

A Fantasia através do som diegético em La Ciénaga

DARCY TENORIO DA SILVA NETO

UFF

REBECA HERTZRIKEN

UFF

PALAVRAS-CHAVE

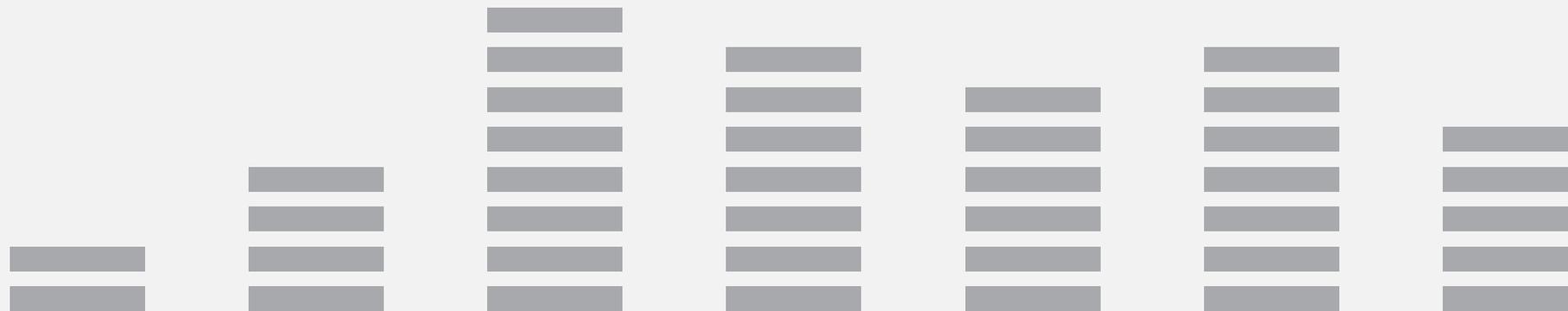
LA CIÉNAGA

MÚSICA DIEGÉTICA

SOM DIEGÉTICO

RESUMO

La Ciénaga (ou O Pântano) é um filme argentino de 2001 dirigido pela diretora argentina Lucrecia Martel. É um filme com uma trilha sonora única que possui características marcantes. Neste trabalho, analisamos o som e a música do filme, observando o impacto da trilha sonora diegética na narrativa e como isso pode criar uma noção de não-realidade no filme.



O filme *La Ciénaga* foi o primeiro longa-metragem da diretora Lucrecia Martel, realizado em 2001. A história acontece na cidade de Salta, interior da Argentina, e envolve uma família de numerosos componentes num sítio em pleno verão do noroeste argentino. As crianças estão de férias, os adultos bêbados e a cidade em festa, mas a atmosfera não é de euforia. O filme apresenta corpos sempre entorpecidos, entrecortados e pesados. Os personagens, assim como os elementos do filme, não se comunicam bem, mas constroem uma narrativa potente e ao mesmo tempo indeterminada. Nesse contexto, Lucrecia optou por misturar atrizes experientes, como Graciela Borges e Mercedes Morán, com os próprios moradores de Salta no elenco. Além disso, o filme possui movimentos de câmera naturalistas e os sons sempre são derivados da diegese do filme.

Lucrecia Martel nasceu em Salta, no ano de 1966, numa família numerosa. A argentina não se considera cinéfila e atribui a contos que conheceu na oralidade, o afeto por contar histórias (BARRENHA, 2013). Assim, ganhar uma câmera na juventude, foi um fator que contribuiu para a construção da personalidade cineasta da diretora, enquanto filmava rituais da família, a rotina em casa e situações cotidianas. Natalia Barrenha traz essas duas questões, o interesse por filmar e os contos, como elementos essenciais nos filmes de Lucrecia Martel. A estética da diretora argentina é, então, influenciada por esses hábitos que podem ser considerados destoantes: a fantasia das histórias passadas de boca em boca e a crueza de imagens reais e cotidianas. *La Ciénaga* pode ser considerado como um filme que ocupa um lugar entre o fantasioso e o real, ou entre o diegético e o não-diegético.

