

Elementos sonoros na criação de atmosfera audiovisual em *Bravura Indômita*

Eduardo Harry LUERSEN¹

Resumo

O presente artigo busca averiguar recorrências nas trilhas sonoras de filmes do gênero *western*, examinando através do filme *Bravura Indômita* (2010), técnicas e elementos sonoros que auxiliam na construção de uma atmosfera audiovisual, para poder discorrer acerca de escolhas estéticas na produção musical para o cinema. Procura-se também relacionar a trilha original composta à construção da linha narrativa do filme, além de comentar as possíveis escolhas estéticas do compositor baseadas nas características autorais dos diretores.

Palavras-chave: Cinema. Trilha. Atmosfera.

Introdução e abordagem

Os filmes de faroeste têm diversos de seus *frames* guardados na história de Hollywood. John Wayne e Clint Eastwood, por exemplo, são destaques em gerações de atores que protagonizaram uma extensa filmografia do gênero, e que tiveram seus nomes divulgados pelo ocidente afora na era de ouro de filmes americanos sobre o velho oeste.

Os clichês do gênero separando mocinhos e bandidos demandavam que o *western* tivesse trilhas sonoras capazes de reforçar determinados aspectos do filme, como a dinâmica de um tiroteio, o triunfo do herói, ou um gesto cruel do vilão impiedoso. Compositores como Ennio Moricone obtiveram grande êxito ao criar trilhas que auxiliaram na consolidação deste mercado, bem como na marcação destes ambientes em nosso imaginário. Algumas de suas trilhas inclusive ganharam vida fora do cinema, como nos casos das *Original Sound Tracks* de *Três Homens em Conflito* (1966) ou em *Por um Punhado de Dólares* (1964), dirigidos por Sergio Leone. *The Ecstasy of Gold*, por exemplo, faixa da trilha de *Três Homens em Conflito*, foi re-

¹ Mestrando em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Porto Alegre/RS). E-mail: edluersen@gmail.com.

arranjada e é utilizada há mais de vinte anos como música de abertura dos shows da banda americana Metallica.

Mas, goste-se ou não do *western*, este modelo acabou ficando datado. Após o auge da produção dos faroestes americanos, fracassos de bilheteria como o filme de 1980, *O Portal do Paraíso* (o filme teve um orçamento em volta de \$ 44.000.000 e rendeu \$ 12.000 na semana de abertura nos EUA)², marcaram a derrocada do estilo e a diminuição da quantidade de projetos deste estilo em Hollywood. Naturalmente, a trilha sonora típica que aparecia em filmes desse gênero também contribuiu para este desgaste. Os temas heróicos, fundos musicais grandiosos e constantes já eram elementos esperados. Com o que se produzia até o final da década de 70 em matéria de cinema e de música já era de se imaginar que sem alguma renovação interna de linguagem no faroeste, naquele ponto, o público fosse à busca de outras formas de entretenimento. Isto não fez, obviamente, com que o *western* fosse esquecido, porém, este gênero acabou sendo deixado um pouco de lado.

De lá para cá, temos esporádica e espaçadamente um filme de faroeste sendo lançado à grande tela. Mas a distância entre cada lançamento do gênero não é apenas temporal. Enquanto o cenário árido, a bravura dos heróis, a indolência dos anti-heróis e os tiroteios gratuitos sobram como elementos de repetição, podem ser percebidas algumas abordagens um pouco diferentes quanto ao fundo musical das (nem tão) novas histórias do velho oeste. Entre o final da década de 80 e o começo da de 90, quando por um período o faroeste teve um pequeno surto de lançamentos, até o rock foi utilizado como parte de uma trilha sonora de filme do gênero. É o que percebemos, por exemplo, em *Jovens Demais Para Morrer* (1990), dirigido por Geoff Murphy, onde onze das músicas utilizadas durante o filme foram compostas por Jon Bon Jovi, em cooperação com o virtuoso e experiente guitarrista Jeff Beck.

