to present diverse duration in agreement the time of clippings of the scene. From there, the cinematographic film visibly as resultant cultural text of the interface between visual image and sonorous image. The proposal of this study prioritizes the function of music/sound track as one of the responsible components for the creation of the dramatic of the scene. Analysis of music/ sound track situated in the interface between the visual image that the scene constructs and the sonorous image interests us it that of it part is.

Keywords: song/ scene/ sound track

As cenas da história

Tudo começou com som: ou da voz de Deus fazendo-se verbo para criar as cenas cósmicas ou do som do Big-Bang iniciando a cenografia do Cosmos. Terrificado e seduzido, o homem arcaico criou a cena do ritual para enfrentar o desconhecido; nela, presentificava a desvelação dos atributos dos Entes Sobrenaturais através de uma cena performática, que era acompanhada pelo som do canto mítico. O cotidiano profano do homem arcaico era constituído de várias cenas: da caça, da pesca, da coleta, da lascagem e do polimento da pedra, do derretimento dos metais, sempre acompanhadas dos cantos de trabalho. Finalmente, para dominar a vida e afastar a morte, o homem arcaico chegou à produção do som fonêmico, da voz para nomear o mundo e, através do canto-palavra-nome, passou a manter as cenas do mundo sob controle.

Organizados como civilização, o homem fabricou a escrita, sintetizando os muitos sons fonêmicos numa letra, e inaugurou a história, passando a relatar seus casos. Tornou-se sedentário e, guiado pelo som ao redor, olhou detalhadamente as fontes produtoras da sonoridade; diversificou sua forma de sobrevivência nas mais variadas cenas: do comércio, anunciando os produtos pelo pregão; das mitologias, reunindo vozes na forma de Coro para estabelecer vínculos ao redor dos propósitos; da comemoração das vitórias e do gozo dos prazeres, acompanhados pelo som expressivo de um instrumento musical, que, ilusoriamente, afastava-o da cena da morte e aproximava-o das cenas da vida.

Organizado no interior do feudo, o homem medieval passava a maior parte do dia ouvindo os sons das ferramentas que acompanham as cenas de trabalho, produzindo para a sua sobrevivência e a do senhor feudal; na cena religiosa, para falar com Deus, os muitos servos oravam baixinho porque a cena no interior do templo estava ocupada pela voz dominante da figura eclesiástica, que também dava o sinal da primeira nota do hino religioso, cantado à capela pelos corais de monges; na cena heróica das cruzadas, o som das ferramentas foi substituído pelo som de patas de cavalo e de pés humanos, pelos gritos de atacar e pelos gemidos de dor, pelo sussurro de orações entrecortadas por outros sons lingüísticos ainda não decodificados pelos guerreiros ocidentais da fé.

Organizado nas cenas da cidade, do mercado e das rotas comerciais, o homem moderno passou a ouvir os sons das novas cenas: da feira, do tilintar das moedas, do “Terra à vista” em mares nunca dantes navegados; algumas composições musicais elevaram a alma humana aos céus, buscando o perdão divino para a usura, transformada em lucro, e para a crueldade de suas conquistas e aventuras; outras composições musicais reuniram as pessoas para as cenas de convívio social, exigindo um corpo que sentava para a audição ou, então, um corpo que se deslocava num movimento que acompanhava o ritmo da composição; muitos eram os sons que acompanhavam as cenas cotidianas: do farfalhar dos vestidos das damas, do toc-toc das bengalas e botas dos cavalheiros; do tilintar de taças que brindavam nobremente, o som dos passos arrastados de pés cansados pelo trabalho, do tchunc de copos cheios de bebida alcoólica, batendo sobre o balcão, para enganar a fome.

Organizados ao redor da máquina, o homem contemporâneo trilhou sonoramente as cenas de seu cotidiano com som de motores, que se caracterizam pela baixa informação e pela redundância. No interior das mais diferentes e múltiplas cenas, tudo apita para dizer “está concluído”; tilinta para dizer “me atenda”; buzina para dizer “perigo” ou “sai da frente”; estala para dizer “liga/desliga”; soa extensamente: na fábrica, para dizer “pode parar” e, nas ruas e avenidas, para dizer “emergência”; acelera para dizer “vamos mais depressa”; etc. Com um clic enquadra-se uma cena na fotografia; com um toque de dedo, as cenas cotidianas são preenchidas pelo som do rádio, do cd player, da TV; com vários toques de dedo, escolhe-se o som da campanha do telefone celular e vários sons avisam de seus erros e acertos nos comandos do computador; com um movimento mecânico programado, o disco roda na vitrola a canção popular ou com um movimento manual o disco rola ao contrário, inventando uma nova música, uma nova dança, uma nova cena.

