

**“O nome da loja é Durval Discos”:** o papel dos contrários na construção de sentidos da narrativa fílmica

Marli ROSA\*

**Resumo:** Partindo do conceito de *contrários*, este artigo apresenta uma análise da construção de efeitos de sentido no longa-metragem brasileiro *Durval Discos* (Anna Muylaerte, Brasil, 2002). Valendo-se de uma integração de conhecimentos de diferentes áreas de estudo, este estudo analisou como os contrários são utilizados, em oposição ou justaposição, em elementos de naturezas diversas (verbais e não verbais) na composição fílmica. Para atingir tal objetivo, foram utilizados como referenciais teóricos o trabalho de Sigmund Freud e a Teoria do Yin e do Yang. Dessa forma, propôs-se uma reflexão em torno dos contrários enquanto categoria epistemológica e uma análise da construção de sentidos com base na simbologia de objetos sógnicos e também de outras narrativas incidentes na trama, com destaque especial para o *leitmotiv* de Durval: a canção “Mestre Jonas” (de Luiz Carlos Sá, Zé Rodrix e Gutemberg Guarabyra), uma versão jocosa da história bíblica de Jonas dentro do peixe.

**Palavras-chave:** Contrários. Narrativa fílmica. Construção de sentidos. *Durval Discos*.

**“O nome da loja é Durval Discos”:** the role of contraries in the construction of meanings of the filmic narrative

**Abstract:** Using the concept of *contraries*, this article presents an analysis of the construction of meaning in the Brazilian feature film *Durval Discos* (Anna Muylaerte, Brazil, 2002). From an interdisciplinary perspective, it will be analyzed how the contraries are used, either in opposition or juxtaposition, in elements of diverse kinds (both verbal and nonverbal) in filmic narrative. To achieve this goal, the work of Sigmund Freud and the Theory of Yin and Yang will be used as theoretical references. Thus, it will be presented a discussion on the contraries as an epistemological category and an analysis of the meaning construction through the symbolical aspects of signs and other narratives present in the plot, with particular emphasis on the *leitmotiv* of Durval: the song “Mestre Jonas” (composed by Luiz

---

\* Professora Adjunta do Curso de Graduação em Letras-Português do Instituto de Humanidades e Letras (IHL) da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), Campus dos Malês – Av. Juvenal Eugênio Queiroz, s/n – Centro, CEP 43900-000, São Francisco do Conde, Bahia, Brasil. E-mail: marlirosa@unilab.edu.br

Carlos Sá, Zé Rodrix and Gutemberg Guarabyra), a playful version of the biblical story of Jonah inside the fish.

**Keywords:** Contraries. Filmic narrative. Construction of meaning. *Durval Discos*.

Discorrer sobre o papel dos contrários em uma narrativa fílmica – que possui, portanto, diversas linguagens e recursos (diálogos, música, ruídos, figurino, fotografia, enquadramentos de câmera, etc.) que concomitantemente convergem para a construção do sentido da obra como um todo – é trilhar um caminho extremamente rico e desafiador, pois exige de nós, pesquisadores, um olhar capaz de integrar conhecimentos de diferentes áreas de estudo.

Uma instigante reflexão em torno da temática dos contrários é apresentada na obra de Chevalier e Gheerbrant (1997) intitulada *Dicionário de Símbolos* – referencial frutífero para todos que trabalham com construção de sentidos, em narrativas verbais, não verbais ou sincréticas – como essencial para a análise e compreensão de objetos simbólicos e/ou sógnicos. A introdução desenvolvida para o verbete afirma que os *contrários* são:

Uma das formas clássicas de oposição no interior do mesmo tema, ou entre vários temas: contraditório, contrário, diverso, diferente, distinto, outro, complementar, relativo. Cada um desses termos designa uma forma de oposição em maior ou menor grau, [...], ao mesmo tempo homogênea e heterogênea. As ciências modernas as mais avançadas, a física e a biologia principalmente, reconhecem **a presença simultânea de forças opostas em todo ser, em toda manifestação de energia.** [...] (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1997, p. 275, grifos nossos).

Além de destacar a relação inerente entre pares de opostos, o verbete destaca também o intrigante fenômeno chamado “coincidência dos contrários”, em que símbolos opostos podem apresentar um mesmo significado ou, ainda, um único símbolo pode conter significados diametralmente opostos em seu interior, dependendo da situação em que é utilizado. Entretanto, apesar de mencionar práticas budistas, nesse verbete em específico o dicionário não apresenta autores ou modelos epistemológicos que abordaram ou, até mesmo, procuraram dar conta da temática dos contrários em um modelo teórico.

Fontes (2008), em sua pesquisa sobre o desenvolvimento, uso e importância de conceitos opostos na compreensão do conflito psíquico na obra de Freud, enumera pensadores que trataram da oposição como uma forma-chave de significação das coisas e, assim, de interpretação da realidade. Entre tais autores, menciona Hegel, para quem, segundo Fontes (2008, s.p), “[...] um conceito só se define na relação que estabelece com seu contrário, com aquilo que lhe é diferente. [...]”. Por meio de exemplos, Fontes, em um salto temporal, procura comprovar, no entanto, como tal temática é bem mais antiga do que

poderíamos supor, e, assim, apresenta reflexões elaboradas pelos filósofos gregos Heráclito de Éfeso (século VI a. C.) e Sócrates (V a. C.), além de Lao-Tsé (VI a. C.), autor objeto de interesse desse trabalho.

Particularmente, considero como a referência epistemológica primeira que, além de apresentar, dá conta dos atributos enfatizados na transcrição do trecho destacado de Chevalier e Gheerbrant (1997) sobre os contrários – isto é, sua unidade, relatividade, interdependência e inter-transformação – a Teoria de Yin e Yang, central no taoísmo e elaborada na China, ao longo de dois milênios antes de Cristo.

Nascida da observação dos fenômenos da natureza e da vida humana, tal filosofia foi registrada pela primeira vez enquanto modelo filosófico, espiritual e epistemológico no Tao Te Ching, obra filosófica que, como apresenta Rohden (2004), consiste de um livro com 81 poemas breves e em forma de aforismos – com uso frequente de paradoxos –, escrito provavelmente no século VI a.C por Lao-Tsé (ou, ainda, Lao Tsu, Lao-Tzu ou Laozi), historiador e bibliotecário da China Antiga.

A Teoria de Yin e Yang<sup>1</sup> nasceu nos primórdios da sociedade chinesa baseada na observação da luz do sol incidindo sobre uma montanha: tomando-a como uma unidade, seu lado iluminado corresponderia à parte yang; e o lado com sombra, à sua porção yin. Tal conhecimento empírico foi aplicado, na China e em outros países orientais influenciados pelo Taoísmo, à compreensão e classificação de todas as coisas do mundo (fenômenos da natureza, alimentos, doenças, emoções, objetos, cores, etc.) por meio do par de conceitos filosóficos yin-yang: yang seria tudo o que apresentasse características em comum com a claridade (tais como: sol, dia, calor, movimento, alto, homem, masculino, função), e yin seria o seu oposto (lua, noite, frio, passividade, baixo, mulher, feminino, forma, etc.).