Em 2010, o filme *Bravura Indômita* representou o *western* no circuito das grandes produções cinematográficas. Sob a direção dos irmãos Joel e Ethan Coen, o novo filme³ aproxima a trilha sonora deste faroeste de uma linguagem muito própria

² Segundo o site IMDB, acessado no dia 01/05/2011. Disponível em: <http://www.imdb.pt/title/tt0080855/business>

³ Há um filme homônimo de 1969, que contava com o ator John Wayne no elenco. Ambos foram baseados no romance *True Grit* (1968), do autor americano Charles Portis. Os irmãos Coen fazem

dos autores, vista em outros filmes dirigidos por eles. Obras como *Fargo* (1996), *O Homem Que Não Estava Lá* (2001) e *Onde os Fracos Não Têm Vez* (2007) mostram um pouco das características gerais do estilo de criação dos diretores. Nestes e em muitos outros de seus trabalhos, podemos notar algumas recorrências, inclusive com relação ao uso da trilha sonora. Os diálogos bastante desenvolvidos de seus roteiros e a trilha pontual podem servir como suporte para a narrativa e, inclusive, participar na criação de atmosferas fílmicas nas situações absurdas normalmente abordadas nas histórias contadas nos filmes dos Coen.

A Carter Burwell (*Na Roda da Fortuna*, *Quero Ser John Malkovich*, *Crepúsculo*), já escalado para escrever músicas para diversos filmes dos diretores, contratado também como responsável para compor a *soundtrack* de *Bravura Indômita*, designou-se a tarefa de fazer dialogar a atmosfera sonora de um filme *western* com a peculiar relação entre imagem e som que os Coen apresentam em seus filmes. E aqui cabe uma pergunta. O quão importante é ainda a música em um filme onde a trilha sonora se ausenta na maior parte do tempo? Carter Burwell tem a resposta prática para esta pergunta, e podemos vê-la permeando a obra em questão com a mesma sutileza da trilha que banha a atmosfera do filme. Examinemos alguns indicadores desta resposta.

É recorrente em filmes de faroeste o ambiente do *saloon*. Marchas misturadas à música country com instrumentos típicos marcam o som deste tipo de ambiente. No *saloon* do cinema, habitualmente, são apresentados, sobretudo, temas de piano, às vezes com algumas inserções de violino, ou mesmo de um banjo, geralmente em um tempo medido de 2/4, que fazem a música de fundo para jogos de carta, conversa entre beberões ou espetáculos de dança (como exemplo clássico deste estilo de música, temos a folclórica canção *Down Yonder* de L. Wolfe Gilbert, que ficou bastante conhecida através do álbum *Red Headed Stranger* (1975), de Willie Nelson). O roteiro do último *Bravura Indômita* não previa nenhuma cena animada de *saloon*. Ainda assim, o som do piano de timbre e escala típicas do velho oeste pode ser ouvido em diversas transições de cena. Às vezes ele aparece inclusive em meio à conversação entre as personagens, embora sempre discreto.

questão de salientar que seu filme não é um *remake* do filme de 1969, e sim uma re-adaptação do livro de Portis.

De certa forma, este som, o timbre típico do piano utilizado nas trilhas de faroeste, já aciona nosso repertório de imagens, nossa bacia semântica (DURAND, 2001) não só de filmes *western*, mas também de diversas imagens prontas que costumamos atrelar à cultura do *country*. Rapidamente, esta síntese de som-imagem é capaz de alcançar o reservatório de significados do espectador atento (até o desatento, visto que o som, sobretudo o *dolby surround*, possui essa característica de cercar o indivíduo, o que pode chamar a atenção até daquele indivíduo que não está com os olhos na tela). Este elemento vem a reforçar a imersão do espectador no ambiente fílmico e, somado a fotografia, figurino, atuação do elenco, e demais peças que formam o mosaico da obra, contribui na formação da atmosfera que se espera encontrar em um filme *western*, nesta ocasião. Ou seja, cada uma das partes do todo impulsiona um pouco mais o espectador ao espetáculo real da criação ficcional, da participação vivida na sala escura, do componente imersivo sobre o qual escreve Edgar Morin. Assim, podemos fazer referência sobre a imersão do espectador diante de cada um desses pequenos detalhes da produção que, somados, compõem o ambiente fílmico envolvente da trama e das situações enfrentadas pelas personagens. Segundo Morin, “A mais banal “projeção” sobre outrem – o “eu ponho-me no seu lugar” – é já uma identificação de mim com o outro, identificação essa que facilita e convida a uma identificação do outro comigo: esse outro tornou-se assimilável” (1983, p. 146).