No "Dicionário Teórico e Crítico de Cinema," Jacques Aumont e Michel Marie utilizam para conceituar Fantástico "quando um acontecimento inexplicável é relatado ou representado". Ao passo que Real é descrito como "o que existe por si mesmo" e "o que é relativo às coisas". A realidade, em compensação, corresponde à experiência vivida que o sujeito desse real tem, ela está inteiramente no campo do imaginário. (É lógico portanto, falar, a propósito do cinema, de 'impressão de realidade' e não impressão). Com base nesses conceitos, o filme *La Ciénaga* pode ser concebido como uma história que apresenta elementos que beiram o fantástico e que, ao mesmo tempo, causam impressão de realidade.

Para Souriau, "os fatos diegéticos" são aqueles relativos à história representada na tela, relativos à apresentação em projeção diante dos espectadores. É diegético tudo o que se passa conforme a ficção do filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira.

Sendo assim, o conceito de não-diegético seria qualquer fato que não se encaixa na ficção apresentada - como uma trilha musical, por exemplo. E pensando nessas ideias opostas, o filme de 2001 de Lucrecia Martel, pode ser considerado como uma obra audiovisual que possui elementos diegéticos e não-diegéticos. Ao analisá-lo atentamente, pode-se perceber como esses elementos se mesclam e dão à história um tom extraordinário dentro da realidade crua dos personagens.

Lucrecia Martel diz que seu filme *La Ciénaga* (O Pântano, 2001) possui uma paisagem sonora¹ digna de filme de horror – e afirma que, caso o áudio fosse separado da imagem, essa relação de som e gênero ficaria ainda mais evidente (BARRENHA, 2013). Tal reflexão sobre as qualidades do som desassociado à imagem no audiovisual não é único da diretora e o pesquisador Michel Chion apresenta diversos exemplos de mesma natureza no seu livro *A Audio-*

visão: som e imagem no cinema. Assim, é possível compreender o caráter ilusório presente numa obra audiovisual, que, através da relação entre imagem e som, constrói um espaço sensorial-narrativo que não existe de fato.

Ainda que as esferas sonoras e visuais se fundam numa trajetória única durante um filme, é impossível não entregar à imagem uma posição superior pensando numa hierarquia entre ambas. Todavia, é importante ressaltar que essa relação se dá a partir de uma estrutura cultural de sociedade que exalta a imagem. Dessa forma, o conceito de “Valor Acrescentado” proposto pelo pesquisador francês Chion concede ao som uma “inevitável associação” à imagem, já que este a agrega um valor inescapável. Permanecendo nessa reflexão, pode-se alcançar, ainda, o conceito de vococentrismo no audiovisual: que limita a importância sonora à voz e ainda mais às falas (verbocentrismo).

1 Conceito com origem na palavra inglesa *soundscape* do estúdio Murray Schafer.

Cair nessa redundância onde o som reafirma o que está posto pela imagem é um temor que existe desde o surgimento do cinema sonoro, já que para alguns dos realizadores da época, pensar no som poderia representar um retrocesso na linguagem visual do cinema. Nesse contexto, a “Declaração sobre o futuro do cinema sonoro” de Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov explicita o temor sobre o possível pleonasma do som no cinema, e traz em si uma reflexão sobre como o áudio poderia e deveria ser contrapuntista em relação à imagem. Assim, esse discurso exemplifica e externa o desejo de uma relação entre imagem e som, que não os torne, necessariamente, dependentes um do outro.

O filme argentino *La Ciénaga* exprime com muita sensatez essa relação complementadora entre o áudio e o visual, pois seus elementos sonoros constroem durante a narrativa uma importância própria em relação às imagens. Enquanto vemos o tédio e a morbidéz assolarem as crianças e os adultos do sítio *La Mandrágora*, ouvimos a efervescência da natureza ao redor: mosquitos, zumbidos, goteiras, trovões, vento – e essas situações contrastantes dadas pelo som e imagem constroem a narrativa de forma extremamente dinâmica. Quando o campo sonoro se distingue do campo visual dessa forma, muitas vezes o que se ouve possui caráter extra-diegético – justificando, assim, a ausência da origem sonora no quadro. Aqui, entretanto, não existe um único ruído, música ou fala que não faça parte do universo fílmico e, mesmo assim, o áudio não é um mero complemento à imagem.

