

# Música para ver e ouvir: a contribuição musical de André Abujamra ao cinema brasileiro

Geórgia Cynara Coelho de Souza Santana

Universidade de São Paulo / Universidade Estadual de Goiás  
georgia.cynara@usp.br

O presente trabalho busca perceber, de forma introdutória, a organicidade música-imagem-vida do compositor, instrumentista, ator e artista multimídia André Abujamra presente em suas composições para cinema nos últimos 20 anos do cinema brasileiro. Para analisar a relação estabelecida entre a música, os demais elementos sonoros – ruído, diálogos, efeitos, etc – e a imagem em três dos filmes em que Abujamra participa como compositor, investigando como as músicas criadas por ele interferem e aderem à totalidade fílmica, partimos da investigação da existência de traços comuns às obras musicais cinematográficas de André Abujamra, compostas para atender a especificidades narrativas diversas e em diferentes contextos e condições de realização. Buscaram-se evidências dentro e fora dos longas-metragens de ficção integrantes do *corpus* de análise que dialogassem com a seguinte questão-problema: em que medida o trânsito de certos elementos harmônicos, melódicos, rítmicos e procedimentos composicionais entre diferentes trilhas musicais para filmes guardam relação com a vida do artista, sua obra discográfica e suas experiências sonoras ao redor do mundo? Para iniciar este processo, foi importante traçar um perfil biográfico do artista, pontuando informações de sua trajetória musical e cinematográfica, além de recorrer ao arcabouço teórico relacionado ao som e à música de cinema, presente em Gorbman (1987), Chion (1993), Martin (2003), Carrasco (2003), Costa (2008), entre outros.

**Palavras-chave** André Abujamra, trilha sonora, cinema brasileiro, música.

This work seeks to understand, in an introductory way, the organic music-image-life of the composer, instrumentalist, actor and multimedia artist André Abujamra present in his compositions for movies in the last 20 years of Brazilian cinema. To analyze the relationship between music, the other sound elements – noise, dialogue, effects, etc. – and the image in three of the films in which Abujamra participates as a composer, investigating how his music interferes and adheres to the film in each case, we start the investigation of the existence of common traits to cinematographic musical works of André Abujamra, composed to respond to different narrative specificities under different contexts and conditions of realization. We searched for evidence inside and outside the fictional films of the corpus of analysis to dialogue with the following question: to what extent the transit of certain harmonic, melodic and rhythmic elements and compositional procedures of different movie soundtracks keep relationship with the artist's life, his discographic work and their sound experiences around the world? To start this process, it was important to draw a biographical

profile of the artist, searching for information about his music and film career, besides resorting to the theoretical framework related to sound and film music, in Gorbman (1987), Chion (1993), Martin (2003), Carrasco (2003), Costa (2008), among others.

**Keywords** André Abujamra, soundtrack, Brazilian cinema, music.

## Introdução

O compositor paulista André Abujamra é filho do dramaturgo Antônio Abujamra e teve no seio familiar o primeiro contato com a arte. Nos anos 1980, ele formou, com Maurício Pereira, a banda Os Mulheres Negras, que criava canções pop-rock experimentais com letras, visual e performances irreverentes, timbres vocais singulares, instrumentos eletrônicos e uma diversidade de referências pop. A dupla, autointitulada “a terceira menor *big band* do mundo”, lançou os discos *Música e Ciência* (1988), *Música Serve Para Isso* (1990), separou-se em 1991, teve seus discos re-lançados em CD em 2005 e retornou à atividade em 2010.

Em 1992, ao voltar do Egito, Abujamra materializou a influência de antigas e novas sonoridades na Karnak, banda formada por mais cinco músicos principais e outros convidados. O grupo, conhecido pelas composições simples, engraçadas e arranjos complexos de rica instrumentação, lançou os discos *Karnak* (1995), *Universo Umbigo* (1997), *Original* (1997, voltado para o mercado europeu) e *Estamos adorando Tokio* (2000).