Antes de continuarmos, cabe aqui ainda fazer uma ressalva ainda quanto ao uso específico das composições para piano neste filme. Falávamos anteriormente em uma música alegre de *saloon*, entretanto, aqui, os acordes são outros. O clima intrinsecamente hostil do filme pede por temas mais sóbrios. Algumas vezes percebemos a opção pela saliência de algumas notas mais graves, que por si só já possuem um efeito mais pesado. Geralmente estes temas preconizam momentos de tensão na narrativa, às vezes antes mesmo do conflito ocorrer. Isso adiciona um efeito de suspense nestas cenas. Nesse ponto, o crítico de cinema e compositor Michel Chion aponta:

Poderíamos dizer que nenhuma forma dramática esteve mais bem equipada do que o cinema para criar o medo: desde suas condições materiais de representação (uma sala completamente escura) até sua própria linguagem baseada no

não-visto, ou no não-visto-ainda: o que não se vê inspira muito mais medo do que aquilo que se vê (CHION, 1989, p.149).

Já em cenas mais calmas, como quando a protagonista está andando só pela cidade ou quando vai buscar seu cavalo no celeiro, o piano faz um acompanhamento com canções mais serenas, e bastante comuns às que ouvimos em filmes clássicos do gênero. Curiosamente, em certas das melodias criadas, Burwell parece aproveitar trechos de cantigas tradicionais de criança que seriam facilmente reconhecidas pelo público, como, por exemplo, *Oh! Susanna*, de Stephen Foster, talvez numa alusão ao contexto da juventude da protagonista, Mattie Ross, de 14 anos.

Analisando cenas como a supracitada podemos perceber ainda mais o elo entre elementos da trilha e a narrativa do filme, que em quase todo o filme convergem para o mesmo ponto. A opção por uma alternativa sonora mais contida e sóbria aparece principalmente nas longas cenas de diálogo e negociação entre as personagens, quando a música começa a esmorecer até ficarem somente as vozes, em conversações que exigem a atenção dos espectadores, envolvendo o público e com ele construindo o perfil das personagens.

Sobre o tema e a consonância

Em contraponto aos momentos de ausência de fundo musical da boa parte dos diálogos, podemos verificar a existência de faixas musicais compostas para as seqüências da jornada proposta pelo núcleo protagonista da história. As viagens acabaram ganhando contornos épicos neste filme e a trilha foi preponderante para que esse ambiente grandioso fosse criado. Para estes instantes foram propostas seções sonoras com orquestrações leves e harmoniosas, que ilustram bem as amplas e desérticas paisagens por onde cavalgam as personagens.

Mais do que isso, a música nesse estilo aparece seguidamente dentro da narrativa, porém mais usualmente nas cenas onde há destaque para Mattie Ross. Este tipo de passagem lembra a técnica de *leitmotif*, utilizado na trilha de nove em cada dez filmes, segundo Michel Chion, que descreve este movimento em seu livro *Audio-Vision: Sound on Screen*, da seguinte maneira:

Cada personagem importante ou idéia temática chave da narrativa tem atrelado a si um tema musical, que caracteriza a personagem ou idéia e atua como seu anjo da guarda musical. [...] Estes temas musicais são ouvidos freqüentemente na trilha orquestral enquanto “suas” personagens aparecem; Eles também apresentam mudanças que refletem variações nas circunstâncias externas e estados interiores das personagens (CHION, 1994, p.51) ⁴.