Tais escolhas técnicas foram pensadas pela diretora que afirma não saber exatamente onde posicionar a câmera, mas sabe como trabalhar o som (BARRENHA, 2013). Lucrecia também diz que, como esse foi seu primeiro filme, algumas opções acabaram sendo intuitivas, mas, ao final, revelaram-se muito importantes – a falta de movimentos de câmera como grua e *travelling*, por exemplo. Assim, o filme acaba compondo um universo baseado numa realidade bastante crua, mas com um caráter fantástico muito evidente, que transpassa tanto as questões narrativas, como as técnicas. Exemplo disso são os sons que, de acordo com Ilana Feldman (2018), por mais que sejam reais, são concebidos numa estética artificial, negando uma “estética amadora” que seria o real de fato; e as imagens sempre entrecortadas, que dão um caráter disforme aos personagens e ao espaço.

As frequências baixas nos alteram completamente a nível orgânico; as muito agudas também, mas as graves nos afetam de imediato, nos alertam. No verão também estão as cigarras e todos os insetos da estação, que são frequências muito agudas. Essa combinação faz panoramas sonoros que para mim eram bastante interessantes. (BARRENHA, 2013. P.92)

Nesse contexto, os sons do filme são muitas vezes de natureza acusmática, mesmo quando o diálogo ocupa o primeiro plano sonoro da narrativa. *La Ciénaga* carrega sons que, dentro da perspectiva do filme, poderiam ter sua origem revelada. Um grande exemplo dessa opção estética na narrativa é Luciano, que durante sua trajetória no filme é perseguido pela ideia de ter como vizinho um monstro chamado rato-do-banhado. Na verdade, esse ser imaginário é um cachorro que, devido ao muro da sua casa, não pode ser visto – alimentando, ainda mais os pensamentos da criança em relação ao animal.

Uma construção concebida como natural pelo cinema clássico narrativo seria apresentar o bicho ao espectador – mesmo que sua imagem permanecesse desconhecida para a personagem. Aqui, entretanto, em nenhum momento a origem do latido se revela. Assim, uma atmosfera fantástica é construída em torno do personagem que possui uma sensibilidade descompassada dos demais. O som que Luchi escuta é diegético e pode ser percebido por todos, mas apenas ele se envolve dessa maneira com esse estímulo sonoro. Assim, no desenvolver da história a morte e o presságio envolvem esse personagem através de sons, principalmente, que não conversam perfeitamente com as imagens – eles reinterpreta-nas.

Assim, a estrutura sonora composta pelos sons da tormenta, pelos disparos das escopetas (...) e pelos insetos do campo era a ideia-base do conceito do filme, que depois foi se moldando, com os sons dando tom de presságio, enquanto a imagem e a história passam a impressão de um dia comum em que nada de importante acontece. (BARRENHA, 2013. P.92)

Não apenas através do descompasso se constrói a fantasia no filme *La Ciénaga*: numa cena crucial da história, todos os personagens estão em comunhão, bem como as imagens e o som. Tais escolhas técnicas conversam com o gênero a que a sequência se assemelha, pois uma música presente de forma consciente para os personagens que a cantam e dançam é muito próximo ao musical. Entretanto, o momento está mais próximo a um momento musical que a um número, pensando sobre o conceito de musical *moment in film* da Amy Herzog:

Musical spectacles are excessive and abstract, reconfiguring time and space and creating intense bodily responses. Amy Herzog's engaging work examines those instances where music and movement erupt from within more linear narrative frameworks. The representational strategies found in these films are often formulaic, repeating familiar story lines and stereotypical depictions of race, gender, and class. Yet she finds the musical moment contains a powerful disruptive potential. (HERZOG, 2013)