A unidade, relatividade, interdependência e intertransformação de yin e yang estariam expressas no antigo diagrama chinês denominado Tei-Gi, que, como esclarece Rohden (2004), nasce da união do círculo com as potencialidades energéticas materializadas nas suas porções yin (representada pela parte escura) e yang (parte clara).



**Figura 1:** Imagens do círculo, da união de Yin e Yang e do Tei-Gi  
**Fonte:** Google Imagens (Domínio Público)

Chevalier e Gheerbrant (1997, p. 250) destacam que o círculo – segundo símbolo de importância fundamental no estudo da simbologia, atrás apenas do centro e seguido da cruz e do quadrado – possui como propriedades a “perfeição, homogeneidade, **ausência de distinção ou de divisão**”, atributos presentes no Tei-Gi e centrais na Teoria de Yin e Yang. Tais propriedades estão em harmonia com a simbologia do centro, tido como a própria imagem dos opostos e lugar de coexistência de todas as suas forças em movimento dinâmico no interior da unidade perfeita (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1997, p. 219-220).

Tendo tais definições em mente, cabe notar que no Tei-Gi cada elemento carrega em si a “semente” de seu oposto (a parte escura possui um ponto claro, e vice-versa), a fim de ressaltar visualmente sua inter-relação e intertransformação, o que acentua, nessa teoria, o papel da relação intrínseca e do constante movimento de intertransformação de tudo o que há no universo.<sup>2</sup>

Portanto, yin e yang são tomados, na filosofia chinesa, como um par de conceitos contrários que compõem uma unidade perfeita: elementos opostos, complementares e em constante (re)equilíbrio dinâmico. Os versos iniciais de Lao-Tsé, no segundo poema do Tao Te Ching, Síntese das Antíteses, introduzem tais conhecimentos assim:

Só temos consciência do belo  
Quando conhecemos o feio.  
Só temos consciência do bom  
Quando conhecemos o mau.  
Porquanto o Ser e o Existir  
Se engendram mutuamente.  
O fácil e o difícil se completam.  
O grande e o pequeno são complementares.  
O alto e o baixo formam um todo.  
O som e o silêncio formam a harmonia.  
O passado e o futuro geram o tempo. [...] (LAO-TSÉ, 2004, p. 26).

Voltando ao campo científico ocidental, antes mesmo da publicação, em 1916, do Curso de Linguística Geral, em que a questão dos contrários está centralmente presente na teoria saussuriana na dualidade do signo (composto por significado e significante) e na concepção da língua (dividida em *langue* e *parole*) como uma estrutura de signos que se significam em oposição uns aos outros (SAUSSURRE, 2006), Freud já havia dedicado sua atenção a esse intrincado tema, em mais de uma ocasião. Como destaca Fontes (2008), isso ocorreu a partir de dificuldades encontradas no estudo de elementos de sua experiência empírica com análises simbólicas em *Interpretação dos Sonhos*, de 1900, e, em especial, com o impacto da leitura do trabalho do filólogo Karl Abel sobre a língua egípcia antiga.

Em *A significação antitética das palavras primitivas*, publicado originalmente em 1910, Freud (1996a) expõe o achado de Abel sobre a dualidade semântica de várias

palavras em egípcio antigo. A fim de ilustrar essa situação absurda a nossos olhos ocidentais contemporâneos, Freud destaca que o filólogo propõe o seguinte exercício: imagine que na língua alemã a palavra “forte”, por exemplo, pudesse significar, simultaneamente, “forte” e “fraco”; ou, ainda, que a palavra “luz” significasse “luz” e “escuridão”. Freud também destaca a explicação fornecida por Abel: todas as coisas em nosso mundo só teriam um sentido quando contrastadas, relativizadas, justapostas; já que nada existe no mundo em isolamento, elas naturalmente só poderiam ser significadas a partir de uma comparação com seu oposto.

Em sua reflexão sobre o papel da dualidade de conceitos em oposição na obra de Freud, Fontes (2008) radiografou, historicizou e sintetizou alguns dos principais pares de opostos da psicanálise, entre eles: consciente-inconsciente, prazer-desprazer, Eros-Tânatos, sujeito-mundo externo, masculino-feminino, entre outros. Como contribuição, pensando no filme *Durval Discos*, gostaria de destacar outros dois pares freudianos importantes: natureza-civilização e segurança-liberdade, trabalhados primeiramente no texto *O futuro de uma ilusão* (1927/1996b) e retomados em *O Mal-Estar na Civilização* (1930/1996c).

Em sua crítica contundente à religião e sua influência na sociedade humana, Freud (1996b) localizou, como mecanismo interno de controle da tensão gerada no indivíduo e proveniente do par de opostos natureza-civilização, a oscilação entre a busca pela segurança face aos poderes da natureza indomável – que leva o indivíduo a buscar sua proteção na vida em sociedade, inclusive abrindo mão, para isso, de sua liberdade pessoal – e o impulso de realização do prazer, força contrária à anterior e que impele o indivíduo a sobrepor sua liberdade em relação à coerção social. Assim, nesse modelo freudiano de funcionamento da psique individual face à vida em sociedade, temos uma escala de opostos em equilíbrio dinâmico constante: para exercer sua liberdade, o indivíduo tem que abrir mão, em certa medida, da sua segurança, e vice-versa. Nas palavras de Freud (1996b, p. 16):

[...] todo indivíduo é virtualmente inimigo da civilização, embora se suponha que esta constitui um objeto de interesse humano universal. É digno de nota que, por pouco que os homens sejam capazes de existir isoladamente, sintam, não obstante, como um pesado fardo os sacrifícios que a civilização deles espera, a fim de tornar possível a vida comunitária. A civilização, portanto, tem de ser defendida contra o indivíduo, e seus regulamentos, instituições e ordens dirigem-se a essa tarefa.

No mundo contemporâneo, acentuando essa tensão entre o par de contrários segurança-liberdade, temos a globalização ou, nos termos de Alves (1999), a mundialização do capital – isto é, um fenômeno não meramente das trocas, em nível mundial, de

mercadorias e serviços e sim das operações industriais e financeiras do capital. Tal fenômeno surge como uma força aniquiladora para o ser humano, pois atinge, especialmente, a esfera de sua segurança, não apenas, mas, sobretudo, a que se refere à sobrevivência material, devido a seu impacto no mundo do trabalho. Assim, na sociedade globalizada, acentua-se a condição humana de que nada é certo nem garantido: tudo é cambiável, supérfluo, perene. A sobrevivência passa a ser mais intensamente sentida pelo indivíduo como cada vez mais incerta, num mundo marcado, nos termos de Alves (1999), pelas crescentes precariedade do trabalho e escassez de oportunidades de emprego formal e também informal.

Com o aumento da insegurança na sociedade globalizada, o indivíduo, a fim de contrabalançar as tensões descritas por Freud e afastar a sensação de aniquilamento de seu ser, tende a procurar abrigo e proteção em outras esferas, seja de natureza material seja psíquica. Assim, para além dos remédios de tarja preta, uma das saídas mais frequentemente encontradas no mundo ocidental tem sido a diminuição da ansiedade por intermédio da busca do que denomino sensação de segurança no bojo da esfera familiar, na qual se destaca a figura da mãe, ou, ainda, por meio da intensificação da relação humana com signos femininos que remetem à proteção materna como, por exemplo, a casa, na qual o indivíduo busca confinamento, a fim de se proteger da brutalidade do mundo.