Em carreira solo, o compositor lançou *O Infinito de Pé* (2004), *Re-transformafrikando* (2007) e *Mafaro* (2010), discos que evidenciaram a diversidade de influências do artista, a trajetória em Os Mulheres Negras e no Karnak e a incorporação de sonoridades de várias regiões do mundo em sua obra musical ao longo da carreira.

De acordo com dados do Internet Movies Database (IMDb)<sup>1</sup>, entre 1990 e 2012, Abujamra compôs músicas para 31 filmes em longa-metragem. Nesse mesmo período, dedicou-se a trilhas musicais para televisão e publicidade, e também à atuação na TV e no cinema. Em entrevista para o *dvblog* em 30 de maio de 2007<sup>2</sup>, ele conta que quando conheceu

<sup>1</sup> Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0009494/>. Acesso em 19/11/2012.

<sup>2</sup> Disponível em: <http://devebe.wordpress.com/2007/05/30/entrevista-com-andre-abujamra/>. Acesso em 13/09/2013.

Anna Muylaert, diretora de cinema com quem foi casado, compôs trilhas musicais para vários curtas-metragens dela e de amigos da faculdade, e assim ingressou nesse universo. O artista fala sobre seu processo composicional:

Meu processo criativo de trilha sonora pra cinema é o seguinte: eu ir pra uma praia ou eu andar de metrô, eu andar na rua e começar a imaginar não a música do filme, mas o quê que aquele filme tá trazendo pra mim. Eu só sento no computador e a caneta na orquestra quando eu já sei exatamente como é a trilha. (ABUJAMRA in BRASCHE, 2007)

Percebe-se, na fala do artista, a indissociabilidade entre suas experiências de vida e seu processo de criação. Assim, a vivência de Abujamra, uma vez processada e reorganizados seus diversos elementos sob a forma de música para filmes, pode desempenhar uma série de papéis importantes na narrativa, os quais buscaremos revelar, a partir do ponto de vista de alguns pensadores sobre o som no cinema.

### As possíveis funções da música no cinema

Ao dizer que “a música serve para conduzir o espectador pelas duras passagens da diegese”, Stam (1981, p. 178) cita o papel da arte musical na promoção de continuidade formal e rítmica entre planos e sequências e na exacerbação de emoções no cinema.

Carrasco, por sua vez, observa que o significado da música interage com os de outras linguagens àquela associadas:

Quando a música se associa a outra linguagem, ocorre uma interação significativa. (...) Tratando-se de uma obra de arte,

a significação continua a possuir um grau de abertura, seu significado nunca será único e inquestionável. Apesar disso, a interação entre as linguagens estabelece novos limites significativos para ambas, ou seja, surge uma nova poética resultante desta combinação, a qual possui convenções próprias, diferentes das que regem uma ou outra individualmente (CARRASCO, 2003, p. 21).

Desde o surgimento da trilha sonora musical no cinema, predominou a tendência a subordinar a música à imagem, reduzindo o potencial narrativo daquela ao utilizá-la de forma redundante. Considerando as três categorias sonoras existentes em um filme – ruídos, diálogos e música<sup>3</sup> – Giorgetti (2008) afirma que, em geral, a música situa-se em plano inferior às duas outras. A importância decisiva da linguagem musical seria decorrente, então, de sua natureza abstrata, em detrimento da concretude de ruídos e vozes.

Para se chegar às funções da música em filmes, é preciso considerar, pondera o autor, a gama de possibilidades de interpretação, o potencial da música no cinema, as concepções estéticas de cada época ou diretor e as exigências específicas do roteiro. Ele sugere, então, que a música se limite ao estritamente necessário e que não se constitua uma obra de arte independente: ela deve se subordinar ao filme, mas não à imagem.

Segundo Gorbman (1987), a música de filmes pode ser inaudível, se não percebida de maneira consciente pelo espectador, subordinada a imagens e diálogos; pista narrativa, se fornece informações importantes para a compreensão pelo espectador – como a indicação de pontos de vista e a caracterização de lugares e personagens. A música também pode promover a unidade de um filme, por meio do desenvolvimento de temas musicais e suas variações, e ser invisível, quando a fonte de música é extradiagética. Sobre esta última possibilidade, afirma Costa:

<sup>3</sup> Martin (2003) considera a divisão dos fenômenos sonoros em duas grandes categorias: a música (não determinada pela ação) e o ruído, que pode ser natural ou humano – onde a voz está contemplada.