Organizados pelo consumo, o homem contemporâneo abafa o som na cena de seus próprios passos com o som da música no walk-man, na caminhada para salvar o coração do stress; ao som de músicas de média e de alta estimulação, salta, pula, abaixa, levanta, vira pra cá e pra lá para se manter em forma, para perder as sobras e dobras de uma vida excessivamente sedentária; sua felicidade fica atrelada ao som dos papéis desembulhados, das caixas abertas, das sacolinhas de plástico repletas de 1,99; torna-se poderoso e conquistador ao som do motor acelerado das motos e dos automóveis, de todos os tipos e designs; ouve as batidas de seu próprio coração repetidas no ritmo alucinante das músicas

que extasiam/anestiam as baladas; tornam-se aborrecidos pelo excesso de repetição sonora e, muitas vezes, morrem porque não ouviram os sons que não estavam no programa.

Freqüentador dessas cenas ilustradas pelas diferentes paisagens sonoras, os artistas registraram os mais significativos sons em suas composições musicais, transformando-os em notas musicais, em sintagmas melódicos, e confeccionando as respectivas Paisagens Sonoro-Musicais de cada época anteriormente apresentadas. A partir do aparecimento das máquinas sensórias, da fotografia (séc. XIX) ao cinema, rádio, TV e vídeo (séc. XX), também os profissionais dessas mídias passaram a registrar os ambientes sonoros, de modo que a audiência reconheça os contextos e identifique os diferentes “climas” entre os envolvidos nas cenas, confeccionando a Paisagem Sonora de todos os enredos que ocupam nosso imaginário.

PAISAGEM SONORA MIDIÁTICA

Tentando compor uma referência teórica para paisagem sonora, enquanto termo usado pelos profissionais de áudio, vamos usar a referência teórica original, isto é, a noção de paisagem sonoro-musical, de autoria de Murray Schafer, que diz: “a paisagem sonoro-musical é constituída de ruído, som, timbre, amplitude, melodia, textura que se encontram num cone de tensões, instalado num horizonte acústico”, isto é, para o autor “Uma composição musical é uma viagem de ida e volta através desse cone de tensões.... Cada peça de música é uma paisagem sonora elaborada, que pode ser delineada no espaço acústico tridimensional”(1991: 78).

Nesse cone de tensões são inseridas uma dada seleção de elementos sonoros, realizadas por um emissor, de modo que opções do negativo (ruído) ou do positivo (som) predominem para romper o silêncio, entendido como “um recipiente dentro do qual é colocado um evento musical para ser protegido contra o ruído” (idem: 71); o som é iniciado a partir de uma articulação que “se expande numa linha horizontal em altitude constante (frequências)” (idem : 74), numa mesma frequência em que os timbres, superestruturas características de um som, podem ser percebidos, quando “é preciso movimentar o som em diferentes altitudes” (1991: 81) e diferentes amplitudes, isto é, a partir dos vários modos de ocupação do som no espaço virtual de sua realização; nessa movimentação, o som realiza

um percurso numa determinada direção, num ritmo, que é a cadência do som ocupando o tempo virtual de sua realização.

No áudio, a paisagem sonora é uma composição sonoplástica em que os elementos constituintes da sonoridade são selecionados e associados para compor um ambiente acústico para a palavra falada, do mesmo modo que, na escrita, muitas vezes a descrição confecciona um ambiente para o personagem desenvolver uma ação. Os recursos da sonoridade, trilhas e/ou efeitos sonoros, são escolhidos para construir um fundo sonoro em que será locado o texto verbal-oral. Ainda: é uma seleção/associação sonoras que expande os sons numa linha horizontal em altitude constante ou, através dos ritmos, em diferentes altitudes, construindo um tempo/espço virtual para um determinado texto verbal.