Em um contraponto com a figura paterna, Freud sintetiza a importância da mãe para a criança basicamente por meio de sua significação singular como objeto de proteção ao mundo externo: para o autor (1996b), a mãe, além de saciar as necessidades físicas da criança (mormente a fome), torna-se seu primeiro objeto de amor e de proteção contra os perigos advindos do mundo externo. Nesse sentido, a mãe se torna a primeira proteção da criança contra a ansiedade interna gerada pelas tensões provenientes da relação da criança com o mundo externo.

Uma vez apresentados a conceituação filosófica oriental em torno dos contrários pela Teoria do Yin e Yang, o trabalho de Freud sobre a busca pela segurança e o ímpeto pela liberdade, bem como os desafios de vida intensificados pela globalização e formas atuais que o ser humano encontra para enfrentá-los, o presente artigo passará à apresentação e à análise da construção de sentidos em Durval Discos, visando evidenciar o papel dos contrários em tal estrutura narrativa.

Durval Discos foi a primeira experiência solo de Anna Muylaerte como diretora e roteirista de longa-metragem de ficção. Formada em Cinema pela Universidade de São Paulo e conhecida por sua atuação em produtos culturais variados, podemos destacar, em sua carreira, a atuação como roteirista dos programas infantis da TV Cultura Castelo Rá-Tim-Bum e O mundo da Lua; sua direção e roteiro do premiado vídeo clip Mama África, do

cantor e compositor Chico César; bem como seu roteiro para Castelo-Rá-Tim Bum, O Filme (Direção de Cao Hamburger, 1999, Brasil), sua colaboração no roteiro de Desmundo (Direção de Alain Fresnot, 2003, Brasil), e seu mais recente longa-metragem, premiado internacionalmente, Que horas ela volta? (Direção e Roteiro de Anna Muylaerte, 2015, Brasil).

Razoavelmente modesto, em termos de produção, Durval Discos narra acontecimentos da vida de Durval (Ary França), um solteirão na faixa etária dos quarenta anos que mora na casa da mãe, a dominadora Carmita (Ety Fraser). No cômodo frontal da casa, Durval tem sua loja de discos, onde vende apenas discos de vinil, ou seja, os antigos LPs (long plays), pois se recusa a vender CDs (compact discs). Além da relação simbiótica com a mãe e do contato diário com os poucos clientes da loja, o único relacionamento interpessoal que o protagonista possui é com Elisabete (Marisa Orth), a balconista da loja ao lado (a Doceria Loli), que o visita diariamente para conversar e “fumar um cigarrinho”, longe dos olhos de sua patroa.

Um dos primeiros pares de contrários da obra diz respeito ao seu gênero, pois o filme mescla elementos de comédia e suspense: o roteiro muda de tom quando Durval e sua mãe descobrem que Célia (Letícia Sabatella), a recém-contratada empregada, havia deixado na casa deles sua suposta filha, Kiki (Isabela Guasco), uma criança de cinco anos, juntamente com um bilhete no qual é solicitado que cuidem dela durante sua ausência, por dois dias. Mais tarde, mãe e filho descobrem, por meio de uma reportagem de televisão, que Célia era, na verdade, uma sequestradora e que, em confronto com a polícia, havia sido morta. Ao tomarem conhecimento de que Kiki é filha de uma empresária e que seu paradeiro é desconhecido, Durval decide entregá-la imediatamente às autoridades, porém, sua mãe, loucamente apegada, tenta postergar ao máximo o desligamento da criança. Para tanto, Carmita acaba revelando estar disposta a qualquer insensatez, inclusive matar, se necessário.

Essa mudança na narrativa – que acaba por mostrar o contraste das crenças rígidas de mãe e filho com a espontaneidade infantil característica de Kiki e que muda da passividade e tédio para a tensão crescente, da alegria advinda da presença da criança ao medo de que esta seja descoberta pelos vizinhos, da tranquilidade cotidiana à loucura - também é sinalizada pela trilha musical de Durval Discos.

Como todo LP, a trilha musical do filme possui dois lados, contrários: um lado A, com canções da chamada Música Popular Brasileira (MPB), especialmente dos anos 1970, repertório musical afetivo de Durval que inclui Jorge Ben, Rita Lee, Os Novos Baianos, entre outros; e um lado B, trilha original de natureza instrumental, composta especificamente para

o filme pelo músico paulistano André Abujamra,<sup>3</sup> que procurou utilizar a música para intensificar na narrativa a peraltice da criança bem como a tensão, o medo e a loucura.

O filme – que se passa em 1995, último ano em que a indústria fonográfica brasileira lançou álbuns no formato de LP – conta com apenas uma locação central, com o set de filmagem montado e distribuído entre três casas vizinhas do tradicional bairro paulistano de Pinheiros, onde Muylaerte passou sua infância e adolescência. Tais casas – sendo duas apresentadas no início do filme: uma que abriga a casa e a loja de discos de Durval e a outra correspondente à doceria da vizinha – estavam, durante as filmagens, em 2001, com data marcada para serem demolidas, pois, em seu lugar, prédios seriam construídos. Em entrevista a Gianluca Notarianni, ao ser questionada se o ódio que Durval tem pelo CD poderia ser entendido como uma metáfora para o ódio que ele possui pelo mundo atual, Anna confirmou:

Sem dúvida. O fim do filme retrata as demolições que estão acontecendo no bairro de Pinheiros. As antigas casas estão indo pro chão, dando lugar aos prédios. [...]. Mas não é só isso. Acho que o Durval é um nostálgico de um tempo mais humano. (MUYLAERTE, 2002a).

A demolição – que simboliza a destruição de um tempo passado para dar espaço à construção do novo, do diferente, e que, como mencionado por Anna, foi trazida para o filme na cena final, em que o sobrado da mãe de Durval é demolido – remete à inevitabilidade da mudança, ou, em outras palavras, à inter-transformação entre yin e yang. É o fim de um velho tempo e início de um novo a partir de uma escala não mais horizontal e sim vertical de ocupação social do espaço – movimento que constitui uma das principais características do mundo globalizado, conforme destaca Zigmunt Bauman (1999).

Em meio a essa sobrevivência perene das casas tradicionais do bairro de Pinheiros, em relação ao protagonista de Durval Discos e seus fortemente opostos mundos – externo e interno –, o tempo histórico em questão é o da globalização e o tempo psíquico é o da relação simbiótica com Carminha, sua mãe dominadora. Nesses dois mundos, o externo, líquido e cambiante (não apenas de tecnologias, mas, especialmente, de valores), e o interno (das pulsões e desejos em constante oposição e luta), a teimosia de um solteirão na casa dos quarenta anos que insiste em permanecer no mundo antigo e seguro – isto é, vender em sua loja de discos somente LPs – e que se recusa a ceder à nova tecnologia – representada pelo CD – é um vetor de resistência individual à coerção social sofrida.

