

A BANDA SONORA NO CINEMA DE CARLOS REYGADAS¹

Hugo Leonardo Castilhos dos Reis²

Resumo

Este artigo investiga o som no cinema de Carlos Reygadas a partir da noção de *mise-en-bande* em Rick Altman. Partiremos da análise dos filmes *Japón* (2002), *Batalha no Céu* (2005) e *Luz Silenciosa* (2007), para identificarmos alguns modos de uso da banda sonora num certo tipo de cinema contemporâneo, tentando aproximar nossa interpretação de certas constatações de David Bordwell e Fernando Morais da Costa.

Palavras-chave: Banda sonora. Carlos Reygadas. *Mise-en-bande*. Rick Altman. Cinema contemporâneo.

Introdução

Nesta comunicação pretendo contribuir para o entendimento de como alguns diretores contemporâneos vêm fazendo uso do som no cinema, tomando como exemplo os filmes de Carlos Reygadas: *Japón* (2002), *Batalha no Céu* (2005) e *Luz Silenciosa* (2007). Destacaremos as relações sonoras constituintes do estilo do diretor para pensar como esse cinema que estabelece sua poética em torno do predomínio de aspectos contemplativos, aposta no som como catalisador das potencialidades sensoriais dessas imagens.

Buscaremos por meio do conceito de *mise-en-bande* (ALTMAN, 2000) estudar as porções sonoras dos filmes em questão numa perspectiva ampla, pautada pela centralidade das interações entre voz, música e ruído no auxílio ao entendimento da trilha sonora como um todo. A partir daí, considerando ainda algumas relações específicas do som com as imagens, tentaremos aproximar Reygadas daquilo que David Bordwell e Fernando Morais da Costa vem identificando como particularidades de um cinema contemporâneo.

Reygadas e seus filmes

¹ Texto original, como recebido pela coordenação do Interprogramas.

² Mestrando do Programa de Pós-graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, SP.
Endereço eletrônico: hugocamus@gmail.com

Carlos Reygadas nasceu no México em 1971. Graduiu-se em Direito Internacional e continuou seus estudos em Londres, onde se especializou em conflitos armados. Viveu aproximadamente doze anos entre Inglaterra, Espanha e Bélgica. Em Bruxelas, no ano de 1998, conheceu estudantes do INSAS (*Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et Techniques de Diffusion*), fato que o colocou em contato direto com os meios de produção cinematográfica, mudando radicalmente os rumos de sua carreira.

Até escrever o roteiro de *Japón* em 2002 (seu primeiro longa-metragem) Reygadas realizou os curtas-metragens: *Adulte* (1998), *Prisonniers* (1999), *Oiseaux* (1999) e *Max* (1999). Seu reconhecimento como cineasta é relativamente recente, tendo início com a repercussão de seus filmes em festivais internacionais de cinema. *Japón*, filmado no formato 16mm, com equipe reduzida e verba do próprio diretor, recebeu Menção Especial no Festival de Cannes. Seu segundo longa, *Batalha no Céu* (2005), ganhou projeção ao concorrer à Palma de Ouro no Festival de Cannes, onde seu terceiro longa, *Luz Silenciosa* (2007), recebeu o prêmio do Júri. Em 2009 gravou o documentário *Serengheti* e sua última produção foi *Este es mi reino* (2010), um dos dez curtas que integram a coletânea de realizadores mexicanos do filme *Revolución*³ (2010). Em 2011 deverá finalizar seu quarto longa-metragem, *Post Tenebras Lux*.

Em geral, predomina em Reygadas um estilo fortemente influenciado por princípios do barroco, tratando temas ligados à religião e ao sublime, invariavelmente mediados pelo corpo e pelo sexo. São características visuais marcantes os planos com composições pictóricas, valorizando o movimento visual por meio de linhas curvas e enquadramentos descentralizados. Também são marcas de seu estilo a montagem lenta, o uso de planos-sequências e o fluxo mais contemplativo da narrativa.

Mise-en-bande

³ Em seu conjunto, o filme busca pensar os desdobramentos políticos, culturais e sociais da Revolução Mexicana de 1910 nos dias de hoje. Os outros diretores que compõem os dez segmentos do filme são: Mariana Chenillo, Fernando Eimbcke, Amat Escalante, Gael García Bernal, Rodrigo García, Diego Luna, Gerardo Naranjo, Rodrigo Plá e Patricia Riggen.