No audiovisual, a paisagem sonora resulta da interface sintática entre trilhas e efeitos sonoros para inferir sobre a cena, para compor um ambiente acústico para as cenas, construindo relações múltiplas na complexidade do filme, isto é, uma seleção-associação sonoras que expande a visualidade e a narrativa em variadas altitudes, construindo um tempo/espço virtual interfacetado pelo enredo, pela imagem em movimento e pelo movimento rítmico-sonoro. No cinema, a música estabelece íntimas relações com o que nos é dado a conhecer pela narrativa e pela visualidade.

Música e cena cinematográfica

Nos primeiros idos do cinema, a música que acompanhava as projeções tinha uma função bem precisa: orientar a atenção dos espectadores assinalando aspectos dramáticos, grotescos, trágicos, sentimentais ou humorísticos da história. Hoje, a música está no filme com funções que vão além da orientação do espectador, tornando-se num recurso altamente expressivo e significativo. O depoimento de Marcus Viana, citado por João Máximo (2002: 149), é ilustrativo em relação a esse aspecto: “a alma da imagem é o som. Quem pode imaginar uma cena de suspense ou de amor sem música?”.

A cena de suspense, a de amor e suas variantes fazem parte do universo diegético e compreende as ações, o lugar geográfico, a ambientação, a emoção e motivações de cada uma das ações do enredo fílmico. No enredo, o que caracterizamos como história, trata-se de elementos fictícios “surgidos de lo imaginario, ordenados los unos en relación con los otros a través de un desarrollo, una expansión y una resolución final, para acabar formando

un todo coherente y la mayor parte del tiempo enlazado” (Aumont, 2006: 113). Por isso, quando falamos em universo diegético, estamos nos referindo ao universo imaginário que compreende o enredo fílmico, universo que é dotado de uma existência própria “es la ficción en el momento en que no sólo toma cuerpo, sino que hace cuerpo” (idem, 2006: 114).

Para construir o universo diegético, o cinema se utiliza dos meios de expressão fílmicos visuais e sonoros específicos, o que compreende os aspectos técnicos da montagem, da composição dos planos, dos enquadramentos, da iluminação; completa esse elenco os diálogos, os ruídos, as músicas e as trilhas. Cada um desses elementos da linguagem audiovisual são portadores de sentido e exercem também a função narrativa. Erik Barnow, citado por Jiménez (1993: 267), diz que “la música sustituye a las funciones que ejercía el coro en las tragedias griegas, cuyas intervenciones comentaban la escena que acababa de presentarse”.

Jiménez explica as formas básicas da narratologia musical: a música diegética e a música extra diegética. A música diegética faz parte da ação narrativa, estando integrada no enredo e sendo um dos elementos da história ou mesmo quando “su función se ejerce sobre el dominio del discurso narrativo em cuento tal y se convierte en el” (idem: 251). A música não diegética é aquela que não pertence diretamente ao enredo; o modo de sua inserção é assim descrito por Jimenez:

- “a) de modo impredecible: responde al criterio subjetivo del autor. Los personajes, ni la esperan, ni la escuchan.
- b) de modo impositivo: esa decisión unilateral no tiene en cuenta los deseos del lector. Responde a lo más a una interpretación subjetiva de sus expectativas.
- c) de modo discontinuo: aparece y desaparece en momentos que sólo las estrategias discursivas del autor justifican.
- d) al final del proceso productivo: en virtud de su discurso perfectamente articulado, la música viene a suavizar las posibles fracturas que no ha logrado disimular el montaje.
- e) con un sentido no realista: con frecuencia la música extra-diegética no proviene de una fuente visualmente presente”. (1993:251)

Além desses aspectos concernentes à narratologia musical, a música é incorporada à cena para atender às necessidades expressivas do enredo fílmico, enfatizando: a funcionalidade narrativa em relação às personagens, em relação à ação narrativa e em relação ao espaço narrativo. Para elucidar cada um desses aspectos, recorreremos a Jiménez (idem: 263-271):

— A funcionalidade narrativa em relação às personagens diz respeito à caracterização da personagem como *leitmotiv* “o hilo conductor creado para designar los temas, con los que personificar a los actores o simbolizar los principios o situaciones de sus dramas”.