Esse momento musical do filme pode ser descrita da seguinte forma: Pássaros marcam o início dessa sequência. Tali está sentada na cama de Mecha, conversando com ela, quando Mariana entra no quarto e senta-se numa cadeira ao lado. As primas falam sobre material escolar, Tali conta como uma amiga sua foi à Bolívia comprar tudo e economizou. Mecha chama Mamina e pede algo fresco, ao som de tiros de escopeta que confundem-se com trovões. As primas bebem e continuam conversando, Mecha sugere uma viagem para a Bolívia, assim elas poderiam comprar o material para todos os filhos. Tali parece achar uma boa ideia e elas começam a combinar. Mecha comenta que está na época de fazer a cirurgia plástica do olho de Joaquín, já que ele está na fase de escola que tem bailes e festas. Tali conta que Luciano está com um dente no céu da boca e que, por isso, precisam ir ao dentista. Momi entra e é elogiada

por Tali, enquanto sua mãe reclama dos seus cabelos e das suas companhias. Mariana pega uma escova e começa a pentear os cabelos da menina. Ao fundo, José está lavando seu cabelo na pia do banheiro e, então, Vero entra no quarto com Agustina, um rádio e uma caixa de fitas. Tali parece atrair esses ambientes nos quais cada um realiza uma atividade independente, o resultado é uma atmosfera criada por camadas de ações e sons. O quarto de Mecha vai, aos poucos, ganhando outro tom, inédito até agora, onde reúne diversas pessoas que ficam juntas apenas para aproveitar a presença alheia. Enquanto José seca os cabelos, Vero põe uma música no rádio e observa o irmão dublar a canção no secador. Ela ri e ele a puxa para uma dança. Assim, todos no quarto participam dessa valsa divertida ou riem com seus familiares descontraídos.

Pensando numa narrativa entrecortada, com personagens que não se comunicam bem e possuem trajetórias dramáticas distintas, esse momento é importante e revela muito sobre a importância da atmosfera do contexto em questão. O início da sequência parece ser apenas mais um retrato dessa família com relações ruidosas, mas a música confere a narrativa um fluxo diferente entre as personagens – saltando da realidade anterior. Em outro momento familiar, como todos reunidos à mesa, por exemplo, não existe o mesmo sentimento construído durante a cantoria.

Teoricamente, *La Ciénaga* não possui música não-diegética ou extra-diegética. Mesmo assim, ele é um filme muito musical que possui dezessete passagens de música, nas quais nove vezes há incidência de música facilmente caracterizada como trilha musical, utilizando ao todo seis canções. Ou seja, algumas se repetem. Nas demais passagens, a música não é claramente caracterizada como trilha musical. Mas ela existe em diversas situações, como por exemplo uma propaganda que passa na televisão, ou personagens que cantam. Abaixo, é possível observar os momentos musicais do filme através de uma tabela.

TABELA UM

TEMPO DE FILME	DESCRIÇÃO DE CENA	MÚSICA
07:23/07:43	O carro dá ré. Isabel desliga o rádio.	Mala Mujer – Luis Y Sus Colombianos
12:46/13:10	As meninas cantam. Tali chega	
13:34/13:44	Mariana volta a cantar. Ela sai e vai ficar com Luciano.	
15:30/15:41	Mariana canta no hospital. Mariana bate no vidro para chamar Vero.	
19:30/20:10	Aparece uma propaganda da TV.	
21:37/23:46	Música toca na rua. Crianças correndo. Vero bate a porta. Isabel abre a porta da loja.	Lágrimas Heladas – Los Varoniles Lirios Salteños
24:35/24:45	Tali canta no carro.	
26:43/26:46	Momi canta.	
27:33/27:48	Procissão religiosa na TV.	
40:29/41:33	Vero liga caixa de som. Todos dançam no quarto.	El niño y el canário – Jorge Cafrune
44:50/47:11	Baile de Carnaval.	Salud amigo – Luis Y Sus Colombianos
51:31/52:10	Música na rádio.	Mala Mujer – Luis Y Sus Colombianos
59:01/59:46	Chegada do carro a barragem.	Amor Divino - Los Varoniles Lirios Salteños
59:47/60:35	Música da propaganda na TV.	
78:32/79:29	Momi e Isabel chegam no bar.	Deudas - Los Varoniles Lirios Salteños
91:54/92:40	Música na casa de Tali.	El niño y el canário – Jorge Cafrune
97:45/	Música que toca nos créditos.	Amor Divino - Los Varoniles Lirios Salteños