“A música, via de regra, é a única manifestação sonora com carta branca para estar por sobre as imagens, vindo, na verdade, de lugar algum. Suas ligações com as imagens são tão íntimas que o espectador se esquece de pensar sobre sua localização espacial” (COSTA, 2008, p. 160).

Martin também ressalta os papéis básicos desempenhados pela música no cinema, “na medida em que ela é movimento no tempo, como a imagem fílmica” (MARTIN, 2003, p. 125): o dramático – quando ela se coloca como contraponto psicológico, cria ambientação e/ou ressalta a ação –; e o lírico – quando contribui para a densidade de uma cena, não se limitando a reforçar o que está na imagem. Por isso, propõe-se compreender a análise fílmica como um possível ponto de partida, valorizando sobretudo a banda sonora em suas relações com a imagem.

Elegemos três longas-metragens brasileiros de ficção como objeto de análise, nos quais a música de Abujamra possui, conforme nossa hipótese, um papel de destaque, seja em âmbito narrativo, seja por sua recorrência. Além da análise fílmica elaborada conforme Aumont e Marie (2004), foram feitas audições da discografia do artista<sup>4</sup> e busca por entrevistas (investigação biográfica).

Dentre os filmes com trilhas musicais significativas do compositor, *Durval Discos* (Anna Muylaert, 2002); *Castelo Rá-Tim-Bum, O Filme* (Cao Hamburger, 1999) e *Bicho de Sete Cabeças* (Laís Bodanzky, 2001) se destacam, pela contribuição da música para a construção da narrativa e/ou pela promoção da unidade e identidade sonora dos filmes, por meio de canções preexistentes rearranjadas ou compostas originalmente para as obras, pela relação entre as canções e a música instrumental original, entre a música, os diálogos e o ruído e pelo resultado narrativo de todo o conjunto som-imagem.

<sup>4</sup> Não obtivemos acesso apenas ao disco *Original* (1997), gravado pelo Karnak e direcionado para o mercado fonográfico europeu.

## *Durval Discos* (Anna Muylaert, 2002)

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

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

Devido à ilusão audiovisual (Chion, 1993), o exato momento em que o cômico lado A dá lugar ao tenso e trágico lado B não está evidente. A surpresa e o choque acontecem porque a imagem passa a ser conduzida pela música, e não mais pela fala. *Durval Discos* rompe com o vococentrismo tradicional corrente no cinema, uma vez que o sentido do som deixa de ser exclusivamente centrado na voz dos personagens. No lado A, há mais valor agregado pela música que pelos diálogos, enquanto no lado B a trilha desconstrutiva e não verbal de composta por Abujamra é a grande agregadora de valor do filme, indo de encontro à tradição voco e verbocentrista.

A música participa das cenas, adaptando-as ao seu ritmo; motiva ações e reações dos personagens; exprime seus estados psicológicos; sinaliza novas pistas narrativas na trama; apresenta e localiza a casa-loja de Durval e provoca alegria, nostalgia e tensão no espectador. Mesmo na exibição dos créditos a música tem um propósito definido: nos iniciais, durante o *travelling* com o skatista, a gravação de *Mestre Jonas* feita

pelos Mulheres Negras assume o caráter de “prenúncio de uma epopeia”. Já nos créditos finais, que se iniciam ao som de *Pérola Negra*, de Luiz Melodia (em vinil), fica clara a derrota do ultrapassado, consagrada com o *remix* da versão de *Mestre Jonas* produzido por Abujamra/Fat Marley (em suporte digital).

Em muitos momentos do lado A, a música não só é o foco narrativo como também é previsível. No lado B, entretanto, a imprevisibilidade da progressão sonora em função do tempo e a natureza irregular da manutensão da trilha musical – que sutilmente aparece com novos elementos e texturas – promove gradativamente a tensão, até que, sem que o espectador perceba, encontre-se no ápice dela.

