

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO JORNALISMO

ARETHUSA SILVESTRI DIAS

**DJANGO LIVRE: A DISSONÂNCIA TEMPORAL NA CONSTRUÇÃO DO
PERSONAGEM-TÍTULO**

PORTO ALEGRE

2014

ARETHUSA SILVESTRI DIAS

DJANGO LIVRE: A DISSONÂNCIA TEMPORAL NA CONSTRUÇÃO DO
PERSONAGEM-TÍTULO

Trabalho de conclusão de curso de graduação
apresentado ao Departamento de Comunicação
da Universidade Federal do Rio Grande do
Sul, como requisito parcial à obtenção do
título de bacharel em Comunicação Social –
Hab. Jornalismo.

Orientação: Prof. Dra. Miriam de Souza
Rossini

PORTO ALEGRE

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC (Trabalho de Conclusão de Cursos) intitulado Django Livre: a dissonância temporal na construção do personagem-título, de autoria de Arethusa Silvestri Dias, estudante do curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, desenvolvida sob minha orientação.

Porto Alegre, 24 de novembro de 2014

Assinatura:

Nome completo do **orientador**: Miriam de Souza Rossini

AGRADECIMENTOS

Primeiramente à minha mãe, que sempre me questionou, me instigou e me incentivou a seguir em frente e ir mais longe para atingir os meus objetivos.

Ao meu pai que, mesmo em outro plano, continua a me inspirar a trabalhar mais e fazer melhor a cada dia.

Aos meus irmãos, que me acompanharam em diversas jornadas, estiveram ao meu lado e acreditaram no meu potencial.

Ao Diogo, por ser meu companheiro, meu parceiro incondicional, por me compreender, me ajudar de todas as formas possíveis e me dar forças para continuar.

À Dafny e à Roberta, por serem minhas amigas-irmãs, com quem eu posso contar, me aguentarem até mesmo no meu *f*ck off mood* e compartilharem tantas experiências de vida comigo.

Aos Despilhados, Arthur H., Arthur N., Guilherme, Priscila, Stefanie e Thayse, e à Laís, pelo companheirismo e parceria durante a faculdade, os momentos de descontração e o apoio mútuo.

Aos meus gestores, atual e anterior, Carla e João, e ainda à Bruna e à Janaína, pela compreensão e apoio nos momentos difíceis pelos quais passei no âmbito pessoal neste ano, e também a todos os meus colegas na Agência RBS e na Central de Páginas.

À professora Miriam, por respeitar os meus limites e contribuir de forma crítica e construtiva para que o presente trabalho atingisse sua melhor forma possível.

A todos os amigos que sentiram a minha falta nos últimos meses, e me dirigiram palavras de carinho e motivação.

Finalmente, aos felinos Faruq e Filomena, por colocarem um sorriso no meu rosto mesmo nos momentos de maior estresse. Muito obrigada a todos vocês!

RESUMO

Esta monografia visa analisar como a dissonância temporal – termo que remete à trilha sonora composta por canções não correspondentes à época retratada na narrativa – contribui na construção do personagem-título do filme *Django Livre* (2012), do diretor americano Quentin Tarantino, e que funções e efeitos ela tem na obra. A pesquisa abordou a trajetória do negro nos Estados Unidos, bem como os diferentes gêneros musicais nascidos nas comunidades negras daquele país, como o Soul e o Rap, pensados a partir da análise dos autores Sílvio Anaz e Trícia Rose, respectivamente. Também foi estudada a trilha sonora, no âmbito de seu histórico na indústria do cinema, suas funções e efeitos, bem como a dissonância temporal na trilha cinematográfica e a forma com que Quentin Tarantino utiliza a música na sua obra. Foram utilizados conceitos e princípios do uso de música em cinema a partir das discussões propostas por Roy Prendergast, Pauline Reay e Ronel Alberti da Rosa. O objeto de análise compreende três sequências musicais da narrativa, que foram estudadas levando em consideração os seus gêneros musicais em seus contextos históricos, além do conteúdo lírico das canções. A análise propriamente dita foi realizada levando em consideração não somente o conteúdo estudado previamente, mas também as observações do autor sobre cada sequência e sua relação com a trajetória do personagem-título.

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação; Cinema; Trilha Sonora; Dissonância Temporal; Quentin Tarantino; *Django Livre*; Música Negra Americana.

ABSTRACT

This monograph aims to analyze how the temporal dissonance – term that refers to soundtracks composed by songs that do not correspond to the time period portrayed in the narrative – contributes in the construction of the title character from the movie *Django Unchained* (2012), by director Quentin Tarantino, and which functions and effects it meets in the film. The research approached the history of black people in the United States, as well as the different music genres that were born within the black communities in that country, like Soul and Rap, based on the analysis of authors Sílvio Anaz and Tricia Rose, respectively. The soundtrack was also studied, through the scope of its history in the film industry, its functions and effects, as well as the temporal dissonance of movie soundtracks and the way in which Quentin Tarantino uses music in his works. Concepts and principles of the use of music in films were utilized based on the discussions proposed by Roy Prendergast, Pauline Reay e Ronel Alberti da Rosa. The analysis object comprehends three sequences in the narrative, which were studied considering their music genres and their historical contexts, in addition to the lyrical content of the songs. The analysis itself was built considering not only the content previously presented, but the author's observations on each sequence and its relationship with the development of the title character.