Voltando ao filme, é importante ressaltar que o argumento construído para o roteiro original surgiu para Muylaerte de uma história real de um conhecido seu, dono da loja paulistana Edgar Discos, que a diretora costumava frequentar, conforme seu relato:

Eu já estava procurando por seis meses uma história com muita emoção, mas que fosse simples de produzir, com poucos personagens e praticamente uma só locação. Foi quando ouvi falar que o Edgar, que tem uma loja de discos, vem se mantendo fiel ao vinil e não vende CDs, apesar das dificuldades. Essa situação real foi o ponto de partida para a ficção. Depois incluí outros elementos e personagens como a criança, aproveitando a minha experiência de trabalhar com atores infantis. (MUYLAERTE, 2002b).

A notícia de que Edgar fecharia sua loja de discos impactou Anna e a fez sentir uma certa nostalgia da “música do LP” – expressão frequente nos diálogos do filme –, companhia constante desde sua infância nos anos 1970. Assim, a música atuou como uma força propulsora para o roteiro do filme. É importante ressaltar que esse par constituído pelos termos (aparentemente opostos) música-filme é fundador das crenças de Anna e de seu processo criativo no cinema. Quando questionada se o filme poderia ser considerado uma homenagem à música brasileira, ela respondeu:

Sim, o Durval Discos é uma homenagem a essa música brasileira acústica e pop que eu ouvia nos anos 70, quando eu era criança. Eu era muito ligada em música. No fundo eu queria ser música, mas por diversos fatores de travação interna acabei indo para escrita, que foi algo que meu pai estimulou. Então o cinema, pra mim, no fundo é música! (MUYLAERTE, 2002a).

Dez anos após o lançamento de Durval Discos, em uma entrevista, Anna apresentou maiores detalhes de seu processo criativo no cinema e prosseguiu afirmando que cinema é música. Segundo a diretora, o que tais linguagens possuem em comum é que ambas acontecem no tempo e, nesse sentido, fazer cinema seria lidar com o gerenciamento do andamento: ora o filme seria mais rápido, depois desaceleraria, depois voltaria a ser rápido, etc. Anna enfatizou a necessidade de, no Brasil, começar a haver uma conscientização sobre o que chamou de “musicalidade da construção dramática”, ou seja, atentar para o fato de que fazer filme é trabalhar com algo que acontece fundamentalmente no tempo (MUYLAERTE, 2012).

Enfatizando o par de contrários movimento-estagnação, o filme começa com duas cenas em espaço aberto: primeiramente, os cavalos correndo na fazenda em que Kiki estava e, depois, a movimentação humana anônima na Rua Teodoro Sampaio, São Paulo. Num corte brusco – uma elipse temporal suavizada pela presença de música na cena –, a câmera passa para a apresentação externa da locação principal (o sobrado de Carmita, em cujo cômodo inferior e de frente para a rua funciona a Durval Discos) para contrastar, finalmente, na quarta cena, com a monotonia paralisante do interior da loja e a rigidez (isto é, a falta de movimento) das crenças de Durval, que constatamos em sua fala por meio da

resposta sarcástica que ele dá a um cliente que queria comprar um CD: “o nome da loja é Durval Discos”.

O andamento da câmera nessas cenas pode ser descrito da seguinte maneira: 1) começa com um movimento um tanto contido na cena dos cavalos (que se movem, porém estão presos numa cerca); 2) muda para um pouco mais intenso e totalmente livre no passeio (com um tom saudosista e respeitoso) da câmera pela Rua Teodoro Sampaio; 3) volta a ficar mais lento na cena de apresentação do sobrado e da fachada da loja; e 4) fica totalmente estático na primeira cena do interior da loja e nas que a sucedem, quando a câmera alterna apenas entre dois posicionamentos fixos: ora de frente para o interior da loja (posicionada na sala de jantar, contígua à loja, pois esta ocupa o espaço que seria da sala de estar), ora atrás do balcão de atendimento em que Durval fica sentado, aguardando seus clientes e olhando para a rua através da grande janela envidraçada.

Na primeira cena, temos o cavalo como símbolo importante para a sugestão de acontecimentos inesperados na trama, pois, um de seus significados é a impetuosidade do desejo que conduz ao movimento desenfreado (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1997). O cavalo também é um símbolo que servirá para apresentar traços da personalidade de Kiki, criança cheia de energia e espontaneidade, sempre em busca de aventuras – em contraste com os pacatos e estagnados Durval e Carmita, plasmados que estão no cotidiano medíocre, com suas crenças inflexíveis.

Sobre aspectos da abertura de uma narrativa audiovisual, Carrasco (1993) afirma:

De um modo genérico, todos os créditos iniciais têm por objetivo direcionar a atenção do espectador para o início da narrativa. Eles são o espaço reservado ao narrador para a sua preleção inicial. [...] Além disso, a abertura já informa, em grande parte, o que o público pode esperar do filme, se se trata de uma comédia, de ficção científica ou de mistério. A abertura costuma também conter dados de estilo, tais como ritmo, ambientação, enfoque, entre outros. Todas essas informações são passadas em conjunto, pelas imagens (inclusive o tipo de letra usado nos créditos) e, especialmente, pela música. (CARRASCO, 1993, p. 79).

Assim, enfatizo que a tensão entre os contrários da narrativa e a sugestão de acontecimentos inesperados não são sinalizados apenas por meio do cavalo ou quando o roteiro muda de tom (com a contratação da empregada e posterior descobrimento do sequestro de Kiki): ela já é sugerida na abertura por meio da trilha musical. Durante os créditos iniciais, temos como tema introdutório à canção “Mestre Jonas” um standard típico de faroestes, composto por acordes de guitarra texana, e que remete à situação do duelo entre bandido e mocinho, ou seja, mais um par de contrários.<sup>4</sup>

Logo após o tema do faroeste, com o início da canção "Mestre Jonas", surge a segunda cena do filme, que chama a atenção por sua longa duração e por ter sido realizada em uma só tomada e com a câmera em movimento através de uma *steadicam*.<sup>5</sup> Esse plano sequência começa com a câmera alta, em um plano geral, aberto para a Rua Teodoro Sampaio. Nela, a câmera sai do vertical da cidade (característica dos prédios) para mergulhar na horizontalidade da rua, espaço plano de circulação de carros e transeuntes que entram e saem de lojas de todo tipo: fliperama, chaveiro, instrumentos musicais, bares, etc. Os créditos iniciais são criativamente mostrados em objetos importantes que compõem esse cenário urbano: cartazes em postes da rede elétrica (um dos símbolos fundadores das cidades modernas), tabuletas de preços em lojas, placas de nomes de rua, camisetas, etc. O nome de Rita Lee, por exemplo, que faz uma participação especial no filme, aparece em um cartaz colado no bumbo de uma bateria à venda em uma loja de instrumentos musicais – o que nos remete diretamente ao mundo da música, "mundo" ao qual pertence Rita Lee.