O fato de o filme só possuir músicas diegéticas, dá a impressão de que ele é pouco musical. E que as músicas estão inseridas no filme de forma aleatória. Mas isso não é verdade, visto que são músicas de bandas regionais, com um apelo afetivo com o filme e com a diretora, visto que o filme foi gravado em Salta, Argentina e Lucrecia Martel nasceu em Salta também. Claudia Gorbman (1987) afirma que “O significado das músicas nos filmes não são apenas de acordo com os puros códigos musicais, mas também de acordo com códigos culturais-musicais e códigos cinematográficos-musicais.” Além de por vezes possuírem letras que se assemelham as situações tratadas na cena, a música serve também como elemento que caracteriza ambientes do filme a partir de diferentes ritmos. A música, além de arbitrária, serve como ferramenta construtora de uma noção fantástica no filme, reafirmando e negando a diegese e construindo, invadindo e negando noções de espaço. Para entender de forma mais clara o uso da música na narrativa do filme, algumas cenas serão analisadas a seguir.

Aos 06:04 minutos de filme, ocorre o primeiro conflito da história. A personagem Mecha (Graciela Borges), sofre um acidente no qual um vidro se quebra em seu peito. O estrondo da queda e quebra das taças é ouvido por Isabel (Andrea López) que, assustada, corre até o lado de fora da casa junto com a filha de Mecha, Momi (Sofia Bertolotto). Enquanto Isabel ajuda Mecha a se levantar, Momi busca o carro para levar Mecha ao hospital. O carro aparece em cena junto com a primeira música presente na trilha sonora do filme, aos 07:23. A música, que vem da rádio do carro, se chama *Mala Mujer*. O caráter diegético da música afirma-se alguns segundos depois que o carro aparece, quando Isabel desliga o rádio e a música some.

Mala Mujer é destoante em relação ao o que está acontecendo em cena. Quando se pensa em acidentes nos filmes, imagina-se que o fato será acompanhado por uma música não-diegética de carga bastante dramática. A música de um modo geral, de acordo com Claudia Gorbman (1987), pode definir estado de espírito e tonalidade nos filmes, potencializando o que é visto em cena, como é o caso das músicas não-diegéticas em sua maioria, ou antagonizando o que é mostrado. *Mala Mujer* possui um ritmo alegre, divertido e estoura no momento que Mecha está com o peito cortado e com sangue espalhado pelo corpo. A música diegética, ainda de acordo com Gorbman (1987), possui capacidade de criar ironia devido ao seu fator indiferente, ou seja, a música, por fazer parte do universo fílmico (portanto, diegética) não possui necessariamente uma ligação subjetiva com os personagens e o que eles estão passando. Ela pode apenas existir, estar tocando diante de qualquer acontecimento. Um filme que, à primeira vista se propõe a ser realista, logo no seu primeiro conflito acaba quebrando essa atmosfera mais crua devido a música diegética destoante, “aleatória” e irônica.

Ainda observando a música diegética em *La Ciénaga*, pode-se analisar a quebra da realidade em algo fantasioso também a partir dos 21:36 minutos de filme. A cena se inicia com Vero, Momi e Isabel entrando em uma loja de roupas para se abrigar do ataque de crianças com balões cheios de água. A música diegética está presente desde o início da cena e atua no que Robynn J. Stillwell (2007) vai chamar de “foreground” da trilha sonora ou seja, o que se ouve está num primeiro plano sonoro, a música está tomando conta de quase toda a trilha sonora no momento. Quando as meninas entram na loja e fecham as portas, a música vai para o “background” e o “foreground” é ocupado pelos sons dos balões de água estourando nos vidros da porta. O ponto de escuta da música diegética é localizado dentro da loja, o que vai, como aponta Claudia Gorbman (1987), consolidar o espaço cinematográfico, trazendo veracidade e reafirmação de uma realidade existente na tela. Porém, o que ocorre na cena é a quebra do que poderia ser uma consolidação verossímil de espaço. A partir do momento em que as meninas se encontram dentro da loja, a música é ouvida, porém a distância delas para a porta não