KEYWORDS: Communication; Cinema; Soundtrack; Temporal Dissonance; Quentin Tarantino; Django Unchained; African-American Music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mr. Blonde canta e dança antes de torturar um policial	38
Figura 2 - Mia e Vincent participam de concurso de dança	40
Figura 3 - Jackie e Max conversam ao som de The Delfonics	41
Figura 4 - Beatrix corta as amarras em seus pulsos com um canivete	43
Figura 5 - Shosanna prepara-se para assassinar os líderes nazistas	46
Figura 6 - Franco Nero (D) em participação especial no filme de Tarantino	48
Figura 7 - Sequência 1 em frames consecutivos	51
Figura 8 - Sequência 2 em frames consecutivos	55
Figura 9 - Sequência 3 em frames consecutivos	60

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. A MÚSICA NEGRA NA CULTURA DOS ESTADOS UNIDOS	13
2.1. O negro nos Estados Unidos	13
2.2. Música negra americana	21
3. TRILHA SONORA: HISTÓRICO, FUNÇÕES E EFEITOS	28
3.1. A trilha sonora	28
3.2. A dissonância temporal na trilha sonora	34
3.3. A trilha cinematográfica em Quentin Tarantino	36
4. DISSONÂNCIAS TEMPORAIS EM TARANTINO: O EXEMPLO EM DJANGO LIVRE	47
4.1. Um grito pela liberdade	50
4.2. Django toma as rédeas	54
4.3. Cavalgando para a felicidade	58
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	64
REFERÊNCIAS	67

1. INTRODUÇÃO

Durante muitas décadas, as trilhas sonoras cinematográficas foram negligenciadas e colocadas em segundo plano, muitas vezes consideradas um mero acompanhamento. Diversos diretores e compositores têm contribuído para mudar essa situação – como, por exemplo, os lendários Max Steiner, Bernard Herrmann e Elmer Bernstein, por seus trabalhos em filmes como *E o Vento Levou* (1939), *Cidadão Kane* (1941) e *O Homem do Braço de Ouro* (1955), respectivamente. Podemos destacar o trabalho do americano Quentin Tarantino para experimentar e dar novo fôlego à relação entre música e imagens em seus filmes.

Tarantino já afirmou em entrevistas possuir uma extensa coleção de discos e até mesmo pensar em cenas a partir de músicas que ouve e acaba utilizando na construção de suas obras cinematográficas. Em *Django Livre* (2012), é possível perceber o que o próprio diretor classificou como uma “estética hip-hop”, em alusão ao gênero musical americano. O filme, que se passa alguns anos antes da Guerra de Secessão (1861-1865), que deu fim à escravidão nos Estados Unidos, lança mão de canções contemporâneas de vários gêneros, como country rock, rhythm and blues e rap, além de trilhas musicais pré-existentes e que foram compostas para outros filmes. Toda essa miscelânea musical é um dos elementos que compõem a narrativa e seu personagem-título, Django, interpretado pelo ator americano Jamie Foxx.

Esta monografia a visa realizar um estudo sobre o papel da trilha musical de *Django Livre* na construção de seu personagem-título através do que chamo de “dissonância temporal”. Em música, é usado o termo “consonância” para descrever sons que se complementam harmonicamente; em contrapartida, dissonância refere-se a sons que parecem desarmônicos, como se não combinassem, dando a sensação de que algo está errado. Assim, dissonância temporal refere-se a trilhas sonoras que parecem não pertencer a determinada diegese narrativa, por não se relacionarem com a época retratada na obra.

A dissonância temporal está presente em diversas obras cinematográficas produzidas ao longo das últimas décadas; no entanto, muitas vezes ela passa despercebida aos ouvidos menos atentos do público. Desde filmes como *Butch*

Cassidy (1969), de George Roy Hill, a outros mais recentes como *Maria Antonieta* (2006), de Sofia Coppola, o uso de músicas contemporâneas em películas de época pode ser constatado, fazendo um contraponto com a ideia de recorrer a elementos musicais que situem a audiência em um determinado período de tempo. Quentin Tarantino apresenta uma forma bastante única de trabalhar a música em seus filmes, frequentemente optando por canções populares para compor as trilhas, criando uma estética e uma linguagem próprias, que são parte de sua “assinatura”.

Para analisar a influência da trilha musical dissonante na construção do personagem-título de *Django Livre*, será necessário, em primeiro lugar, compreender como a música negra relaciona-se com a identidade cultural dos escravos e seus descendentes nos Estados Unidos, além de analisar as similaridades entre a história do personagem Django e as histórias contadas por artistas de estilos musicais que nasceram da cultura negra americana, com foco especial no rap.

Outro aspecto importante a ser abordado neste estudo é a trilha sonora, como ela surge no cinema, que funções cumpre e que efeitos pode provocar. Além disso, é importante analisar a maneira que o diretor Quentin Tarantino trabalha com a trilha sonora em seus filmes e o papel que desempenha na obra do cineasta como um todo.