Conhecida informalmente em São Paulo como a "rua dos músicos", a Teodoro Sampaio é um reduto em que músicos amadores e profissionais, além do público em geral, podem encontrar tudo relacionado a música, de instrumentos musicais, acessórios e equipamentos de som, passando a lojas de discos, luthiers para fabricação e consertos de instrumentos, escolas de música e estúdios de gravação. É uma referência paulistana de comércio de rua que, se por um lado, remete a uma afetividade especial com o universo musical, por outro, também remonta a certo anacronismo face ao tempo globalizado dos históricos shopping centers, conforme descrito, estes últimos, por Ortiz (1994).

Sobre a música de abertura, Carrasco (1993, p. 79) apresenta da seguinte forma sua inserção e papel na narrativa fílmica:

Em alguns casos a música de abertura é construída sobre fragmentos do material temático que será usado no decorrer de todo o filme. Em outros casos ela é construída sobre um único tema musical, normalmente o tema principal da trilha musical do filme ou, como diriam os americanos, o *main theme*. Esse tema principal pode estar ligado a um personagem, um lugar, a uma determinada relação ou conflito e fragmentos dele costumam ser usados como leitmotiv em diversas situações do filme.

No filme de Muylaerte, a música de abertura – que consiste da junção do tema do faroeste à canção "Mestre Jonas" –, na segunda cena de Durval Discos, ajuda a câmera a embalar o movimento sem cortes e enfatizar sua unidade, realçando, também, uma das principais características da cidade de São Paulo: sua capacidade de absorver e integrar pessoas de diferentes lugares do Brasil e de outros países.

Nessa cena tomamos contato, pela primeira vez, com o leitmotiv<sup>6</sup> de Durval: “Mestre Jonas”, canção composta por Luiz Carlos Sá, Zé Rodrix e Gutemberg Guarabyra, o trio musical Sá, Rodrix e Guarabyra, conhecido nos anos 1970 pelos seus “rock rurais”. Porém, a versão apresentada na abertura do filme é a regravação feita para o filme pelo grupo Os Mulheres Negras, composto por Maurício Pereira e André Abujamra.<sup>7</sup>

Na abertura, vemos que o rock rural de tom jocoso e com andamento rápido de Sá, Rodrix e Guarabyra foi transformado em uma versão – apresentada na íntegra, enquanto vão sendo apresentados os créditos iniciais e a Teodoro Sampaio – com um tom épico provocado pelo andamento mais lento e por seu arranjo em ritmo de funk, com baixo, guitarra, bateria, percussão e saxofone. Os Mulheres Negras conseguiram empregar à canção uma atmosfera de urbanidade, por meio desse estilo musical estadunidense altamente dançante e no qual se destaca o naipe de metais – no caso, representado pelo saxofone, instrumento que remete ao ambiente urbano e que é uma marca registrada de Pereira, tanto em estúdio como em shows.<sup>8</sup>

Tendo por base o plano-sequência e a canção escolhida para compor a cena, podemos esperar uma mistura de estilos, em oposição: de um estilo alternativo, urbano, casual, com alterações de andamentos, indo do suave e moderado, de acordo com o ritmo da canção de abertura e o próprio travelling da câmera, a um outro, bem mais tenso (expresso pelo tema de faroeste) e um pouco mais acelerado, de acordo com o vai-e-vem do skatista na rua e a vida mostrada por meio das ações cotidianas dos personagens anônimos.

Em relação a “Mestre Jonas”, esta será apresentada em um total de três vezes no decorrer do filme. Na primeira, nos créditos iniciais, temos o uso da canção “Mestre Jonas” em sua função épica, pois ela traz para a tela a voz do narrador, que nos apresenta traços do perfil psicológico do protagonista e pitadas do que está por vir na narrativa, misto de comédia e suspense que beira o surreal. O olhar do narrador é induzido a crer que está em um momento presente e que é posterior ao momento vivido por Durval em sua loja – o que fica enfatizado pelo uso da música na versão nova, feita em 2001. Nesse sentido, a entrada na loja de Durval seria um flashback do narrador. Porém, quando, na quarta cena, encontramos o skatista entrando na loja de Durval, percebemos que o jogo de montagem audiovisual acentua uma ênfase na existência simultânea de dois tempos (em suas dimensões histórica e psicológica) contrários, distintos e culturalmente anacrônicos: claramente a era digital do skatista – que quer comprar um CD – é diferente, distinta, e ao mesmo tempo complementar ao tempo analógico de Durval e seus LPs.

A segunda vez em que a canção “Mestre Jonas” é inserida na narrativa ocorre em uma cena em que Kiki pede a “música do coelhinho”. Durval diz que não tem, mas aproveita

a ocasião para colocar um LP na vitrola, dizendo, feliz, à menina “acho que é a primeira vez que você ouve um LP”. Portanto, é significativo que a música escolhida seja “Mestre Jonas”, porém na versão original de 1973 – já que a versão de Os Mulheres Negras é contemporânea aos expectadores, mas não ao tempo cultural vivenciado por Durval. Nesse caso, a versão de Sá, Rodrix e Guarabyra também funciona como um leitmotiv de Durval, porém escolhido por ele próprio, como se estivesse, inconscientemente, revelando e compartilhando com a menina a “canção da sua vida”.

A terceira inserção da canção na narrativa audiovisual ocorre durante a apresentação dos créditos finais, quando é tocada em uma versão eletrônica, feita pelo personagem DJ Fat Marley (uma espécie de “alterego” do músico André Abujamra) e que fecha o filme com um toque de humor, apesar da situação de violência. Intitulada “Durval Intro Remix”, essa versão mescla – juntamente com “Imunização racional”, de Tim Maia, também presente no Lado A da trilha musical – elementos da narrativa fílmica: ouve-se, a uma certa altura, após o som do tiro que mata Elisabete, Carmita falar “agora é só esperar virar pó”, ao que Durval responde “oh, mãe, a senhora tem noção do quanto isso demora pra virar pó?”.

Dito isso, e considerando que, na canção, música e letra estão imbricadas na construção de sentido, como enfatizado por Perrone (2008), passemos agora à análise da letra de “Mestre Jonas”:

Dentro da baleia mora mestre Jonas,  
Desde que completou a maioridade,  
A baleia é sua casa, sua cidade,  
Dentro dela guarda suas gravatas, seus ternos de linho.

(Refrão:)  
E ele diz que se chama Jonas,  
E ele diz que é um santo homem,  
E ele diz que vive dentro da baleia por vontade própria,  
E ele diz que está comprometido,  
E ele diz que assinou papel,  
Que vai mantê-lo dentro da baleia  
Até o fim da vida,  
Até o fim da vida.  
Até subir pro céu.

Dentro da baleia a vida é tão mais fácil,  
Nada incomoda o silêncio e a paz de Jonas.  
Quando o tempo é mau, a tempestade fica de fora.

A baleia é mais segura que um grande navio.  
(Refrão)

A letra de “Mestre Jonas” já nos apresenta um forte tom de comicidade pela própria situação apresentada: um homem que, tendo atingido sua maioridade – isto é, alcançou sua independência e pode responder por si perante a sociedade –, decide, por vontade própria, viver sozinho, isolado do mundo, dentro de uma baleia.