A música-tema em questão é um arranjo bastante simples com piano e um discreto instrumento de sopro, além do violino, que é repetido em várias seqüências do filme. Esta composição lembra os adágios calmos e majestosos e que permeiam a obra de compositores como Hendel, embora se diferencie destes principalmente por possuir um acento *western*, que é caracterizado pelos timbres dos instrumentos já citados utilizados ao longo da trilha. A atmosfera criada entre as imagens, o som e aliada à linha narrativa, vão desde o começo do filme nos emergindo na realidade trágica, que é encarada sempre com uma atitude brava e forte pela personagem central da história.

Estes temas ganham força também em momentos da trama onde a protagonista é desafiada, como na cena em que deve atravessar o rio a cavalo. Ao amanhecer do dia em que começará sua jornada, Mattie Ross é deixada para trás por Rooster Cogburn, o homem que contratou para vingar a morte de seu pai. Ela vai atrás de Cogburn, mas em determinado momento ela precisa cruzar um rio com forte correnteza para alcançá-lo. Sobre o cavalo, Mattie cruza o rio, contrariando a expectativa das demais personagens em cena. O tema musical é similar a maior parte das músicas cercando esta personagem, e juntamente com as outras trilhas do *score*, demonstra a utilização do *leitmotif*. Este tipo de fundo musical vai nos conduzindo através do filme, dos acontecimentos e das reações das personagens e, por isso mesmo, em cenas que já possuem maior carga emocional, como esta apresentada da travessia do rio, o efeito causado acaba sendo um pouco redundante, o que para muitos pode fazer com que a cena provoque aquela sensação de lugar comum.

Em geral, o *soundscore* de Bravura Indômita oferece peças musicais que, com relação ao vídeo, obedecem a um princípio de consonância. Ou seja, o som converge no sentido da imagem. A trilha e a imagem são consonantes basicamente durante todo o

⁴ Tradução livre do autor, do seguinte excerto: “Each main character or key thematic idea of the narrative is assigned a musical theme, which characterizes the character or idea and acts as its musical guardian angel. [...] These musical themes are heard frequently in the orchestral score as “their” characters appear; they undergo changes that reflect variations in the characters’ external circumstances and internal states”.

desenrolar da história. Não há aquele efeito que Michel Chion chama de dissonância audiovisual (1995, p.37), ou contraponto entre áudio e vídeo, que, de forma sucinta, ocorreria quando a imagem segue em uma direção e o áudio em outra. Um exemplo bastante rápido desse efeito é observado por Chion em coberturas televisivas de esportes, quando a TV mostra o replay de algum momento, e o comentário está sendo feito sobre outro aspecto do evento. Podemos citar também as transmissões de maratona, onde são mostradas imagens aéreas dos corredores em determinado trajeto do percurso, enquanto um repórter do canal responsável pela cobertura conversa com um maratonista não-participante sobre este tipo de evento.

No cinema podemos enxergar técnicas como essa empregadas em filmes de Godard e Tarkovsky, por exemplo, como forma de atribuir significados subjetivos a determinadas cenas. Em *Bravura Indômita* não presenciamos este tipo de efeito, aparentemente, pelo simples fato dos diretores se proporem a desenhar uma forma muito mais cru e usual de narrativa. A história se desenvolve, portanto, com ligações mais simples entre som e imagem.

Mas isso não significa, de modo algum, que não há riqueza na atmosfera construída. Algumas ligações mais fortes entre a fotografia e o fundo musical aparecem com mais força em determinadas cenas. Há, por exemplo, um trecho da história que ocorre em meio a uma paisagem embranquecida pela neve, enquanto Cogburn começa a falar sobre seu filho e sua vida pessoal. Nesta parte, o espectador ouve o tema habitual que cerca as cenas de maior pacifismo entre Mattie Ross e Rooster Cogburn, enquanto ambas as personagens conversam e cavalgam lentamente através do frio. A câmera filma os dois se aproximando lentamente enquanto eles vão parando seus cavalos. Subitamente ocorre uma mudança de plano e vemos um homem enforcado à distância em um galho muito alto, no meio de um cenário composto por árvores secas, retorcidas e acinzentadas. A trilha mais uma vez é consonante à imagem, e um acorde dissonante e grave interrompe a música pacífica que ambientava a cena. Este pode ser um recurso distante do complexo, porém contribui bastante para provocar o choque que recebemos ao depararmos com a imagem quase congelada que nos é oferecida na tela.