Para completar a pesquisa, é preciso identificar efetivamente quais canções se relacionam diretamente com o personagem-título de *Django Livre* e de que forma seus elementos musicais, como letra, melodia e ritmo, configuram uma linguagem própria que faz parte da construção do personagem Django.

Apesar de não haver bibliografia conhecida por mim sobre a dissonância temporal em trilhas cinematográficas, conceitos de outros autores que pensaram trilha sonora em cinema serão utilizados para dar conta desses objetivos. O papel da trilha sonora no contexto da obra cinematográfica será um dos conceitos analisados, à luz de autores como Ronel Alberti da Rosa (2003), que pensou o assunto por meio da análise da obra de Theodor Adorno e Hanns Eisler, *Komposition für den film* (1947):

A música tem condições de ser a projeção, em um nível metafísico, da essência simbólica do que se passa em cena – sem esquecer que o que aparece na tela tem componentes sensitivos (enxerga-se e ouve-se o que sucede) e psicológico (as intenções ocultas de cada personagem ou os desígnios do destino [...]) (ROSA, 2003, p. 86)

Além de Rosa, podemos destacar a obra de Roy Prendergast com o seu *Film Music: a neglected art* (1992), por sua contribuição acerca da importância da trilha sonora em cinema e sua trajetória histórica. Mesmo que o autor escreva sob a perspectiva da composição para cinema (ele mesmo já trabalhou na edição de som de pelo menos 75 filmes), e parte das canções utilizadas em *Django Livre* não tenham sido compostas para a obra, Prendergast traz reflexões importantes a respeito dos efeitos da música nos filmes:

[...] a contribuição musical ao filme deveria ser, idealmente, criar uma *supra-reality*, uma condição na qual os elementos de naturalismo literário são alterados perceptualmente. Dessa forma, a plateia pode compreender diferentes aspectos de comportamento e motivação não possíveis sob a égide do naturalismo. (PRENDERGAST, 1992, p. 217)¹

Não menos importante é o trabalho da autora Pauline Reay (2004) em seu estudo sobre as funções textuais das trilhas sonoras, seus elementos constituintes e seus estudos de caso envolvendo o uso de músicas populares em cinema, como Quentin Tarantino costuma trabalhar em seus filmes. Tony Berchmans (2006) é mais um autor a contribuir, com sua reflexão a respeito das funções da música na narrativa cinematográfica e sua pesquisa sobre o trabalho do músico italiano Ennio Morricone, cujas composições têm sido utilizadas em filmes recentes de Tarantino, mesmo que o artista já tenha afirmado não concordar com a maneira com que o diretor faz uso de seu trabalho, como declarado em entrevistas recentes.

Para guiar-me na análise propriamente dita da obra cinematográfica, serão utilizados os conceitos de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2008), além de Jacques Aumont (1995), com suas considerações sobre o filme como objeto de estudo. Beth Brait (1985) contribui com sua pesquisa sobre construção e análise de personagens.

Inicialmente, o estudo da cultura negra nos Estados Unidos será norteado pela obra de Margaret Just Butcher (1960), baseada nas pesquisas do colega e amigo Alain Locke – considerado o “pai da renascença do Harlem”². Neil Campbell e

¹ “[...] the musical contribution to the film should be ideally to create a *supra-reality*, a condition wherein the elements of literary naturalism are perceptually altered. In this way the audience can have the insight into different aspects of behavior and motivation not possible under the aegis of naturalism.” (tradução do autor)

² Movimento cultural que nasceu no Harlem, bairro de maioria negra da cidade de Nova York, durante os anos 1920.

Alasdair Kean (1997) escrevem sobre a trajetória da música como uma das formas de expressão dos afro-americanos desde a escravidão até os tempos atuais. O jornalista e pesquisador brasileiro Sílvio Anaz (2011) traz contribuições importantes sobre o nascimento da Soul Music, além de trazer aspectos sobre a trajetória da música negra dos Estados Unidos.

Além dessa bibliografia, também serão utilizadas entrevistas com o diretor Quentin Tarantino (em vídeos e texto) e outros recursos, como críticas do filme *Django Livre*, para a concepção deste trabalho. A partir desses estudos e referências, torna-se possível analisar a construção do personagem-título do filme de Tarantino através de minhas observações. Para isso, foram escolhidas três sequências em que destacam-se o protagonismo do personagem-título em que diferentes gêneros musicais compõem a trilha sonora a partir da noção de dissonância temporal. Na primeira sequência, Django relembra buscar evitar que a esposa fosse açoitada após o casal tentar fugir da plantação onde morava e ser pego. A segunda sequência mostra o momento em que Django se vê cercado de inimigos e precisa atirar neles para escapar vivo. E, na terceira sequência, Django volta a se ver livre e vai ao encontro da amada, que havia ficado para trás para que ele não morresse. Analisarei a relação do personagem com os ritmos e as letras das canções que ilustram cada uma dessas cenas e a linguagem expressa por elas.