No entanto, como sabemos, Jonas é, originalmente, um personagem bíblico. O que nos interessa aqui, nesse momento, é traçar um paralelo com a narrativa bíblica, a letra da canção e a narrativa fílmica sobre o protagonista de Durval Discos. Assim, no Evangelho de Jonas, no Antigo Testamento, lemos:

Certo dia, o Senhor Deus disse a Jonas, filho de Amitai:

— Apronte-se, vá à grande cidade de Nínive e grite contra ela, porque a maldade daquela gente chegou aos meus ouvidos.

Jonas se aprontou, mas fugiu do Senhor, indo na direção contrária. (JONAS 1:1-2).

Não querendo ir à cidade de Nínive, por julgá-la desmerecedora de ouvir uma mensagem de Deus, Jonas fugiu, pegando um navio, distanciando-se de Nínive. Embarcou em meio aos marinheiros, mas o Senhor mandou um vento forte que causou uma tempestade tão violenta que o navio corria o risco de se partir ao meio. Então, o capitão e os marinheiros decidiram tirar a sorte para descobrir de quem era a culpa por aquela situação. Jonas foi sorteado e contou aos demais que estava fugindo do seu Deus porque não queria obedecê-lo. Os marinheiros perguntaram a ele o que deveriam fazer para que seu Deus se acalmasse, ao que Jonas respondeu que deveriam jogá-lo ao mar, coisa que os outros se recusaram a fazer. Em vez disso, começaram a remar com toda a força, na tentativa de atracar o navio na praia. Mas a tempestade só piorou. Então, decidiram jogar Jonas ao mar, pedindo perdão pelo gesto.

Em seguida, os marinheiros pegaram Jonas e o jogaram no mar, e logo o mar se acalmou. [...] O Senhor ordenou que um grande peixe engolisse Jonas. E ele ficou dentro do peixe três dias e três noites. (Jonas, 1:15-17).

Segundo a narrativa bíblica, após se arrepender de não ter obedecido à vontade de Deus, Jonas orou fervorosamente, e Deus fez o peixe vomitá-lo na praia. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1997, p. 116), a baleia tem seu simbolismo relacionado à entrada na caverna e ao peixe, e “a entrada de Jonas na baleia é a entrada no período da obscuridade, intermediário entre dois estados ou duas modalidades de existência”<sup>9</sup> – o que atesta a importância dos contrários também no entendimento dessa narrativa. Para os autores, “Jonas no ventre da baleia é a morte iniciática. A saída de Jonas é a ressurreição, o novo

nascimento [...]” Porém, a canção, como podemos constatar em sua letra, apresenta a história de um outro Jonas, nosso contemporâneo, numa versão cômica da narrativa bíblica.

Destarte, ao contrário do que lemos no Evangelho de Jonas, o Mestre Jonas de Sá, Rodrix e Guarabyra mora na baleia porque quer, por conta própria. Não apresenta nenhuma resistência diante dessa sua decisão: pelo contrário, tratou de assinar um documento para garantir, legalmente, sua tranquila morada dentro da baleia até o fim da vida. Assim, tal qual a figura materna para a criança, para Jonas a baleia passa a ser abrigo e também horizonte de possibilidades (de limites bem conhecidos e livres de quaisquer fontes geradoras de ansiedade), sua proteção contra o ameaçador e instável mundo exterior.

E Jonas possui várias crenças arraigadas, fixas, estáticas, expressas na letra pelo uso do verbo dizer (no sentido de crer, acreditar): ele diz que se chama Jonas, acredita que é um santo homem e que está dentro da baleia por vontade própria, acredita também que o papel que assinou lhe assegurará o direito de viver dentro da baleia até o resto da vida, onde crê estar totalmente protegido do mundo exterior. Aqui temos um questionamento sutil, subjacente à letra: as crenças de Jonas só podem ter fundamento na medida em que são tomadas por ele como verdades inquestionáveis. O que os compositores colocam em questionamento, na letra, é a situação absurda do ser humano que acredita poder controlar a vida e se colocar à parte do mundo externo, isolando-se do mesmo em um refúgio interior em busca de tranquilidade e proteção total contra todas as fontes capazes de gerar ansiedade, stress, sofrimento e frustração. E esse refúgio o indivíduo busca dentro da baleia, que, na letra, é apresentada como uma metáfora para certos espaços modernos capazes de propiciar o isolamento: “A baleia é sua casa, sua cidade/ Dentro dela guarda suas gravatas, seus ternos de linho”.

Se na letra, por um lado, a baleia simboliza a certeza da vida tranquila, a vida sem surpresas, sem mau tempo, ela se significa na medida em que se contrapõe ao navio. Apesar de a nave (figura à qual pertence o navio, enquanto embarcação) evocar, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1997, p. 632), a ideia de “[...] força e segurança em uma travessia difícil [...]”, ela é a “[...] imagem da vida, cujo centro e direção cabe ao homem escolher [...]” – e, nesse sentido, se contrapõe à baleia, sobre a qual o homem não tem poder algum. O navio, apesar de toda a sua grandeza e poderio tecnológico, não denota a mesma segurança que o símbolo orgânico da baleia: o navio é aberto ao seu exterior e, além de não se estar em terra firme, sujeito às intempéries, quando se viaja nele nunca se sabe o que vai ocorrer no trajeto. Viajar é estar aberto ao inesperado, ao sabor dos acontecimentos: tudo o que o estagnado Mestre Jonas não quer. Como diz a letra, “Quando o tempo é mau, a tempestade fica de fora/ A baleia é mais segura que um grande navio”.

Assim, a canção “Mestre Jonas” se apresenta como uma forte metáfora para o protagonista do filme, Durval. Quarentão, que já atingiu, portanto, há muito tempo a maioria, ainda vive com a mãe – cuja metáfora é a baleia, como afirma Fisher (2006): “A primeira metade do filme, a qual estou denominando como Lado A, apresenta Durval em aparente estado de conforto, atado à saia da mãe obesa e idosa – instalado no interior da barriga da baleia, como sugere a letra de “Mestre Jonas” [...]”.

Em relação à figura construída no filme, Durval não apenas parou nos anos 1970 em termos de música: seu cabelo é dos anos 1970, seus valores também são dos anos 1970. Estes são simbolizados, no filme, por sua loja, que também pode ser uma metáfora da baleia: com seus LPs, bolachões empoeirados, cheirando a passado, prometendo uma viagem interior a um tempo melhor do que o tempo do mundo exterior presente, simbolizado pelo produto compact disc.

Mas se recusar a ceder a algo tão pesado e forte requer uma cumplicidade, um apoio. Esse apoio ele vai buscar na mãe, que, até mesmo por ser uma pessoa idosa e de uma época anterior a todo esse “progresso globalizante”, vive também alheia ao mundo atual. Como diz Durval, em termos de música brasileira, ela só acompanhou bem até 1966. Depois disso, ela nada sabe – disse ele a um cliente, meio que debochando da própria mãe. O que está recalcado e que ele, portanto, não percebe conscientemente, ao fazer essa brincadeira, é que ele próprio é um sujeito parado no tempo: seu gosto musical e seu conhecimento também são datados. Se sua mãe parou em 1966, Durval parou nos anos 1970, limite cultural estabelecido pelos LPs em sua vitrola.