De acordo com Rick Altman, os modelos de interação entre os elementos da trilha sonora no cinema clássico narrativo hollywoodiano passaram por diferentes configurações ao longo de sua história. Desde os primeiros filmes sonoros do final dos anos 20 até sua consolidação nas décadas de 30 e 40, a chamada “*soundtrack*” percorreu um movimento que foi da total separação entre seus elementos à superposição mais ou menos criativa entre música, diálogos e ruídos, desembocando numa “[...] trilha sonora '*multiplane*', capaz de transportar e comunicar simultaneamente inúmeras e diferentes mensagens” (ALTMAN, 2000: 341. Trad. nossa⁴). Enquanto num primeiro momento a música teria sido responsável principalmente por garantir o postulado da continuidade, relegando aos efeitos sonoros a função de assegurar intenções e criar climas, o inverso teria se tornado mais frequente nas configurações da narrativa clássica, onde os ruídos de fundo, quase que incessantes, “[...] garantem a continuidade (tanto textual quanto diegética), enquanto músicas episódicas intermitentemente reforçam a atmosfera ou o clima” (id.: 347. Trad. nossa⁵). Reforçando essa leitura, David Bordwell aponta características desse modelo solidificado ao longo do percurso do cinema sonoro.

[...] Diálogo, como transmissor de informações sobre a história, é frequentemente gravado e reproduzido em função de sua máxima limpidez. Linhas importantes não devem competir com a música ou o ruído de fundo. Efeitos sonoros normalmente são menos importantes. Eles fornecem um sentido geral de um ambiente realista e raramente são percebidos; se eles faltassem, no entanto, o silêncio seria perturbador. A música, geralmente, também é subordinada ao diálogo, entrando durante as pausas das conversas ou dos efeitos. (BORDWELL, 2008: 269. Trad. nossa⁶)

Para auxiliar essa análise sobre as mudanças ocorridas num certo modelo de trilha sonora, Altman introduz o conceito de *mise-en-bande*, pelo qual defende a importância de se pensar o som de um filme considerando a relação profunda que se dá no interior do espaço

⁴ [...] “*multiplane*” *soundtrack* capable of carrying and communicating several different messages simultaneously. (ALTMAN, 2000: 341)

⁵ [...] *guarantee continuity (both textual and diegetic), while episodic music intermittently reinforces atmosphere or mood. (id.: 347)*

⁶ [...] *Dialogue, as a transmitter of story information, is usually recorded and reproduced for maximum clarity. Important lines should not have to compete with music or background noise. Sound effects are usually less important. They supply an overall sense of a realistic environment and are seldom noticed; if they were missing, however, the silence would be distracting. Music is usually subordinate to dialogue as well, entering during pauses in conversation or effects. (BORDWELL, 2008: 269)*

auditivo, no processo de inter-relação entre os vários componentes que formam a porção sonora de um filme, buscando entender, por exemplo, em que medida as variações de determinado elemento podem ser decorrência de causas internas ou de resposta a outros elementos sonoros. À luz deste conceito, tentaremos identificar e interpretar algumas estratégias sonoras recorrentes nos filmes de Carlos Reygadas, tecendo possíveis relações dessas resultantes com as imagens.

O som em Reygadas

O que primeiro chama atenção no som dos filmes de Reygadas é o largo uso de sons fora de campo. Seus longos planos, quase sempre calcados em performances estáticas, irão frequentemente apostar na ideia de deslocamento, intrínseca ao som, para a produção de movimento e para a expansão espacial da diegese.

Numa das primeiras sequências de *Batalha no Céu*, por exemplo, vemos somente o rosto de Marcos e de sua esposa em plano fechado. Berta olha fixamente para Marcos, e esse olha na direção contrária, para fora de quadro. No plano sonoro, escutamos uma sobreposição de bipes eletrônicos agudos e estridentes. Ouve-se também vozes e passos se deslocando da esquerda para direita com timbragens que indiciam um local de grande reverberação. Os dois dão início a um diálogo mas o som alto do bipe parece não incomodá-los. Numa pausa da conversa, escutamos fora de campo a voz de um homem que pergunta a Berta sobre os produtos que ela vende ali. Enquanto Berta conversa com esse homem, a câmera dá início a um lento movimento de *zoom in* em direção ao rosto de Marcos. O diálogo entre o homem e Berta diminui de volume; o bipe tenso e frenético do relógio também.