O trecho compreende um recurso muito interessante da fotografia, compondo um cenário praticamente animista, que dialoga com a figura do homem enforcado e com

a situação da morte. O homem morto não pode nos contar sua agonia, ainda assim, o cenário composto em torno de sua figura demonstra um “estado de vida própria”, que carrega a essência fúnebre do enforcamento. O cenário animista era um recurso utilizado no cinema expressionista alemão, onde o estado psicológico, ou o “ânimo” das personagens poderia ser representado na construção do cenário, através, por exemplo, do uso de linhas retorcidas e incertas, como coloca Lotte Eisner em seu livro *A Tela Demoníaca* (1985, p.65). neste caso, é reforçado pelo som. O acorde dissonante provoca a tensão no ambiente paralelamente ao aparecimento da imagem, de forma que o espectador receba a informação violenta por meio de dois sentidos simultaneamente, eis o choque. As personagens inclusive ficam quietas por algum tempo antes de tornarem a falar. Isto nos leva a um ponto interessante do filme, no que se refere ao som. Ou a falta dele.

Silêncio e resposta

Um paradoxo a se analisar parece surgir quando tratamos do silêncio como uma ferramenta narrativa. Chion lança: “Era necessário que houvesse som e vozes para que a *interrupção* destes pudesse explorar um pouco mais profundamente esta coisa chamada silêncio” (CHION, 1995, p.57) ⁵. O silêncio não é tão simples de ser alcançado quanto parece à primeira vista, tanto em filmes onde se faz uso moderado da trilha sonora quanto naqueles em que a participação auditiva é mais constante. Ambos requerem alguma sensibilidade no controle desta função. Interrompendo-se o fluxo auditivo de maneira brusca há mais chances de se causar a impressão de uma falha técnica do que de algum efeito determinado sobre a narrativa. Chion, o compositor experimental francês, aponta que cada lugar (ambiente) possui seu próprio silêncio. É por isso que em cenas externas recomenda-se que se gravem pequenos trechos do “silêncio” que ocorre naquela locação. Estes sons mínimos, discretos, sem grandes picos de onda sonora em destaque, podem ser utilizados como fundo para gravação de diálogo das personagens em estúdio ou mesmo para reproduzir o som silencioso de outros espaços “naturais”, suavizando cada transição.

⁵ Tradução livre do autor, do seguinte excerto: “it was necessary to have sounds and voices so that the *interruption* of them could probe more deeply into this thing called silence”.

O rompimento súbito do som ou do silêncio também pode ser explorado como recurso para adicionar possibilidades dinâmicas à narrativa. De certa maneira, o silêncio não se caracteriza somente como um espaço vazio, mas também pode aparecer como um elemento de contraste.

O uso deste contraste é evidente em *Bravura Indômita*. Para exemplificar, podemos eleger como modelo mais uma cena na neve. Alguns minutos após a aparição da paisagem animista que descrevemos anteriormente, Cogburn indica à Mattie que alguém os está seguindo. Nesse momento escuta-se como som de fundo o vento soprando bem fraco e alguns barulhos feitos pelos cavalos montados pelas personagens. A protagonista sugere que ambos voltem pelo caminho que vieram e apaguem a trilha, porém Cogburn opõe-se à idéia e diz que eles devem ficar parados esperando para descobrirem quem os segue. E assim o fazem. Neste momento o silêncio já é quase total e o ambiente está bem quieto. Um corte ocorre e o vídeo agora mostra as personagens de um ângulo um pouco mais distante e escuta-se muito alto o vento soprando forte, repentinamente, ocupando aquele espaço deixado pelo silêncio e pondo-se em contraste direto com este, denunciando que muito tempo havia passado. Aqui percebemos: As personagens estão praticamente no mesmo lugar, a câmera pouco se movimentou, e a impressão que temos de que muito tempo se passou é causada majoritariamente pela quebra do silêncio em detrimento de fortes rajadas de vento denunciando a mudança temporal.