O som analógico (sinal mecânico de áudio transformado em sinal elétrico) que predomina no lado A decorre das músicas majoritariamente diegéticas fixadas num suporte analógico – o disco de vinil –, produzindo um ruído a partir do atrito com a agulha, acoplado à gravação. O som digital (sinal de áudio convertido em informação numérica) que marca o lado B decorre da música de Abujamra, extradiegética, manipulável, densa em texturas, fragmentada, irregular, atonal e arritmica.

Apesar do emprego de canções de sucesso da década de 1970, tanto estas como as composições originais têm como função primeira servir à narrativa – mas não se submetendo à imagem –, mesmo que também atuem como um significante independente de emoções.

### *Bicho de Sete Cabeças* (Laís Bodanzky, 2001)

A densidade das texturas visuais e sonoras da cidade em *Bicho de Sete Cabeças* evidenciam uma relação íntima do protagonista Neto (Rodrigo Santoro) com os lugares em que se refugia e busca sua identidade. Tal intimidade com a crueza do ambiente urbano marginal contrasta com a distante relação do personagem com a mãe, Meire (Cássia Kiss) e o pai, Wilson (Othon Bastos) – figura conservadora e autoritária causadora dos traumas de Neto.

Ao descobrir que o filho é usuário de drogas, Wilson o interna à força num hospital psiquiátrico. O desespero e a resistência de Neto são interpretados pelos enfermeiros como um comportamento agressivo típico de dependentes químicos. O processo de enlouquecimento do personagem, separado da família e de si mesmo, é demonstrado pela fotografia, cenografia, montagem, interpretação dos atores e pela utilização não realista do som em várias sequências.

A música original de Abujamra e as canções de Arnaldo Antunes e outros artistas mantém uma relação dialógica e de complementaridade. Ambas são utilizadas com economia em benefício da polifonia audiovisual, de modo a se contrapor aos momentos de menos textura (prevalência do som ambiente em detrimento da fala) e, assim, valorizar sua inserção na trama. A fragmentação da montagem vai ao encontro do concretismo poético de Antunes e do ritmo frenético do ambiente urbano frequentado por Neto, sublinhado pela música original. Dentro ou fora da diegese, música instrumental, canção e efeitos de silêncio respondem tanto pela intensificação da tensão quanto pela evidência da loucura/apatia desenvolvida por ele, cujo vão esforço de conhecer a si mesmo e experimentar a adolescência dá lugar a uma quase perdida luta contra a apatia provocada por um estado forçado e prolongado de torpor.

As composições de Abujamra oscilam entre o tonalismo e o atonalismo, dada a combinação ou sequenciação de linhas melódicas simples com texturas sonoras densas e de origem não convencional. Sons metálicos e intermitentes sugerem atritos ao mesmo tempo irregulares e constantes e geram desconforto ao espectador, cuja audição é culturalmente marcada pela tradição tonal ocidental. Quando Neto é capturado após uma tentativa de fuga e levado pelos enfermeiros para a sala de

choque, por exemplo, a respiração ofegante, o debater-se e o choro do protagonista contrastam com a impessoalidade dos enfermeiros e do médico. No instante do eletrochoque, uma nova gama de sons metálicos e graves da trilha original vêm à tona e acompanham Neto até o final da película, como uma “cicatriz sonora” deixada pela violência. Por meio de uma audição atenta do filme<sup>5</sup>, é possível perceber o processo de desumanização do personagem, que vai se tornando mais um ser apático a vagar pelo hospital.

As canções de *Bicho de Sete Cabeças* referem-se aos delírios de Neto, aos lugares por ele frequentados, às companhias de que desfruta. Em sua maioria composições de Arnaldo Antunes, essas peças musicais surgem em momentos-chave do filme e convidam o espectador a uma experiência sinestésica. No momento em que Neto e Leninha começam a trocar olhares a fotografia de cores quentes une-se à canção *O Seu Olhar* (de Paulo Tatit e Arnaldo Antunes) para revelar a visão subjetiva de Neto, que volta de ônibus para casa mirando o céu, enquanto lembra daquela noite de amor.