— A funcionalidade da música em relação à ação narrativa consiste “em la calificativa de sus significantes. El significante privilegiado de la acción en el discurso audiovisual es siempre la representación de un movimiento”. Trata-se não de qualquer movimento, mas de um movimento que impulsiona uma ação tradutora de uma intencionalidade expressa na trama. O emprego da música ainda pode ser um elemento de antecipação da ação ou do acontecimento narrativo. Se esse não se produz, explica Jiménez, “la música habrá dejado en todo caso su huella, confiriendo interés y pregnancia al discurso de la acción, entendido éste en su nivel conceptual (universo de las intenciones, fines, motivos, deseos, preferencias electivas, etc.)”. Quando o acontecimento anunciado se realiza, a música assume uma função narrativa como elemento da diegésis: “la música cuenta la historia antes que el discurso verbal y que el discurso icónico”. Como elemento diegético a música é percebida tanto pelos personagens como pelos espectadores.

— A funcionalidade da música em relação ao espaço narrativo diz do modo como ela contribui para a configuração do espaço. Jiménez elenca as diversas funções que a música exerce e, dentre elas, destacamos: 1. a função referencial (quando é típica de uma região); 2. a função focalizadora (diz respeito ao ponto de vista perceptivo, posição, ângulo de abertura e profundidade de campo); 3. a função formante (quando cria uma atmosfera para expressar não o modo como os personagens percebem o espaço mas determina o modo como o espectador percebe os personagens nesse espaço); 4. a função ambiental (quando a música leva à percepção dramática e estética do espaço) e a função delimitadora (quando a música marca partes estruturais da narrativa).

O filme conta uma história e esse contar é mediado por uma outra linguagem, a da música, que está fora do percurso primeiro de realização da obra cinematográfica. No seu sentido geral, o emprego da música na cena concorre para enfatizar a expressividade da imagem (aspectos poéticos, expressivos e dramáticos) criando o que é comumente caracterizado de música de ambientação. A essa música composta para reforçar as necessidades expressivas da narração cinematográfica, caracteriza a música incidental. A

escolha do procedimento é dependente das intenções narrativas do realizador, daí a necessidade de buscar o grau de complementaridade entre música e imagem.

A utilização da música como acompanhamento de efeitos, de cenas e das seqüências segundo Marcel Martin (2003:124) pode desempenhar na cena diversas funções: 1) como função rítmica em substituição a um ruído real ou virtual, no caso da sublimação de um ruído ou ainda para realçar um movimento ou um ritmo visual ou sonoro; 2) como função dramática, quando intervém como contraponto psicológico, desempenhando uma função metafórica nos casos em que duas ações paralelas são apresentadas na cena e atribuindo a cada uma delas uma significação própria, e quando a música intervém na cena sob a forma de um *leitmotiv* simbólico que evoca na personagem uma idéia fixa ou de obsessão; 3) como função lírica, quando contribui para reforçar a importância e a densidade dramática de um momento ou de uma ação representados na cena, reforçando, neste caso, os momentos pontuais e limitados de uma dada ação representada na cena.

Os procedimentos de utilização da música no cinema sempre estão em estreita relação com a imagem e, portanto, devem sempre estar situados dentro do campo visual para poder estabelecer a indissociabilidade entre áudio e vídeo, pois é sempre a partir da imagem que o som adquire o seu valor dramático, através da representação de seus efeitos na atuação da personagem em cena.

A canção e a cena cinematográfica

A letra, a melodia e todo o acabamento musical que compõem a canção delineiam. (...) Algo ocorre em imanência que nos faz apreender a integração e a compatibilidade entre elementos verbais e não-verbais como se todos concorressem à mesma zona de sentido. (Tatit, 1994: 45)

Quando usada na cena cinematográfica, a canção é recortada em um dado fragmento que adquire outra imanência, cuja integração e compatibilidade é acrescida da sincronicidade com a narrativa e a visualidade, outra vez concorrendo à zona de sentido, agora, do enredo do filme. Recortada em um dado fragmento, ou em vários, a canção torna-se trilha e sua imanência original (da canção) concorre à zona de sentido da cena como

componente do filme, isto é, a zona de sentido da canção é re-significada conforme os níveis sógnicos da cena.