Esta monografia será dividida em quatro capítulos, sendo este o primeiro. No segundo capítulo será abordada a cultura negra nos Estados Unidos, com atenção especial à música negra desde suas primeiras manifestações até o aparecimento de gêneros mais recentes, como o rap. No terceiro capítulo, tratarei do uso da música em cinema, pensando inicialmente aspectos gerais a respeito de trilhas sonoras, suas funções e efeitos; para então discutir o uso da dissonância temporal no cinema e, por último, destacar o uso da trilha sonora na obra de Quentin Tarantino. No terceiro capítulo, será realizada a análise da construção do personagem-título de *Django Livre* a partir da dissonância temporal presente na trilha sonora da obra. Para isso, serão escolhidas três sequências do filme, a serem analisadas de acordo com o estilo musical e o contexto das cenas que as compõem. Considerações finais e referências concluem o trabalho.

2. A MÚSICA NEGRA NA CULTURA DOS ESTADOS UNIDOS

A produção artística negra teve grande influência na construção de uma cultura genuinamente americana, e foi a partir dela que alguns dos gêneros musicais mais populares do mundo surgiram, a exemplo do Jazz e do Rock and Roll. No entanto, não se pode esquecer que, por mais de dois séculos, os negros, trazidos da África, foram escravizados nos Estados Unidos e esse fato também teve um peso importante para a concepção da cultura negra naquele país. Na primeira metade desse capítulo, será abordado o contexto histórico do negro nos Estados Unidos e como sua situação evoluiu ao longo dos séculos. Na segunda parte, o foco estará propriamente na criação artística negra do país à luz de alguns dos mais importantes estilos musicais que foram desenvolvidos desde a chegada dos africanos à América do Norte.

2.1. O NEGRO NOS ESTADOS UNIDOS

Entre 1619 e 1860, foram transportados 400 mil africanos para a América do Norte, de um total de 9,5 milhões trazidos para o continente americano. À época da Guerra de Secessão, a população negra dos Estados Unidos já totalizava 4 milhões, crescendo a taxas similares às da população branca (BRADBURY, TEMPERLEY, 1981). Isso demonstra que os negros tiveram melhores condições de vida nos Estados Unidos do que em outras partes da América, o que não torna os efeitos da escravidão menos devastadores para os afro-americanos.

Despojado de qualquer cidadania e do direito de tomar as próprias decisões, o escravo americano encontrava na tradição oral, nas danças e na música a forma de se expressar, de falar por si, de manter sua identidade, pois “através delas [dos contos e da música], as comunidades de africanos podiam articular e compreender

seu lugar no mundo fora dos horrores imediatos e restrições da escravatura” (CAMPBELL, KEAN, 1997, p. 77)³.

As histórias passadas de geração em geração, a produção musical, assim como documentos históricos escritos por escravos – o primeiro jornal produzido por negros foi publicado ainda em 1827 (CAMPBELL, KEAN, 1997) – formam uma espécie de identidade negra contra-histórica, na medida em que se opõe às ideias difundidas pela supremacia branca na época. Os negros eram vistos como seres inferiores e sem cultura ou identidade, que deveriam ter sua vida guiada pelo homem branco. Esse pensamento persistiu por séculos e a história negra passou a ser revista somente a partir do século XX, principalmente durante a luta pelos direitos civis dos negros, nos anos 1960. Dessa época, podemos destacar o pensamento de James Baldwin:

[...] a verdade sobre o homem negro, como uma entidade histórica e como um ser humano, tem sido escondida dele, deliberadamente e cruelmente; o poder do mundo dos brancos é ameaçado cada vez que um homem negro se recusa a aceitar as definições do mundo dos brancos. (BALDWIN apud CAMPBELL, KEAN, 1997, p. 76)⁴

Essa procura pela verdade, como resistência e desafio à cultura “mestre-escravo”, pode ser observada em relatos de escravos como o de Frederik Douglass. Em *The narrative of the life of Frederik Douglass, an american slave* (1845), o autor conta como lhe foram negadas informações básicas sobre si mesmo, como sua própria idade, e tenta estabelecer sua identidade através da escrita. Em seu relato, é possível compreender a importância da música na época: “As canções do escravo representam as mágoas em seu coração; e ele se alivia através delas, somente como uma dor no coração é aliviada por suas lágrimas” (DOUGLASS apud CAMPBELL, KEAN, 1997, p. 79)⁵. As narrativas de escravos como a de Douglass e tantos outros são representativas dessa vontade de quebrar o silêncio imposto pelo mestre branco, e assim, autoafirmar-se como ser humano com suas vontades, ideias e os direitos que lhe foram negados.

³ “through these, the communities of Africans could articulate and understand their place in the world outside of the immediate horrors and restrictions of slavery”. (tradução do autor)

⁴ “[...] the truth about the black man, as a historical entity and as a human being, has been hidden from him, deliberately and cruelly; the power of the white world is threatened whenever a black man refuses to accept the white world’s definitions”. (tradução do autor)

⁵ “The songs of the slave represent the sorrows of his heart; and he is relieved by them, only as an aching heart is relieved by its tears.” (tradução do autor)

Com o fim da Guerra de Secessão nos Estados Unidos em 1865, foi declarado também o fim da escravidão no país através da aprovação da 13ª Emenda à Constituição americana. No entanto, isso não significou que a liberdade no sentido pleno fosse alcançada pelos afro-americanos. Cerca de dez anos depois, as chamadas leis Jim Crow estabeleciam a segregação racial em locais públicos e privados, incluindo escolas, restaurantes, hotéis, lojas etc. em diversos estados americanos, principalmente os do Sul. A imposição dessas leis aos cidadãos negros americanos deu continuidade à opressão sofrida por essa população, que, por sua vez, permaneceu perpetuando suas tradições, suas histórias orais e escritas e sua música como forma de construir uma identidade coletiva e encontrar o seu lugar de discurso e de autoafirmação.