O tom profético do uso da canção no filme está na canção interpretada pela voz trêmula de um louco, dentro da diegese – *Quem vem pra beira do mar*, de Dorival Caymmi. A música sintetiza a ideia de que a experiência no manicômio faria com que Neto nunca mais “voltasse para casa”. Esse sentimento de ausência tem seu correspondente, na imagem, nas distorções do quadro, desfoques e movimentos irregulares de câmera, e, no universo das canções da trilha, em *Carnaval* (Arnaldo Antunes), que se inicia no filme com a cena do médico bebendo *whisky* e termina com os loucos simultaneamente circulando pelo pátio.

Um dos momentos mais marcantes da canção no filme ocorre quando um dos internos mais velhos do hospital convida Neto a ler algumas

<sup>5</sup> De acordo com Caznok (2003), a música, por si só, já aponta a necessidade de indiferenciação dos sentidos na audição, uma vez que ela é melodia, textura e movimento. Quanto maior a indiferenciação de sentidos ao assistir a um filme, maior a fruição.

palavras gravadas na parede, que correspondem à letra da canção *O Buraco do Espelho* (Edgard Scandurra e Arnaldo Antunes). A câmera passeia pelas palavras, enquanto a música, “recitada” por Antunes num ritmo compatível com o movimento da imagem, revela a prisão definitiva de Neto no universo da loucura e o perigo iminente da morte: “o buraco do espelho está fechado / agora eu tenho que ficar aqui / com um olho aberto, outro acordado / no lado de lá onde eu caí”. A entoação grave de Antunes, acompanhada do dedilhado da guitarra em uma linha melódica distorcida, revela-se uma extensão da fala do personagem. As visões igualmente distorcidas da parede misturam-se a imagens fixas e em preto e branco da mãe de Neto.

O som e sua espacialidade são importantes para externar a sensação de prisão de Neto na solitária, cubículo escuro para onde é levado em sua segunda internação. Ele tenta o suicídio incendiando o lugar. Quando a porta se abre e Neto consegue respirar, pode-se ouvir a canção que dá nome ao filme – *Bicho de Sete Cabeças* (Zé Ramalho, Geraldo Azevedo e Renato Rocha), interpretada por Zeca Baleiro –, que marca o renascimento do personagem e a possibilidade de recomeço, apesar das cicatrizes e da lembrança negativa do pai.

### *Castelo Rá-Tim-Bim, O Filme* (Cao Hamburger, 1999)

Em *Castelo Rá-Tim-Bum, O Filme*, a música-tema original desdobra-se em variações orquestrais para ambientar a história da tradicional família de bruxos Stradivarius, que mora em um castelo na cidade de São Paulo. Morgana (Rosi Campos), Victor (Sérgio Mamberti) e seu sobrinho e aprendiz Antonino/Nino (Diegho Kozievitch) aguardam o alinhamento dos planetas, evento celeste que fortalece os poderes dos feiticeiros. Às vésperas desse acontecimento, Losângela (Marieta Severo), banida da família Stradivarius por suas maldades, volta à cidade e, com a ajuda de Dr. Abobrinha (Pascoal da Conceição) e seu capanga Rato (Matheus Nachtergaele), rouba o livro de Morgana, fazendo com que o casal de

bruxos perca seus poderes. Cabe a Nino começar seu próprio livro e salvar a família, recuperando o livro de Morgana, os poderes de seus tios e o castelo tomado por Losângela.

A obra conserva os traços musicais e o didatismo presentes na trilha sonora da série televisiva na qual se baseia, *Castelo Rá-Tim-Bum*, criada por Flávio Souza e Cao Hamburger (diretor do filme) e exibida na TV Cultura entre 1994 e 1997. A música original de Abujamra (que também interpreta o recepcionista do hotel) e Lulu Camargo pode ser ouvida durante quase toda a obra, como frequentemente ocorre em desenhos animados e seriados infantis. Altamente codificada, ela apresenta frequências agudas e ritmo veloz em momentos alegres; acompanha cenas de medo e mistério com notas graves e ritmo lento; apresenta as personagens, apontando vilões e heróis; imprime dinâmica às passagens de tempo e às ações dos personagens; e sofre variações de textura e “humor” no decorrer da narrativa (*leitmotiv*), passando de música instrumental a canção (*Ópera Arepó*) e vice-versa.