Enquanto canção, a composição melódica pode ser entendida como a paisagem sonora da letra. Quando a canção é recortada em fragmentos tornando-se trilha, esta passa a constituir a paisagem sonora da cena; por conta disso, o fragmento da canção pode ganhar outros dados sonoros, musicais ou de efeitos, para melhor realizar o cone de tensão sonoro-musical da cena, instalando-se no horizonte fílmico. Ou ainda: diferente da canção original, o fragmento da canção enquanto trilha pode receber um outro arranjo, exigido, agora, pela tensão do horizonte fílmico, que apresenta outra zona de sentido.

A canção popular, segundo o *Dicionário Musical* da Larousse (1982), é um gênero raramente definido, que pode ser entendida como “uma peça curta cantada, de forma estrófica, com um refrão que se repete (com estrofes ou não, em uma música popular) e versos que se amoldam a um metro regular (...). Sua duração média foi codificada, nos dias de hoje, pelo disco, em torno de dois minutos e meio (...) de riso, de tragédia ou de emoção” (Valente, 1982: 273).

A canção tornada trilha apresenta-se como uma peça ainda mais curta porque é recortada para sincronizar com a duração da cena ou da seqüência de cenas; portanto, a duração do fragmento como trilha decorre do cone de tensão que simultaneiza os elementos que concorrem para a zona de sentido da cena ou da seqüência de cenas. O metro regular que compatibiliza verso e melodia da canção sofre outra regulação, motivada agora pela interface audiovisual da cena; quando se trata de trilhas cinematográficas é impossível se falar em duração média, mesmo quando a estrutura do filme é padrão e comercial.

Na definição apresentada por Heloísa Valente, a integração e compatibilidade entre melodia e letra da canção já aponta para alguns dos mais recorrentes usos semânticos da trilha musical no cinema, apresentados como indicativos da paisagem sonora do “riso, da tragédia ou da emoção”, como foi apresentada anteriormente, quando tratamos da música na cena cinematográfica.

No caso da canção na cena cinematográfica, tem-se a inserção da melodia, da letra e do intérprete, numa coexistência sincronizada com os demais componentes da cena. Melodia, verso e interpretação são atrelados à composição da cena, configurando, no

conjunto, as matrizes culturais em que os personagens e o enredo estão inseridos; alguns valores, sentimentos ou situações, muitas vezes, já aparecem incorporados na letra da canção e buscam as identificações, agora, no interior da cena. Letra e melodia concorrem para re-significar as imagens que constituem a narrativa fílmica.

O emprego da canção na cena cinematográfica no filme não-musical estabelece um paralelismo entre os componentes da linguagem audiovisual (som e imagem) numa relação de complementaridade. A canção vem como acompanhamento de ações e diálogos, estando enredada na trama ou mesmo subordinada a esta, ao traduzir emoções, ao sublinhar a caracterização de personagens, do tempo ou até mesmo dos lugares geográficos da cena.

Isto significa que o emprego da canção vai ao encontro da intencionalidade e dos propósitos dramáticos vinculados ao enredo; lembrando que a canção convive com os demais elementos da narrativa audiovisual - a palavra, os efeitos sonoros, os silêncios - a trilha deve ser pensada em função de cada cena, clima, situação e personagem para não resultar, posteriormente, em recurso gratuito.

A canção na cena cinematográfica brasileira

No emprego da canção na cena cinematográfica no filme não-musical, a importância que o áudio vem conquistando é produto, principalmente, da autonomia e da proeminência informacional que a trilha tem adquirido em relação à imagem visual em movimento, principalmente, ao ressaltar: 1. a predominância da ressemantização da cena realizada pelo fragmento sonoro-musical da canção como paisagem sonora da cena (*Cidade de Deus*, direção de Fernando Meirelles); 2. a predominância do fragmento sonoro-musical da canção na construção da personagem (*Bicho de sete cabeças*, direção de Laís Bodanski); 3. a predominância do fragmento sonoro-musical da canção como unidade de ação (*Eu, tu, eles*, direção de Andrucha Waddington).

Neste trabalho, destacaremos o 3º procedimento citado no parágrafo anterior, o caráter informacional da canção, isto é, quando a canção intitulada “O amor aqui de casa”, de autoria de Gilberto Gil, se torna unidade de ação da personagem protagonista (Darlene Lima Linhares), na cena de abertura do filme *Eu, tu, eles*.