O enquadramento final em *close*, a interferência inquietante do bipe e o som rarefeito do ambiente reforçam uma ideia de isolamento, afastando de Marcos o mundo físico cotidiano que há pouco estava ali, vívido e presente sonoramente ao seu redor. O som intermitente e acelerado do bipe – tantas vezes usado no cinema para evocar o ritmo do batimento cardíaco – transmite o estado de choque em que ele se encontra após saber da morte da criança por eles sequestrada. O diálogo, a voz, não domina o primeiro plano sonoro, os ruídos funcionam como interferência sonora, e além de preencherem os vazios, deixam de

ser elementos puramente informativos, passando a ser valorizado em seus aspectos mais sensoriais.

De acordo com Fernando Moraes da Costa (2010), uma grande quantidade de sons fora de campo, com presença e função narrativa mais evidentes do que o normal, seria um procedimento corriqueiro na sonorização do cinema contemporâneo, sobretudo se considerarmos as possibilidades do som estereofônico e dos canais *surround*. Essas novas tecnologias estariam criando novos pontos de espacialização e outras possibilidades de movimentação do som na sala de cinema, dando maior suporte “[...] à fruição de uma imagem em que pouco ou nada se mexe.” (COSTA, 2010: 131).

O fato de Reygadas evitar o apelo ao tradicional procedimento do plano/contraplano em cenas de diálogo reforça essa organização de seu espaço fílmico predominantemente pelo som *offscreen*. Ao dar menos ênfase a imagem de quem fala, os ruídos de fundo tornam-se mais proeminentes e ajudam a relativizar a centralidade da voz humana em cenas deste tipo. Podemos citar um plano-sequência em *Luz Silenciosa*, onde Johan caminha na neve conversando com seu pai. Nesta cena, mais da metade das linhas do texto acontecem com a voz dos personagens fora de quadro. Enquanto a câmera lentamente revela o entorno da paisagem local, os movimentos dos sons ambientes adquirem maior presença, sendo ainda evidenciados pelo contraste com os silêncios das longas pausas que entremeiam uma fala e outra.

Tal estratégia parece ser recorrente num cinema de estética mais contemplativa, que busca estender ao máximo a duração dos planos. Esse fluxo sensorial e poético, parece apostar nos ruídos naturais como elementos carregados de nuances expressivas capazes de imprimir a noção de tempo transcorrido, e, nesse sentido, dar suporte à duração da imagem. Frequentemente, não será a música, nem a voz, mas sim os ruídos a “descrever variações e movimentos maiores que os da imagem” (COSTA, 2010: 131). Variando em densidade e dinâmica, os sons no fora de campo e o movimento dado pela sobreposição de diferentes camadas sonoras pontua – em micro-ritmos internos – possibilidades de leitura que podem ressignificar o que está sendo visto dentro do quadro.

Parece-nos ainda relevante citar aqui uma correspondência específica que se dá entre som e imagem. É comum Reygadas utilizar um grande número de *close-ups*, principalmente nas representações imagéticas do corpo. O rosto e as mãos enrugadas da septuagenária dona Ascen em *Japón*; o rosto de Marcos, a vagina e o cabelo de Ana em *Batalha*; e em *Luz Silenciosa*, as lágrimas no rosto de Marianne e os poros no rosto de Johan exalando suor. Nesses planos, a dimensão sonora parece acompanhar essa tentativa de evidenciar uma materialidade tátil impressa na superfície da pele e das coisas. Sons que do ponto de vista naturalista – de reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico – seriam muito baixos para que o ouvido humano pudesse captar, ganham destaque na banda sonora e corporificam, portanto, uma existência subjacente. As texturas, “entumescidas” por esse extra-corpo sonoro, adquirem um adicional de vida. O som direto, ou pelo menos, o “efeito” de som direto nesses planos, reforça esse efeito ancorando referências fidedignas à materialidade do espaço em que se dá a filmagem, como nos planos-detelhes da preparação do corpo morto de Esther, onde ouvimos nitidamente o ruído do pano úmido que esfrega a pele, a escova que penteia o cabelo e até o som ínfimo da tesoura cortando as unhas. Esse hiper-realismo sonoro de viés menos espetacular, demonstra outra configuração típica do cinema de Reygadas, havendo um maior equilíbrio entre os ruídos, os silêncios, a música e as vozes.