Para finalizar a discussão em torno dos contrários na análise do filme, destaco a seguir a transcrição da cena de apresentação do protagonista e sua loja, quando o skatista, cliente em potencial, que estava passeando pela Rua Teodoro Sampaio, entra na loja de Durval, em busca de um CD:

Cliente (C): Você tem o último do Skank?

Durval (D): Skank? Tenho sim. Aqui, ó.

C: Disco? Não, eu quero o CD.

D: Eu não trabalho com CD.

C: O quê? O senhor não trabalha com CD?

D: Eu só trabalho com LP.

C: Como assim?

**D: O nome da loja é Durval Discos.**

C: Então tá bom. Quando eu precisar de LP, eu dou uma passada aqui.

[O cliente sai, Durval resmunga, põe um disco na vitrola e se senta.] (grifos nossos).

Nessa cena temos um interessante contraponto de crenças e atitudes entre duas personagens contrárias: Durval e o cliente. Este, um jovem skatista – figura urbana que

remete à abertura ao novo, à aventura e ao sabor de estar com seu corpo constantemente em movimento por meio do skate, fluindo através desse movimento –, quer comprar um CD da banda Skank, porém Durval tem à venda apenas o álbum em formato de LP. O jovem não entende o porquê do “senhor” da loja não ter o respectivo CD e, impressionado, acaba sendo inconveniente e irritante ao retomar, em seu turno, a frase anterior de Durval, em forma de pergunta: “O quê? O senhor não trabalha com CD?”, ao que Durval responde, já um tanto sem paciência, “Eu só trabalho com LP”, com um sorriso sarcástico que dá a entender que sua loja é para outro tipo de clientes.

O skatista fica perplexo e prossegue indagando: “Como assim?”. Nesse ponto, Durval perde totalmente o controle e responde, rispidamente, em tom seco e raivoso: “O nome da loja é Durval Discos”. Ainda assim, apesar da tensão gerada, o skatista procura finalizar a conversa de uma maneira apaziguadora – que demonstra sua flexibilidade, em contraste com a rigidez de Durval –, dizendo que voltaria, caso precisasse de um vinil. Quando sai, Durval tenta, então, relaxar do stress vivido nessa situação cotidiana, colocando um disco para tocar. Na cena seguinte, entra sua mãe, que, controlando todos os movimentos da loja, logo após a saída de clientes, vem supervisionar o filho:

Mãe (M): Comprou?

[Durval nega].

M: Por que não comprou?

D: Queria CD.

**M: Mas o nome da loja é Durval Discos.**

**D: E daí, mãe, tem gente que quer, tá bom?** (grifos nossos).

Ao ser questionado pela mãe, Durval nega que o cliente tenha comprado algum LP, ao que ela, tal qual o skatista, continua indagando: “Por que não comprou?”. Quando Durval, também raivosamente, revela que o cliente queria CD, a mãe, num espelhamento, repete o mesmo argumento que o filho tinha apresentado ao skatista: “Mas o nome da loja é Durval Discos.” Nesse ponto, vemos, primeiramente, a influência da própria energia estagnante da mãe agindo no filho: será que a rigidez de Durval seria menor se tivesse uma postura mais livre, se tivesse escolhido viver fora da baleia após a maioridade?

Em segundo lugar, é latente em Durval a presença da semente da mudança, por mais ínfima que seja e ainda em estágio inicial de maturação: o filho, em uma oposição às crenças rígidas da mãe, afirma, em um tom de discurso, que há pessoas com gostos variados, há pessoas que querem CD e não LP. E mais, ressalta, em sua fala, que a mãe deve aceitar tais diferenças, pois, querendo ou não: “E daí, mãe, tem gente que quer, tá bom?”.

É nesse ponto que gostaria de enfatizar a contribuição que a Teoria de Yin e Yang pode fornecer às nossas análises: mesmo Durval estando em uma posição yin, em termos de passividade, em relação ao cliente (aberto ao novo, à mudança, yang, portanto), ele carrega dentro de si a semente yang da mudança, pois, num processo de espelhamento e transferência, consegue verbalizar e questionar a rigidez e intolerância de sua mãe em relação ao novo e às diferentes opiniões e modos de ser na sociedade, ainda que expressos por meio de um simples hábito de consumo (comprar CD versus comprar LP).

Finalizando o artigo, gostaria de fechar a questão dos contrários apresentando também, tal qual elabora Fontes (2008) no final de seu estudo sobre o papel dos opostos na obra de Freud, uma nota sobre a relevância de tal tipo de leitura e a construção de esquemas formais baseada nos contrários para um aprofundamento teórico de uma narrativa, neste caso o filme Durval Discos.

É preciso ressaltar que, longe de esgotar tal temática, tanto em termos teóricos como de análise do filme elencado, o presente artigo buscou, acima de tudo, ressaltar a relevância dos contrários em narrativas audiovisuais e, quiçá, servir de inspiração e propiciar subsídios iniciais para trabalhos posteriores que venham a se beneficiar do trabalho com opostos em Freud e, sobretudo, na Teoria do Yin e Yang como parte de seu referencial de análise.

Para além de um mero modelo de opostos em exclusão, a milenar Teoria de Yin e Yang se revela como um modelo epistemológico dinâmico e complexo que tem como característica principal agregar em seu bojo elementos que, em um olhar superficial, seriam tidos como meramente excludentes, mas que, em uma mirada mais holística dos fenômenos que nos cercam, acabam se revelando interdependentes (em termos de existência e significação) e complementares. Tal singularidade a torna uma teoria única se comparada com modelos epistemológicos ocidentais e mais contemporâneos constituídos com base em dicotomias que não se resolvem no interior da teoria, visto que são tratadas cientificamente mediante um (re)corte que leva à exclusão de parte significativa dos fenômenos estudados.

**Recebido em: 30/03/2016**

**Aprovado em: 03/05/2016**

## NOTAS

---

1 Aqui convém ressaltar que a Teoria do Yin e Yang é uma das principais teorias que dão embasamento a todas as técnicas de cura empregadas milenarmente pela Medicina Tradicional Oriental (notadamente Chinesa, Japonesa e Coreana), incluindo a acupuntura. Não coincidentemente, em seu texto de apresentação e conceituação do Paradigma Indiciário, Ginzburg

(1989) atribui também a uma forma de Medicina (a Hipocrática) um dos primeiros usos de tal modelo epistemológico dedutivo baseado na observação e compreensão da realidade por meio da busca semiótica (de pistas, sintomas e indícios, nesse caso, dos pacientes doentes) que, segundo o autor, foi central no desenvolvimento da Psicanálise Freudiana. Mais uma vez, essa intrincada rede de construção do conhecimento nos leva ao uso, tanto milenar quanto mais contemporâneo, da observação empírica na construção de modelos teóricos em que o papel dos contrários se faz extremamente relevante, senão central.

2 Dessa forma, algo só pode ser classificado como yin ou yang quando em comparação com outro elemento: por exemplo, a água é yang em comparação com o gelo (yin), porém é yin em comparação com o vapor d'água, já que este é mais yang do que a água em estado líquido. Além disso, yin e yang se sucedem e se engendram mutuamente: por exemplo, o inverno (yin) é sempre sucedido pela primavera (yang); o quente (yang) tende a se transformar em frio (yin), da mesma forma que o frio pode se transformar em quente – uma pedra de gelo é fria e, portanto, yin, porém, se a segurarmos, após certo tempo, ela nos queimará a pele (yang), etc.