Na canção, o encadeamento silábico é utilizado para simular idiomas estrangeiros, misturando-os a palavras em português ou de origem indígena, remetendo às origens tradicionais da família milenar de bruxos em convivência com a pluralidade cultural brasileira. A *Ópera Arepó* composta por Abujamra para o filme, já revela, no título, os efeitos das combinações silábicas, as inversões de palavras (de *ópera* para “arepó”, de *Castelo Rá-Tim-Bum* para “mubmitar oletsac”) e a referência à erudição da família de Nino: “*stradivarius dras trubufu! / vrais angu! / (...) mubmitar oletsac / mubmitar oletsac*”.

No entanto, durante quase todo o filme, a música predominantemente orquestral está em segundo ou terceiro plano, dada a importância da narração em voz *over* de Nino (que abre e fecha o filme) e dos diálogos entre personagens estilizados; a necessidade de clareza narrativa não apenas por meio da linguagem cinematográfica, mas sobretudo da palavra – cujo didatismo provavelmente supõe uma melhor compreensão pelo público infantil –; e todas as demandas interpretativas, de

entonação e figurino de uma narrativa fantasiosa. Assim, os papéis de “ornamento” ou “música invisível” sobrepõem-se à função de pista narrativa (Gorbman, 1987) exercida pela trilha musical. Esta adquire maior importância apenas no ensaio do minueto para o baile do alinhamento dos planetas e no baile propriamente. Os breves efeitos de silêncio, por sua vez, ocorrem apenas antes de falas cruciais para a compreensão da história.

Outras canções aparecem nos créditos finais, com arranjos eletrônicos e urbanos substituindo ou se acoplando à orquestração em melodias já ouvidas durante a narrativa e letras que lembram situações vividas pelos personagens. *Estranho não, diferente*, gravada pelo Karnak para o filme, mostra o conflito de Nino diante de sua condição de aprendiz de feiticeiro. Na canção *Amigos normais*, também gravada pelo Karnak, o mesmo tema é abordado, celebrando as amizades de Nino.

### Considerações finais

As trilhas musicais de Abujamra para os filmes analisados guardam aproximações significativas com seus projetos musicais extra-cinematográficos. Tal como na Ópera Arepó, canção-tema de *Castelo-Rá-Tim-Bum, O Filme*, o humor decorrente das combinações silábicas é uma característica das composições de Abujamra, na maior parte de seus discos. A comicidade encontra-se na simplicidade das letras, no encadramento das palavras, na métrica e nos arranjos musicais que acomodam os arranjos verbais, como na canção *Mediócratas*, do Karnak (*Estamos adorando Tokio*, 2000): “Ninguém quer te ver feliz / Todo mundo quer que você quebre o nariz / Ninguém quer te ver contente / Todo mundo quer que você quebre os dentes”.

O recurso de mistura de palavras de idiomas diferentes também é encontrado nas discografias de Abujamra. Em *Estamos adorando Tokio*, canção do disco homônimo (2000), temos o espanhol, o inglês e o português na mesma estrofe, mistura que revela a identidade multifacetada

do grupo: “Mira los karnako, me gusta Tokio / When you get out please take a passaporto / Mira los karnako, estamos adorando Tokio”.

A versão de uma música preexistente foi rearranjada por Abujamra e tornou-se a canção-tema *Durval Discos. Mestre Jonas*, de Sá, Rodrix e Guarabyra, ganhou não apenas uma, mas duas versões do compositor, simétricas entre si: uma interpretada pelos Mulheres Negras, com ares de *surf music*, que abre o filme anunciando a metáfora bíblica de Jonas vinculada ao protagonista Durval; e outra por Fat Marley, personagem de Abujamra no filme, esta uma “versão da versão” dos Mulheres Negras, eletrônica, com *beat* acelerado e inserções de falas dos personagens, que coroa a derrocada do passado (e do vinil, do som analógico) diante das múltiplas possibilidades do presente (e do som digital).