A contradição entre ser um cidadão americano e ter sua liberdade restringida por leis foi definida em 1903 pelo pensador afro-americano W. E. B. Du Bois como uma “dupla consciência”, como se ela pudesse se dividir entre a de um negro e a de um americano, “duas almas, dois pensamentos, duas forças irreconciliáveis, dois ideais em batalha em um corpo escuro, cuja força persistente sozinha o previne de se desmanchar” (DU BOIS apud CAMPBELL, KEAN, 1997, p. 80)⁶.

Embora o fim da escravidão tenha permitido um acesso maior da população negra ao ensino, mesmo que em escolas exclusivas para afro-americanos, a realidade para uma grande maioria de negros no Sul dos Estados Unidos não era de uma educação de qualidade e maiores oportunidades de crescimento profissional. Para aqueles que não quiseram permanecer trabalhando nas plantações, não sobraram muitas escolhas, e muitos deles acabaram empregando-se na construção de novas estradas de ferro ou em minas de carvão, tanto por falta de opção quanto para cumprimento de penas com trabalhos forçados. A partir de então, surgiram as chamadas “canções de trabalho”. “A canção de trabalho típica compõe-se de várias linhas curtas, repetidas, com pausas interpostas para a batida da picareta ou do martelo e costuma ser cantada por um grupo.” (BUTCHER, 1960, p. 83)

Um dos mais recorrentes personagens da canção de trabalho é John Henry. Diz a lenda popular que Henry trabalhava na construção de uma ferrovia quando resolveu competir com uma perfuratriz a vapor. Mesmo vencendo a batalha ao final, John

⁶ “two souls, two thoughts, two unreconciled strivings, two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder”. (tradução do autor)

Henry não pôde celebrar a vitória, pois caiu morto de exaustão. A história é amplamente conhecida, sendo tema de canções até os dias atuais e até mesmo de um curta de animação dos estúdios de Walt Disney. Através dela, é possível notar o sentimento de impotência do afro-americano diante de sua situação, assim como a intensidade de sua força interna refletida na força física do personagem, capaz de vencer uma máquina e triunfar sobre a construção do homem branco, mesmo que tragicamente.

As dificuldades da vida no Sul do país devido à exploração de mão de obra e das políticas de segregação racial, assim como o desenvolvimento da indústria e dos meios de transporte incentivaram a migração de um grande número de cidadãos negros para os estados do Norte (ALVES, 2011). E, apesar do gênero Blues ter se desenvolvido a partir do Spiritual – canto religioso que sincretiza a tradição africana e o cristianismo – de maneiras diferentes em estados diferentes do Sul (BUTCHER, 1960), foi no Norte dos Estados Unidos que o estilo encontrou condições técnicas para se desenvolver na indústria fonográfica do início do século XX.

A partir de então, o canto de lamento do Blues passou a significar o início do reconhecimento de artistas negros na cultura *mainstream*, mesmo que parcialmente, assim como sua emancipação. Naquela época, muitas gravadoras investiram em músicos afro-americanos, mas como um segmento à parte, direcionado para o próprio público negro – vendido com *race music*. Somente após artistas brancos começarem a gravar discos de Blues, que o estilo se popularizou com maior intensidade e se tornou a influência musical que persiste até os dias de hoje. A luta dos cidadãos negros pelo reconhecimento de seus direitos, porém, viria com maior intensidade somente nos anos 1950.

Nessa época, a segregação racial ainda era assegurada por lei em diversas regiões do país, situação que começou a mudar a partir de acontecimentos históricos como a prisão, em 1955, de Rosa Parks, uma trabalhadora negra que se recusou a ceder seu assento no ônibus a um passageiro branco, em Montgomery, no estado do Alabama. O ato gerou um boicote ao transporte público na cidade que durou mais de um ano e só terminou com a decisão da Suprema Corte dos Estados Unidos de declarar inconstitucional a lei de segregação racial nos ônibus em Montgomery e no estado do Alabama.

O boicote ao transporte público de Montgomery foi um marco importante, pois gerou uma onda de protestos e boicotes contra as leis de segregação dos estados do Sul dos Estados Unidos. Um dos líderes do movimento, o pastor Martin Luther King Jr., tornou-se uma importante figura na luta pelos direitos civis dos negros no país e é até hoje uma das personalidades mais reverenciadas no Ocidente, considerado um herói na luta pela igualdade de raças. O ministro da Igreja Batista também se tornou um ícone na construção da identidade do afro-americano, pois:

[...] construía seus discursos sobre um fundo diverso de contos bíblicos, folclóricos e de escravos para construir uma narrativa persuasiva, rítmica como uma canção que garantia o poder individual da voz, mas incluía a audiência no espetáculo e na ocasião. (CAMPBELL, KEAN, 1997, p. 88)⁷

Martin Luther King Jr. era um pacifista e acreditava na integração e na convivência harmônica entre negros e brancos, o que ficava evidenciado nessa fusão de elementos que conversavam com o público em geral, como o “sonho americano” e a representatividade das opressões e esperanças do povo afro-americano. Dessa forma, ele atraiu multidões heterogêneas em seus atos de não violência, em busca de um futuro mais justo e próspero, até ser assassinado em 1968, por James Earl Ray, um foragido que acreditava que Luther King movia as pessoas em suas marchas para parar e enfraquecer o país política e economicamente.