3 Cabe ressaltar aqui que Abujamra, atualmente considerado um dos principais trilhistas do cinema brasileiro, foi casado com Muylaerte e começou sua experiência com trilhas musicais nos curtas metragens da diretora (Cf. SANTANA, 2015). A influência mútua vivida pelo casal, ela roteirista e diretora e ele músico, pode explicar o papel forte da música no processo criativo de Anna e o caminho percorrido por Abujamra como trilhista de cinema.

4 Ao longo do filme, há momentos como esse, em que André Abujamra parece fazer uma espécie de brincadeira metalinguística, ao adicionar à narrativa visual elementos diversos – sejam standards de trilha musical (peças que historicamente começaram a ser usadas durante o período em que o cinema era mudo e que tinha um pianista ou até mesmo uma orquestra tocando durante a exibição do filme), composições inéditas, ou até mesmo efeitos em sintetizador e falas de Durval e Carmita –, produzindo um efeito de estranhamento, tendendo ora para o cômico, ora para o suspense, ora para uma mistura de ambos.

5 Equipamento desenvolvido nos anos 1970 pelo americano Garret Brown cujo nome deriva das palavras da língua inglesa camera e steady (fixa, firme em uma determinada posição e lugar). Preso ao corpo do cinegrafista por uma espécie de colete que lhe permite mover-se livremente carregando consigo toda essa estrutura, é possível gravar imagens em movimento sem que fiquem trêmulas. O resultado é uma filmagem sem cortes e com movimentos em que a câmera parece de fato estar flutuando – o chamado travelling. Como destaca Martin (2011, p. 32), o travelling é um importante efeito de câmera “espontaneamente inventado por um operador de Lumière, que havia colocado sua câmera sobre uma gôndola em Veneza”. Porém, é preciso valorizar o fato de que a steadicam representa um patamar a mais nessa liberdade, já que é o corpo do cinegrafista que movimenta a câmera.

6 Segundo Carrasco (1993, p. 22), o leitmotiv refere-se ao uso de “unidades musicais temáticas de forma recorrente”, com distintos propósitos, dependendo do que se quer enfatizar com a música na narrativa audiovisual. Sua criação é atribuída a Richard Wagner, que, em suas óperas, criou temas musicais especiais para a entrada de determinados personagens e situações específicas.

7 Uma das referências musicais de Muylaerte, Os Mulheres Negras foi um grupo formado nos anos 1980 por Maurício Pereira e André Abujamra, que se autoproclamavam, jocosamente, “a terceira menor big band do mundo”: a primeira não teria nenhum integrante; a segunda, apenas um; e, portanto, sendo um duo, eles seriam a terceira.

8 O uso dessa nova versão para iniciar o filme – e não da original dos anos 1970, que será utilizada em cena posterior, no interior da loja – se justifica também pela acentuação de uma suposta elipse temporal que marca a cena da Teodoro Sampaio e as cenas posteriores da loja de Durval. A primeira é supostamente contemporânea ao tempo do espectador que assiste ao filme em data próxima ao seu lançamento (ocorrido em 2002) e, em princípio, posterior à quarta cena, em que é apresentada a loja de Durval (cuja história se passa no ano de 1995).

9 Cabe ressaltar que no texto bíblico é afirmado que Jonas vai parar no interior de um peixe grande, e não em uma baleia especificamente – interpretação essa que acabou ficando entre nós e que é apresentada pelo próprio dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (1997).

## REFERÊNCIAS

- 
- ALVES, Giovanni. *Trabalho e Mundialização do Capital*. Londrina: Praxis, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- BÍBLIA SAGRADA: Nova tradução na linguagem de hoje. Barueri (SP): Sociedade Bíblica do Brasil, 2000.
- CARRASCO, Ney. *Trilha Musical: música e articulação fílmica*. 1993. 133p. Dissertação (Mestrado em Cinema) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 11. ed. (Coord.) Carlos Sussekind. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- DURVAL Discos. Direção: Anna Muylaerte. Barueri: Europa Filmes, 2002, 1 DVD (93 min.), color.
- FISHER, Sandra. Durval Discos: interiores devassados. *Caligrama (ECA/USP Online)*, v. 2, 2006. Disponível em: [http://209.85.215.104/search?q=cache:PtpiY2shQ6cJ:www.eca.usp.br/caligrama/n\\_6/07\\_SandraFischer.pdf+fisher+interiores+devassados&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=1&gl=br](http://209.85.215.104/search?q=cache:PtpiY2shQ6cJ:www.eca.usp.br/caligrama/n_6/07_SandraFischer.pdf+fisher+interiores+devassados&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=1&gl=br). Acesso em: 05 set. 2015.
- FONTES, Flávio Fernandes. O conflito psíquico na obra de Freud. *Psychê (São Paulo. Impresso)*, v. 12, 2008. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1415-11382008000200011&script=sci\\_arttext](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1415-11382008000200011&script=sci_arttext). Acesso em: 05 set. 2015.
- FREUD, Sigmund. A significação antitética das palavras primitivas (1910). In: \_\_\_\_\_. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XI. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 137-146.
- \_\_\_\_\_. O futuro de uma ilusão (1927). In: \_\_\_\_\_. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XXI. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 15-71.
- \_\_\_\_\_. O mal-estar na civilização (1930). In: \_\_\_\_\_. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XXI. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 75-171.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia e história*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LAO-TSÉ. *Tao Te Ching: o livro que revela Deus*. Trad. Huberto Rhoden. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução: Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- MUYLAERTE, Anna. *Durval Discos*. [S.l.]: MusiBrasil.net, 2002a: Entrevista concedida a Gianluca Notarianni. Disponível em <http://www2.uol.com.br/durvaldiscos/criticas.htm>. Acesso em: 05 set. 2015.

\_\_\_\_\_. Sinopse - *Durval Discos*. Site Oficial do Filme. [S.l.]: Universo On Line/UOL, 2002b. Disponível em <http://www2.uol.com.br/durvaldiscos/sinopse.htm>. Acesso em: 05 set. 2015.

\_\_\_\_\_. *A trajetória crítica de Anna Muylaerte*. [S.l.]: Revista de Cinema/UOL, 03 out. 2012. Disponível em <http://revistadecinema.uol.com.br/2012/10/a-trajetoria-critica-de-anna-muylaert/>. Acesso em: 05 set. 2015.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PERRONE, Charles A. *Letras e letras da MPB*. Edição Histórica. 2. ed. rev. Tradução de José Luiz Machado. Rio de Janeiro: Booklink, 2008.

ROHDEN, Huberto. Introdução. In: Lao-Tsé. *Tao Te Ching: o livro que revela Deus*. São Paulo: Martin Claret, 2004, p. 5-13.

SANTANA, Geórgia Cynara Coelho de Souza. A música de André Abujamra no cinema brasileiro. *Novos Olhares*, v. 3, 2015, p. 175-188. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/90213/92921>. Acesso em: 20 nov. 2015.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. 28. ed. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.