Neste caso, é importante destacar as distinções informacionais que ocorrem na letra desta canção, quando fora e quando no interior da cena cinematográfica. Quando fora da

cena, a letra da canção apresenta a predominância da função poética da linguagem, simultaneizando habitat e habitante do sertão nordestino; quando no interior da cena cinematográfica, a letra da canção se torna unidade de ação da personagem protagonista, singularizando a habitante - Darlene Lima Linhares decide-se pela retirada – motivada pelas condições do habitat: “a chuva não dá sinal” significa falta de condições de sobrevivência no habitat.

Os constituintes da canção: letra e melodia

A canção é iniciada por um bordão de violão que relê criativamente a canção “Assum preto”, de autoria de Luiz Gonzaga: um bordão seco e lamentoso como a terra, a labuta, o canto-fala; enfim, como a vida nordestina. A dor do *assum preto*, índice do habitat nordestino, é semelhante à dor do habitante do sertão nordestino, diante da seca que suspende o trabalho e, por extensão, a sobrevivência de ambos, do pássaro e do sertanejo.

As batidas da percussão são sempre as mesmas na canção inteira, como o som e a cadência repetitiva do cotidiano nordestino, expresso na paisagem sonora da canção. Pássaro e sertanejo, semelhantemente, falam/cantam pouco, usando sempre o mesmo som, como se estivessem absorvidos pelo habitat que não muda, que se repete a cada seca, mantendo-os como elemento da paisagem do sertão nordestino. Em seguida, apresentamos a letra da canção:

A menstruação não desce
A chuva não dá sinal
Quem no mel seu mal padece
Seu bem conserva no sal
Vai doer de novo o parto
Vai secar de novo o açude
Vida que tem sala e quarto
Quem não couber que se mude

O amor daqui de casa
tem um sentimento forte

que nem gemido na telha	quando sopra o vento norte
que nem cheiro de boi morto	três dias depois da morte
quem só conhece conforto	não merece boa sorte

O amor daqui de casa
tem um sentimento novo **com gosto de umbu travoso** **com cheiro de couro cru**

O amor daqui de casa **bate asas no verão** **faz parte da natureza** **é arte**
do coração

A letra da canção foi assim redesenhada para apontar, respectivamente, quais os semas do habitat (**versos em negrito**) e quais os semas do habitante (versos sem negrito). A equivalência entre habitat e habitante, como interpretantes generalizados do sertão nordestino, é constituída pelo nível sintático dos versos, isto é, pelo modo como os versos referentes ao habitat se associam aos versos referentes ao habitante.

A primeira associação sintática ocorre na primeira estrofe através da união dos opostos, estruturalmente composta pela associação aditiva/adversativa dos versos:

A menstruação não desce
A chuva não dá sinal

Ambos os versos são compostos por negativas: *não desce/não dá sinal*; portanto, são aditivas. Semanticamente, o primeiro verso promete frutos no corpo feminino e o segundo, nega os frutos da terra; portanto, adversativas.

Vai doer de novo vai
Vai secar de novo o açude

Ambos os versos são compostos por afirmativas: *vai doer de novo/vai secar de novo*; portanto, novamente, os versos são associados por coordenação aditiva/adversativa, mantendo, semanticamente, os versos anteriores: outra vez, a dor do parto/outra vez, **a seca**. Ainda: ambos os versos podem ser semanticamente lidos como a mesma dor que une habitante e habitat, como consequência dos versos anteriores: habitante e habitat experimentam de novo a dor da seca:

A menstruação não desce (e) **A chuva não dá sinal** (portanto) Vai doer de novo

Na segunda e terceira estrofes, a associação sintática configura a similaridade entre habitante e habitat do sertão nordestino pelos versos comparativos:

O amor daqui de casa tem um sentimento forte	que nem gemido na telha que nem cheiro de boi morto quem só conhece conforto	quando sopra o vento norte três dias depois da morte não merece boa sorte
O amor daqui de casa tem um sentimento novo	com gosto de umbu travoso	com cheiro de couro cru

Finalmente, a quarta estrofe é sintaticamente estruturada somente por coordenadas aditivas, resultando, semanticamente, na união de habitante e habitat, como unidade do sertão nordestino, e anulando todo e qualquer sema de oposição entre habitante e habitat.