Outro ícone da luta dos afro-americanos por seus direitos nessa época foi Malcolm X. Diferente de Martin Luther King Jr., Malcolm X era um separatista: acreditava que os negros americanos deveriam tomar o que era seu por direito, ao invés de esperar que outros lhes entregassem o que já era deles (CAMPBELL, KEAN, 1997). Após ser preso por fazer parte de um grupo que cometeu uma série de roubos a casas de brancos abastados na cidade de Boston, Malcolm X converteu-se ao islamismo e começou a se tornar um líder do nacionalismo negro, tendo como plateia para seus primeiros discursos os seus colegas de presídio, onde ficou por sete anos.

Os discursos e pontos de vista de Malcolm X eram muito mais incisivos do que os de Luther King, talvez por conta de sua trajetória como filho de um pastor batista

⁷ “[...] built his speeches upon a diverse background of biblical, folk and slave stories to weave a persuasive, rhythmic song-like pattern which asserted the individual power of the voice, but included the audience in the spectacle and the occasion”. (tradução do autor)

e também ativista negro que sofreu diversas ameaças de grupos racistas. O ativismo do pai obrigou sua família a mudar-se diversas vezes de estado até sua morte, quando Malcolm tinha apenas seis anos. Sua mãe teve que ser internada em um hospital psiquiátrico alguns anos depois, fazendo com que Malcolm e seus irmãos fossem enviados a lares adotivos separados.

No entanto, nos últimos anos de sua vida, Malcolm X adotou um tom menos separatista, principalmente após romper definitivamente com o grupo religioso Nação do Islã, em 1964, por motivos ideológicos. Nessa época, ele afirmou que seu objetivo era: “[...] verdade, não importa quem a conte. Eu sou pela justiça, não importa contra ou a favor de quem. Eu sou um ser humano em primeiro lugar, e, como tal, sou a favor de qualquer um ou qualquer coisa que beneficie a humanidade como um todo” (MALCOLM X apud CAMPBELL, KEAN, 1997, p. 91)⁸. Malcolm X foi assassinado em 1965, durante um evento no qual daria um discurso, por membros da Nação do Islã, embora o líder do grupo, Elijah Muhammad, tenha negado qualquer envolvimento com o crime. Ele permanece sendo admirado até os dias atuais como um líder que enfrentou diversas dificuldades na vida e encontrou no discurso uma forma de expressão e de poder, não hesitando em manifestar suas opiniões, por mais fortes e agressivas que pudessem parecer. Ele representa a voz do negro americano e é até hoje reverenciado em filmes, letras de músicas e outras formas artísticas.

Em consonância com os ideais do nacionalismo negro, surgiu o movimento Black Power no final dos anos 1960. O termo, que no Brasil passou a designar o modo como alguns participantes da organização usavam o seu cabelo – mais natural, sem tentar se aproximar dos penteados dos brancos –, espalhou-se rapidamente pelas comunidades negras nos Estados Unidos, que se identificavam com o discurso de contestação do poder dos brancos na sociedade americana. De certa forma, o movimento Black Power representou pontos de vista opostos àquele pelos Direitos Humanos, liderado por Martin Luther King Jr.. Um dos maiores líderes do movimento Black Power, Stokely Carmichael, acreditava que o “tom de voz [do grupo pelos Direitos Humanos] era adaptado a uma audiência de brancos liberais” (CARMICHAEL apud CAMPBELL, KEAN, 1997, p. 91). A ideia da organização

⁸ “[...] truth, no matter who tells it. I’m for justice, no matter who it for or against. I’m a human being first and foremost, and as such I’m for whoever and whatever benefits humanity as a whole”. (tradução do autor)

Black Power era menos por uma reivindicação dos direitos dos negros e mais por uma tomada de poder.

O movimento Black Power também influenciou a criação do Partido dos Panteras Negras, em 1966, por estudantes universitários afro-americanos da Califórnia. Embora o partido tenha sido fundado por influência do nacionalismo negro em um primeiro momento, a ideologia logo passou a ser considerada como “racismo negro” por seus membros, que preferiram concentrar-se em ideais socialistas, independentes de raça ou cor. A organização implementou diversos programas sociais com o objetivo de elevar a qualidade de vida nas comunidades mais pobres e passou a coordenar patrulhas armadas para monitorar a ação da polícia nessas localidades.