Algo que chama a atenção nas composições de Abujamra para esses filmes é a capacidade do artista em integrar diferentes elementos sonoros – músicas preexistentes, ruídos, diálogos e efeitos. No lado A de *Durval Discos*, temos um festival de canções consagradas, além das referências visuais (capas de discos, figurino de Durval). No lado B, com o conflito instalado na narrativa, surge a trilha original de Abujamra, a princípio distante, em composição tonal, harmônica e melódica com as canções preexistentes já apresentadas no “lado A”, elevando-se gradualmente até o clímax, quando a música ganha o primeiro plano sonoro, sobrepondo-se inclusive aos diálogos.

Assim como em *Durval Discos*, várias canções compõem a trilha de *Bicho de Sete Cabeças*. Estas parecem se conectar ao filme com o suporte das composições de Abujamra, que utiliza o eletrônico, o atonal, diversas texturas sonoras e até falas distorcidas do próprio filme para dar ao conjunto sonoro coesão e organicidade. A voz grave de Antunes, combinada à inesperada “sujeira sonora” da música original, entra em

consonância com os ruídos ensurdecedores da metrópole e das lembranças do protagonista Neto. Toda essa “sujeira” sonora e visual clama por respiração na canção *Bicho de Sete Cabeças*, no momento em que Neto é resgatado com vida da “solitária”.

Já em *Castelo Rá-Tim-Bum, O Filme*, a música de Abujamra segue as convenções já consagradas na série televisiva homônima, o que acarreta a previsibilidade das composições em sua relação eminentemente ilustrativa com os diálogos e efeitos sonoros empregados largamente na narrativa fantástica. Também aqui, as canções (originais, gravadas pelo Karnak) dialogam com o filme, mas de maneira a reforçar o que já se encontra na trama sob a forma de linguagem cinematográfica, diferentemente da música dos outros filmes estudados.

As análises realizadas conduzem à confirmação das hipóteses de que as músicas do artista para filmes atendem às especificidades narrativas em cada caso, ao mesmo tempo compartilhando entre si determinados elementos harmônicos, melódicos e procedimentos composicionais; de que é possível perceber uma assinatura musical do artista, marcada pela diversidade e síntese de referências musicais; e, finalmente, da viabilidade da análise fílmica tendo como eixo o som e suas relações com a imagem<sup>6</sup>. Tal abordagem pode contribuir para o entendimento de que o significado da música também está na relação entre o que se ouve e o que se vê e para a identificação das estratégias narrativas da linguagem musical no contexto das duas últimas décadas do cinema brasileiro.

A presente pesquisa de doutorado ora em andamento na Universidade de São Paulo é financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

<sup>6</sup> Cabe verificar, em etapa posterior da pesquisa, se o mesmo ocorre em outras obras com música do artista e o quanto os aspectos extrafílmicos – o processo criativo, as diversas funções exercidas por ele em filmes, suas parcerias, seu diálogo com a direção em cada caso – interferem no todo narrativo audiovisual.

## Referências

- AUMONT, Jacques.; MARIE, Michel. *A Análise do Filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.
- BRASCHE, Denis Von. *Entrevista com André Abujamra*. Disponível em: <<http://devebe.wordpress.com/2007/05/30/entrevista-com-andre-abujamra/>>. Acesso em: 13 setembro 2013.
- CARRASCO, Claudiney. *Syghkronos: a formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera: Fapesp, 2003.
- CAZNOK, Yara B. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Unesp, 2003.
- CHION, Michel. *La audiovisión – Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.
- COSTA, Fernando Morais. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- GIORGETTI, Mauro. *Da natureza e possíveis funções da Música no Cinema*. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/29-somcinema/161-funcoes-musica-cinema>>. Acesso em 19 julho 2014.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- IMDB. *André Abujamra*. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0009494/>>. Acesso em: 19 novembro 2012.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- STAM, Robert. *O Espetáculo Interrompido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.