Quanto aos arranjos da trilha musical, encontramos nos filmes aqui estudados a presença tanto da canção quanto da música instrumental erudita. O uso da canção sempre parte de alguma justificativa diegética, enquanto o uso da música instrumental frequentemente transita entre as fronteiras do diegético e do não-diegético, o que confunde esses limites e ao mesmo tempo conecta essa geografia do espaço auditivo. Como aponta Robyn Stiwell, é comum a utilização deste deslocamento entre situações estáveis em “[...] momentos importantes de revelação, de simbolismo, e de envolvimento emocional para dentro e para fora do filme. (STIWELL, 2007: 200. Trad. nossa⁷).

⁷ [...] important moments of revelation, of symbolism, and of emotional engagement within the film and without. (STIWELL, 2007: 200)

Esse efeito de estranhamento acontece, por exemplo, numa cena de *Japón*, onde vemos o protagonista dentro da camionete dos caçadores que lhe deram carona. O carro está lotado e os passageiros conversam em voz alta no interior do automóvel, fazem piadas e brincadeiras uns com os outros, enquanto escutamos em segundo plano – inicialmente de modo não-diegético – a música *Miserere*, do compositor estoniano Arvo Pärt. O motorista então enfurecido, freia o carro bruscamente e ordena a todos que fiquem em silêncio para que se possa ouvir a música, revelando que a fonte sonora é o aparelho de som da própria camionete, evidenciando o som no plano diegético. O efeito dessa transição aqui, desequilibra a atmosfera descontraída que predominava no plano, e aponta para o peso dos acontecimentos que se darão na segunda parte do filme. Após a dissolução para o preto que acompanha o fim da música, dá-se o deslocamento temporal e o personagem acorda numa outra dimensão visual e sonora, uma pequena vila no interior do México. Nesta sequência, a música permanece no mesmo plano sonoro dos ruídos da estrada, do motor do carro das vozes e dos diálogos. A partir da intervenção do motorista, naturalmente a música ganha destaque diante dos outros sons, passando a reger a dimensão emocional da cena, preparando o espectador para os acontecimentos subsequentes.

Esse também parece ser o caso da sequência de *Batalha no Céu* em que o motorista Marcos vai a um posto de gasolina abastecer seu carro. A medida em que ele se aproxima do posto vamos escutando cada vez mais alto o *Concerto para Clavicórdio em Ré Menor*, de J. S. Bach. Quando Marcos sai do carro, o volume da música aumenta consideravelmente e disputa espaço com a voz do diálogo entre ele e o frentista. Marcos deixa seu carro, caminha até a estrada onde vê e ouve uma marcha de pessoas entoando um canto religioso (*A ti virgencita*, domínio público). No tempo em que a câmera faz um giro de 360° em torno de Marcos, a música de Bach se funde com o canto dos peregrinos até desaparecer e restar apenas o coro: “*o México ama você que nunca está triste*”⁸ – comentário irônico frente à situação angustiante vivida por Marcos. Quando a câmera volta a enquadrar o posto de gasolina, voltamos a escutar o *Concerto* de Bach, mas só temos certeza que a música é

8

“*El México ama usted que nunca está triste.*”

realmente diegética no momento em que outro motorista pede para que o frentista troque de música.