O Partido dos Panteras Negras tornou-se um ícone da contracultura dos anos 1960 e teve grande influência política nos Estados Unidos até o início da década de 1970. Porém, devido ao envolvimento de membros do partido com atividades criminosas, como tráfico de drogas e extorsão, além de constantes cisões internas e expulsões, o partido foi perdendo cada vez mais membros e influência, até encerrar suas atividades em 1982.

A partir dos anos 1970, surgiu um novo movimento que rapidamente se espalhou pelos centros urbanos dos Estados Unidos e que influencia gerações de artistas até os tempos atuais: o Hip Hop. A pesquisadora Tricia Rose indica algumas das condições ligadas ao surgimento da cultura Hip Hop no país:

Nos anos 1970, cidades por todo o país estavam gradualmente perdendo financiamento federal para serviços sociais, corporações de serviço de informação estavam substituindo fábricas industriais, e desenvolvedores corporativos estavam comprando imóveis para transformá-los em habitações de luxo, deixando residentes da classe trabalhadora com opções limitadas de habitação acessíveis, um mercado de trabalho cada vez menor e serviços sociais reduzidos. (ROSE, 1994, p. 27)⁹

Essas mudanças da era pós-industrial foram mais intensas em Nova York, dada a importância da cidade como centro de negócios internacional. Nesse contexto,

⁹ “In the 1970s, cities across the country were gradually losing federal funding for social services, information service corporations were beginning to replace industrial factories, and corporate developers were buying up real estate to be converted into luxury housing, leaving working-class residents with limited affordable housing, a shrinking job market and diminishing social services.” (tradução do autor)

podemos destacar a situação no Sul do Bronx. Considerado o berço do movimento Hip Hop, o distrito foi o destino de largas parcelas da população negra de baixa renda, realocadas em razão de planos de reurbanização de Nova York. A construção de uma via expressa para ligar o distrito de Long Island ao estado de Nova Jersey (conhecido por ser moradia da população trabalhadora de Nova York), e outras políticas de reurbanização durante os anos 1960 e 1970, levaram à destruição de cerca de 60 mil habitações e a relocação de cerca de 170 mil pessoas. A situação piorou no verão de 1977, quando blecautes de energia elétrica em Nova York resultaram em vandalismo e saques nos bairros mais pobres da cidade. O Sul do Bronx foi uma das regiões atingidas e retratados pela mídia como um local onde as leis não prevaleciam (ROSE, 1994).

É dessa realidade de abandono social em meio ao caos resultante de núcleos urbanos em constante mudança e crescimento que nasceu a cultura Hip Hop. Ao assumir “nomes de rua” e formar grupos em suas vizinhanças, os jovens buscavam construir suas próprias identidades, seus locais de discurso e de autoafirmação. Ao mesmo tempo, formando uma rede de apoio através de grupos estabelecidos, cada um com suas peculiaridades, e encontrando uma forma de protestar contra as dificuldades pelas quais passavam diariamente. Através do grafite, da dança Break e do Rap, o Hip Hop se desenvolveu não sem contar com os avanços tecnológicos na qualidade das tintas spray – no caso do grafite – e da possibilidade de gravar e copiar fitas, manipular e editar sons e reproduzi-los com aparelhos portáteis.

Tricia Rose explica que o “Hip Hop reproduz e reimagina as experiências da vida urbana e se apropria simbolicamente do espaço urbano através do *sampling*¹⁰, da atitude, da dança, do estilo e dos efeitos sonoros” (1994, p. 22)¹¹. Além disso, a expressividade da cultura negra está claramente representada nessas manifestações através da oralidade do Rap, dos movimentos e passos da dança Break e do registro escrito da expressão através do grafite. Embora o Rap tenha sido a última categoria do Hip Hop a se desenvolver, o gênero musical é a manifestação mais representativa do movimento nos dias atuais, e ainda pouco compreendida entre muitos críticos e apreciadores de música. A cultura Hip Hop passou a representar e dar voz não somente a afro-americanos e afro-caribenhos, como a outras minorias étnicas que se

¹⁰ Ato de reutilizar um trecho de música, ou amostra (sample, em inglês) em um contexto ou canção diferente.

¹¹ “hip hop replicates and reimagines the experiences of urban life and symbolically appropriates urban space through sampling, attitude, dance, style, and sound effects”. (tradução do autor)

identificaram com as opressões e abandonos sofridos por essas populações no contexto pós-industrial.

2.2. MÚSICA NEGRA AMERICANA

Uma das mais importantes formas que os escravos americanos criaram para se expressar foi através do gênero musical chamado Spiritual. Um tipo de canto carregado de religiosidade e emoção, o spiritual é manifestação do sincretismo entre as tradições africanas e o cristianismo imposto pelos europeus senhores de escravos. O jornalista e pesquisador Sílvio Anaz (2011, p. 10) aponta que: “Ele foi uma evolução das músicas de trabalho e de protesto cantadas pelos escravos no campo desde o século XVII”.

De acordo com Margaret Just Butcher (1960, p. 79), o autor e sociólogo americano W. E. B. Du Bois interpretou o Spiritual como “se fosse uma instintiva destilação de tristeza do escravo e um conseqüente triunfo espiritual sobre ela, em forma de êxtase religioso e esperança”. Foi do Spiritual que se originou o Gospel, outro gênero musical legitimamente negro ligado à espiritualidade e que influenciou diversos outros estilos, seja pelo elemento do “chamado-e-resposta”, no qual o chamado de um vocalista solo é respondido pelo coro, e que foi adaptado no tipo de diálogo presente no Jazz e no Blues; seja pela sua sonoridade caracteristicamente negra, que emprestou elementos ao Rhythm and Blues e, mais tarde, ao Soul.