O amor daqui de casa do	bate asas no verão	faz parte da natureza	é arte coração
(habitante)	(habitante/pássaro)	(habitat)	(habitante)

A canção na abertura do filme

A canção “*O amor daqui de casa*” é tocada na íntegra na abertura do filme *Eu, tu, eles* enquanto a personagem protagonista Darlene realiza algumas tarefas domésticas; grávida, e daí o primeiro verso – “A menstruação não desce” – Darlene está sem trabalho como trabalhadora rural e daí o segundo verso – “A chuva não dá sinal”. Enquanto a cena mostra visualmente Darlene na ativa no interior de sua casa, os dois primeiros versos da canção apontam a contradição vivida pela personagem: grávida e sem trabalho, isto é, ela com um fruto na barriga e sem o trabalho que lhe nega o fruto da sobrevivência.

Segundo a classificação mais geral do uso da música na cena cinematográfica, a canção é *não diegética* (a personagem não ouve a canção porque esta não está na cena). A letra da canção, acompanhando as cenas domésticas de Darlene, descreve o exterior (o habitat), sem mostrá-lo visualmente, enquanto visualmente expõe a protagonista em

atividade doméstica no interior da casa e apresenta o traço singular da protagonista: está grávida e não tem trabalho fora de casa.

Após a abertura, o filme tem início quando Darlene “bate asas no verão”; então, a canção na abertura do filme torna-se os motivos que levam a protagonista a se decidir pela retirada do sertão nordestino; Darlene torna-se uma retirante porque “A menstruação não desce/ **A chuva não dá sinal**”.

Do caráter geral, que aproxima por similaridade o habitat e habitante nordestino, a canção na abertura do filme constrói a singularidade do contexto da personagem protagonista e a decisão da mesma de sair do sertão nordestino em busca de sobrevivência dela mesma e do fruto que carrega na barriga. A personagem protagonista decide-se pela retirada do sertão, acompanhada pela promessa do retorno; a primeira cena, depois da abertura, tem início com a personagem protagonista Darlene comunicando sua decisão à sua mãe: “Mãe, tô indo.... eu volto.”

Da generalidade habitante/habitat à singularidade da personagem protagonista que inicia o filme retirando-se do sertão, tem-se a mudança da natureza informacional pela sincronicidade entre a canção e a seqüência de imagens visuais que compõem a cena de abertura do filme. Quando sincronizada à cena de abertura, a letra da canção torna-se unidade de ação da personagem protagonista:

Darlene decide deixar o sertão (decisão):
+ A menstruação não desce (motivo da habitante favorável à decisão)
A chuva não dá sinal (motivo do habitat favorável à decisão)

Enfim, a mudança na natureza informacional da canção visibiliza o espaço exterior (do habitat) sem ele estar exposto na cena de abertura do filme, cuja locação é o interior de uma casa, onde a personagem protagonista Darlene realiza as tarefas domésticas; além disso, a canção visibiliza os pensamentos de Darlene: os motivos e a decisão de retirada do sertão nordestino. Daí, a poeticidade da canção na cena cinematográfica do filme *Eu, Tu, Eles*, registro do sentimento de um pedaço do Brasil.

Bibliografia

- Aumont, Jacques (et al.). 2006. *Estética del cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Jiménez, Jesús García. 1993. *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.

Martin, Marcel. 2003. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense.

Máximo, João. 2003. *A música do cinema*. Rio de Janeiro: Rocco.

Schafer, Murray. 1991. *O ouvido pensante*. São Paulo: Eitora da Unesp.

Tatit, Luiz. 1994. *Semiótica da canção*. São Paulo: Editora Escuta.

Valente, Heloísa de A Duarte. 2003. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp.

Referências discográficas e audiovisuais

“Assum Preto”. 1989. CD *O melhor de Luiz Gonzaga*. RCA.

“O amor aqui de casa”. 2002. CD *As canções de Eu, Tu, eles*. WR.

Eu, Tu, Eles. 2002. Dir. Andrucha Waddington. DVD. Conspiração Filmes.