Essas duas situações revelam o modo como Reygadas delega um certo agenciamento narrativo ao uso da música que, raramente irá assumir o papel de simples pano de fundo. Além disso, ao inseri-las em espaços e situações inverossímeis, o diretor relativiza a instância ilusionista de seus filmes chamando atenção para o funcionamento do próprio dispositivo. Tal como acontece, por exemplo, quando o protagonista de *Japón* pede à velha Ascen que escute música com ele. Os dois, sentados, compartilham os fones de ouvido para escutar a *Sinfonia n.º15*, de Dimitri Shostakovich. Quando o homem tenta interromper a música, retirando os fones de ouvido de Ascen, ela insiste em escutar até o final, reação contrária a que se supõe natural dentro daquele contexto cultural. Reygadas destaca em entrevista um posicionamento bastante seguro em relação ao uso de estratégias como essa:

Estou sendo deliberadamente ambíguo, porque não quero ser escravo do realismo. [...] Nós sempre queremos explicar tudo racionalmente, esquecendo a poética. Meus filmes mudam o tempo todo do poético para o realista, tento submeter o estilo a mim, e não me submeter a ele. Por isso não sigo nenhuma regra em relação a música. (REYGADAS, em BADT, 2006: 22. Trad. nossa⁹)

Ainda sobre o uso narrativo da trilha musical, é interessante notar o diálogo de Reygadas com outros diretores por meio de intertextualidades. Podemos citar a abertura de *Japón*, em que percorremos a autoestrada que levará o artista da cidade para o campo. O enquadramento em plano geral mostrando a estrada, seus viadutos e o movimento dos outros carros; o corte seco imprimindo saltos no tempo, guarda uma relação direta com uma sequência do filme *Solaris* (1972), de Andrei Tarkovsky. A música, uma composição do russo Eduard Artemyev, é referenciada em *Japón* quando Reygadas opta pela composição da já citada *Sinfonia n.º15*, do também russo Dmitri Shostakovich. As duas composições compartilham elementos e estruturas musicais semelhantes, que evocam o efeito de “passagem” entre dois mundos, o clima de suspensão. Enquanto na composição de Artemiev escutamos uma porção de ruídos eletrônicos “saltitantes”, que pelos timbres nos

⁹ *I am being deliberately ambiguous, because I don't want to be a slave to realism. [...] We always want to explain everything rationally, forgetting the poetics. My films changes all the time from poetic to realist, and I try to submit the style to me, and not me to style. That Is why I don't follow any rules about the music.* (REYGADAS, em BADT, 2006: 22)

remetem a paisagens sonoras futuristas; a música de Shostakovich aparenta uma correspondência formal, porém por meio de instrumentos acústicos como sinos e flautas.

Outra citação musical direta a Tarkovsky é o uso da ária *Erbarme Dich* (trecho da peça *A paixão segundo São Matheus*, de J. S. Bach), presente na abertura de *Sacrifício* (*Offret*, 1986). Em *Japón*, essa música aparece duas vezes. Primeiro, diegeticamente, numa passagem em que o protagonista escuta a música utilizando fones de ouvido. Num plano subjetivo, o artista observa crianças que passam por ele caminhando em fila, cruzando o quadro da esquerda pra direita. Acompanhando os últimos meninos, a câmera deriva em panorâmica para a direita e revela um casal de idosos que caminham na direção contrária. A sugestão primeira parece ser a contraposição da dicotomia juventude *versus* velhice, fortalecida pelo típico senso de transcendência associada à música de Bach e pelo estado reflexivo do personagem em sua jornada existencial. Em outro trecho importante, a música surge no plano não-diegético no momento em que o protagonista caminha até o topo de uma colina para tentar se matar. A presença misteriosa do corpo de um cavalo morto, a chuva forte que cai testemunham o momento de fraqueza do personagem que acaba desistindo de seu intento. O canto lírico que repete a frase “*Erbarme Dich*” (“tem misericórdia”) tece seu comentário e suspende a narrativa demarcando um ponto de virada importante no enredo. Como no filme de Tarkovsky, a música engrandece a dimensão do conflito do homem diante da ideia da morte.

Conclusão

A partir da análise da *mise-en-bande* presente nas trilhas sonoras de Reygadas, podemos detectar algumas orientações fundamentais no processo de criação deste diretor. A interação entre música, ruídos, silêncios e diálogos perpassa modos de representação que vão do naturalismo (no sentido de querer reproduzir sensações do mundo físico a partir do contato direto com a matéria filmada) a propostas de intervenções mais formalistas (no sentido de inferir discursos por meio da organização dos elementos da sintaxe).