O silêncio pode, em uma de suas aplicações, como no caso acima, preencher o espaço anterior a algum efeito determinado, participando, desta forma, da maneira como são contados alguns trechos da história. Os diretores poderiam ter optado por outra maneira de demonstrar a passagem do tempo, com recursos de enquadramento, por exemplo, ou mesmo através de alguma simples fala de uma das personagens. A opção por um suporte sonoro neste caso atribuiu inclusive um leve tom humorístico ao corte.

Mas a resposta ao silêncio pode ser ainda mais brusca, e o contraste pode, em determinado contexto, ser também um elemento que vai adicionar força a algum movimento do filme. Para exemplificar isso podemos voltar a uma cena do começo da história, (mais) um enforcamento. Três homens estão prestes a serem enforcados e, antes que eles comecem falar suas últimas palavras, ouvimos o som ambiente da

pequena multidão. Ao passo que os homens começam a falar a multidão vai silenciando-se, o som se dissipando e, no momento em que terminam seus discursos, já não podemos ouvir quase nenhum som ambiente. Cria-se então o típico silêncio da expectativa, e ouve-se uma espécie de canto, que é bruscamente rompido e tem como resposta os barulhos do alçapão se abrindo e da força suspendendo os homens sentenciados. Logo em seguida ouve-se o som emitido por pessoas espantadas com o ato e a salva de palmas para o acontecimento.

Vejam, tamanha é a força que estes sons apresentam diante do contexto do enforcamento que, se os diretores quisessem optar por uma representação menos óbvia do acontecimento, poderiam até mesmo ter suprimido as imagens que aparecem após o silêncio que precede o cair dos corpos, substituindo estas por alguma imagem simbólica, por exemplo, ou por uma montagem mais ambígua, que ainda assim o enforcamento estaria subentendido. De qualquer forma, aqui aparece mais uma vez o “silêncio” que é responsável por fazer contrastar o vazio do ambiente com o barulho fulminante da força.

Considerações finais

Além destas observações sobre o envolvimento do silêncio como gerador de contraste dentro do filme, sobre a consonância que decorre das opções estéticas e de atmosfera sonora e visual, ainda podemos enxergar o uso pontual e moderado das construções sonoras no filme como uma maneira de deixar os diálogos aparecerem de uma maneira mais crua, que é um aspecto no tratamento dos filmes dos Coen. A crueza, entretanto, não impede que a trilha seja parte memorável de *Bravura Indômita*.

O som do filme usualmente flui através de nossa percepção sem que paremos para pensar nele como uma construção que possui suas complexidades para muito além de somente acompanhar o desenvolvimento das imagens. Com esta análise, buscou-se, sobretudo, pensar um pouco mais o filme a partir do som, tangenciando as imagens na tela, e sua relação com o desenvolvimento da história.

O quão importante é ainda a música em um filme onde a trilha sonora se ausenta na maior parte do tempo? Para obtermos uma resposta para nosso recorrente

questionamento, bastaria que assistíssemos ao filme referido sem a música de fundo. Não estamos ainda falando detalhadamente de *sound design*, então caberia retirarmos somente a trilha, deixando ainda aparecerem os ruídos propositais e o som ambiente. Penso que a imersão ainda poderia existir, entretanto, provavelmente, muitas daquelas cenas que vimos teriam de ser repensadas, e quem sabe até reescritas e regravadas, afinal de contas, a trilha sonora se faz hoje um importante elemento da linguagem cinematográfica, causando efeitos, atribuindo significados, provocando tensões, alusões e propondo alternativas para a narrativa.

Referências

CHION, Michel. **Audio-Vision: Sound on Screen**. New York: Columbia University Press, 1994.

CHION, Michel. **O roteiro de cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

EISNER, Lotte. **A Tela Demoníaca**. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Instituto Goethe, 1985

MORIN, Edgar. A Magia do Cinema. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.