condiz com a distância que a música se propõe a estar no “background” da trilha. A música ouvida é muito baixa, quase se dissipando. Com o decorrer da cena, Isabel sai da loja para encontrar Perro e ao abrir as portas, a música ocupa o “foreground” novamente, porém com um ponto de escuta externo visto que o volume em que a música é ouvida se assemelha ao ouvido no primeiro momento da cena, quando as personagens estavam do lado de fora. O plano, entretanto, é filmado de dentro da loja. Em seguida, Momi vai até a janela e observa Isabel e Perro conversando. A música continua tocando, dessa vez com o ponto de escuta retornando para dentro da loja, dialogando com a forma que o plano é filmado. Perro e Isabel voltam para a loja, o ponto de escuta volta a ser externo e, ao fechar das portas, o ponto de escuta novamente se localiza dentro da loja. Essas alternâncias de ponto de escuta “foreground” e “background” fazem com que o espectador não consiga se localizar de forma exata dentro da cena, que é filmada inteiramente dentro da loja, criando assim o fantástico no que diz respeito às músicas diegéticas e também ao espaço em que ela existe.

Noutro momento parecido, a música extrapola o espaço diegético concreto e passa para outro lugar. Essa é a cena do baile de carnaval, no qual a música “*Salud amigo*” da banda nativa de Salta, Luis Y Sus Colombianos, está no primeiro plano sonoro. A lógica verbocentrista pensada por Chion é, então, desconstruída nesse momento em que o diálogo poderia ocupar um lugar importante, mas é suprimido pela música alta que invade o espaço. Enquanto Isabel percorre o lugar entre corpos opressores e falas incômodas, uma música agitada afoga todo o plano. O que traz, novamente, o conceito de uma música diegética e irônica desenvolvida por Claudia Gorbman. Esses elementos que caracterizam a música como invasora e irônica, constroem uma atmosfera irreal, confusa e dúbia. É difícil estabelecer o momento como concreto e cru – mesmo que a situação retratada, o ambiente e os personagens sejam crus, simples e diegéticos.

Ainda nesse momento, a música parece ser delimitada pelo espaço concreto do bar onde está acontecendo o evento. Mas no momento em que Pero e José começam a brigar e são expulsos do bar, a música, que deveria ter permanecido no lugar anterior, continua presente do lado de fora do espaço. Por fim, ao término da briga, a música simplesmente para numa espécie de fade out caracteristicamente não-diegético. E é nesse momento de construir elementos não diegéticos que parecem diegéticos, que Lucrecia concebe uma história que une crueza e irrealidade, pois a transição dessas ferramentas entre a diegese e a não-diegese provoca no espectador uma confusão imperceptível que possui um grande teor fantástico.

Em *La Ciénaga*, o que garante o caráter fantástico da história são as decisões que definem a estética do filme, como por exemplo a utilização de uma música que une os personagens num compartilhamento de escuta, no lugar de apenas uma reunião espaço-temporal, a música sendo utilizada como recurso para desorientação do espectador visto a falta de verossimilhança na representação sonora de espaço ou até mesmo a constante presença de sons de estouro e zumbidos em todos os ambientes. É possível entender, então, o som e a música como não só ferramentas dramáticas, mas também como elementos com força própria que garante um tom diferenciado à história que, apenas a partir das imagens, seria tendenciada a outro lugar. II/JS/11a

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. Dicionário Crítico e Teórico do Cinema. Papyrus Editora. São Paulo, 2001
- BARRENHA, Natalia. *A Experiência do Cinema de Lucrecia Martel*. 1ª edição. São Paulo: Alameda, 2013.
- CHION, Michel. *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. Tradução Pedro Elói Duarte. Edições Texto e Grafia Ltda. 1ª edição. 2011.
- FELDMAN, Ilana. *O Apelo Realista*. Revista Famecos. Porto Alegre, no 36. Agosto, 2018.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies: narrative film music*. Indiana University Press, 1987.
- HERZOG, Amy. *Dreams of difference, songs of the same: The musical moment in film*. University of Minnesota Press, 2010.
- STILWELL, Robynn J. *The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic*. In: GOLDMARK, Daniel et al. (Ed.). *Beyond the soundtrack: representing music in cinema*. University of California Press, 2007.