A extrema utilização do som *offscreen*, a recusa ao tradicional recurso do plano/contraplano, a hiper evidenciação de ruídos “inaudíveis”, a valorização de uma enorme gama de

texturas e timbres “naturais”, a intensa movimentação sonora e pontuação rítmica organizada em torno da capacidade tecnológica de individualizar ruídos em níveis antes impossíveis, concorrem para o que parece ser o desejo do diretor de chamar atenção para a força narrativa da materialidade sonora. O cinema de Reygadas compartilha de possibilidades que David Bordwell identifica como “recentes técnicas de redução de ruído, reprodução multi-pistas, e som digital que rende faixas mais amplas de frequência e volume, bem como timbres mais nítidos do que aqueles disponíveis nos anos de estúdio” (BORDWELL, 2008: 268. Trad. nossa¹⁰).

Percebemos, assim, um conjunto de características que aproximam o trabalho do diretor de procedimentos cada vez mais recorrentes num certo tipo de cinema contemporâneo.

[...] o entendimento do filme, na parte que cabe ao som, se daria menos pela voz, e mais pelos ruídos e pelos eventuais silêncios, que dividiriam com essa voz o papel de narrar o filme. Tal forma de se usar o som concretizaria um cinema polifônico, onde, a partir do aproveitamento efetivo dos múltiplos agentes enunciadore dos quais se compõe a matéria sonora dos filmes, se daria um enriquecimento da narrativa. (COSTA, 2003: 318)

Essa diminuição da importância da palavra dentro da hierarquia sonora do cinema narrativo vai ao encontro das propostas estéticas de Reygadas, voltadas para a valorização das qualidades sensoriais do cinema, preterindo sua capacidade de contar histórias. O espectador desses filmes interage menos pelos atributos do intelecto do que pelas reações a estímulos proporcionados pelos arranjos contemplativos do diretor. A resultante das interações entre os elementos da banda sonora forma um corpo de significantes menos informativo, menos localizador e mais sensorial, modulando a fruição do tempo transcorrido, equilibrando os movimentos esculpidos na *mise-en-scène* e ampliando os significados das imagens.

Referências

¹⁰ *Recent noise reduction techniques, multi-track reproduction, and digital sound yield wider ranges of frequency and volume, as well as crisper timbres than were available to filmmakers in the studio years.* (BORDWELL, 2008: 268)

ALTMAN, Rick. *et al. Inventing the Cinema Soundtrack: Hollywood's Multiplane Sound System. In:*

BUHLER, J. *et al. Music and cinema*. Hanover: Wesleyan University Press, 2000. p.339-359.

BADT, Karin. *No slave to realism: an interview with Carlos Reygadas. In: Cineaste*, vol.31, nº3, junho de 2006. Disponível em <<http://www.britannica.com/bps/additionalcontent/18/21294718/No-Slave-to-Realism-An-Interview-with-Carlos-Reygadas>>. Acesso em 15 jul. 2010.

BATALHA NO CÉU (Batalla en el cielo), de Carlos Reygadas, México/França/ Alemanha/Bélgica, 2005.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *Film art: an introduction*. New York: McGraw-Hill, 2008.

COSTA, Fernando. Ruído e Silêncio: proposta para uma estética do som no cinema. *In: FABRIS, Mariarosaria. et al (orgs.). Estudos de cinema e audiovisual Socine*, ano III. Porto Alegre: Sulina, 2003. p.313-319.

_____. Som e ritmo interno no plano-sequência. *In: CÂNEPA, Laura. et al (orgs.). Estudos de cinema e audiovisual Socine*, vol. 11. São Paulo: Socine, 2010. p.131-141.

_____. Pode o cinema contemporâneo

representar o ambiente sonoro em que vivemos? *In: Revista Logos: comunicação e audiovisual*, ed.32, vol.17, nº01, 1º semestre 2010. p.94-106.

CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

JAPÓN (Japón), de Carlos Reygadas, México/Alemanha/Holanda/Espanha, 2002.

LUZ SILENCIOSA (Stellet licht), de Carlos Reygadas, México/França/Holanda, 2007.

STILWELL, Robynn. *The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic. In: GOLDMARK, D. et al (orgs.). Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*. Berkeley: University of California Press, 2007. p. 184-202.