De acordo com Neil Campbell e Alasdair Kean (1997, p. 88)¹², a “música negra, em suas variadas formas, consiste em ‘falar’, ‘compreender’ e ‘preencher’ a vida, pois ela canaliza emoções e reações dentro de um modo de expressão aceitável”. O Blues, palavra que traduzida literalmente da língua inglesa significa azul – mas remete à tristeza –, é caracterizado por ser um canto de lamento, assim como o Spiritual, e deu voz à insatisfação da população negra americana. Que, mesmo após a abolição da escravatura em 1865, ainda sofreu com o racismo respaldado por leis de segregação, que levaram mais um século para serem liquidadas. O gênero foi

¹²“Black music, in various forms, is about ‘talking’, ‘understanding’ and ‘filling up’ life, for it channels emotions and responses into an accepted mode of expression.” (tradução do autor)

uma das principais influências do Rock and Roll, estilo caracterizado por um de seus primeiros protagonistas, Little Richard, como “um Rhythm and Blues acelerado” (ANAZ, 2011, p. 20).

Embora o Blues, o Jazz e o Rock and Roll sejam estilos musicais que nasceram da música negra, eles foram “apropriados” por artistas brancos, especialmente nos dois últimos casos. O sucesso comercial desses gêneros foi favorecido por uma espécie de “embranquecimento”, exemplificado na figura do cantor Elvis Presley (no caso do Rock and Roll), e, décadas antes, das *big bands* (no caso do Jazz). Isso significa que esses gêneros tiveram que ser endossados por artistas brancos antes que pudessem atingir uma parcela maior da população americana e mundial. Com isso, o trabalho dos artistas negros precursores desses estilos foi negligenciado, como se o fato de artistas brancos criarem através de influências negras invalidassem o que foi construído previamente: “Relatos históricos de gêneros frequentemente posicionam esses artistas mais conhecidos posteriormente como as figuras centrais, apagando ou marginalizando os artistas e os contextos nos quais o gênero se desenvolveu” (ROSE, 1994, p. 6)¹³.

Um gênero que buscou fugir desses parâmetros foi o Soul. Da palavra em língua inglesa que significa “alma”, o movimento pela música Soul surgiu com artistas de Jazz como John Coltrane e Art Blakey, que pretendiam voltar às origens e criar uma musicalidade que representasse a verdadeira cultura negra americana. No final dos anos 1950, artistas como Ray Charles, Sam Cooke e James Brown, alguns dos criadores do gênero, misturaram elementos de Blues, Jazz e Rock and Roll, com a participação inusitada do Gospel, criando uma sonoridade única e genuinamente negra, que logo se tornou popular em todo o país, atingindo também audiências brancas.

Se Ray Charles estabeleceu os fundamentos da música Soul a partir do sucesso “I’ve Got a Woman”, de 1954, e Sam Cooke lançou “You Send Me” em 1957, que foi o primeiro sucesso do Soul com mais de um milhão de compactos vendidos (ANAZ, 2011), James Brown conquistou grandes audiências com seu estilo de performance impactante, inspirado no fervor cristão presente nos cultos protestantes negros, ao cantar temas profanos. Brown recebeu o apelido de *Soul brother number*

¹³“Historical accounts of the genres often position these subsequently better known artists as the central figures, erasing or marginalizing the artists and contexts within the genre developed.” (tradução do autor)

*one*¹⁴, não somente por radicalizar a estética do Soul com o som do baixo sincopado, a percussão marcada, os vocais intensos e as letras sensuais naquilo que ficaria conhecido como Funk – outro subgênero –, mas também por convocar sua audiência a afirmar: “Fale alto, eu sou negro e tenho orgulho!”¹⁵, título de um de seus sucessos, gravado em 1968.

O nascimento do Soul não teve sua importância limitada à produção cultural nos Estados Unidos, mas também influenciou o fortalecimento da identidade negra no país e expressava uma busca por reconhecimento e melhores condições de vida dessa população. Algumas canções chegaram a ser representativas da luta pelos direitos civis dos negros nos anos 1950 e 1960, como é o caso de “A Change Is Gonna Come”, composta e gravada por Sam Cooke pouco antes de sua morte, em 1964. Outro exemplo é a canção “Respect”, composta por Otis Redding e imortalizada na voz de Aretha Franklin. Lançada em 1967, a música se tornou “um hino da consciência negra e também contra todo tipo de abusos, agressões e discriminações sexuais e raciais” (ANAZ, 2011, p. 38). Naquele ano, Aretha Franklin deu início a uma sólida carreira com sua maneira de misturar Gospel, Jazz e Rhythm and Blues que aproximou a música Soul do Pop. A mistura lhe rendeu o reconhecimento, em 1987, como primeira mulher a fazer parte do Rock and Roll Hall of Fame, instituição localizada na cidade americana de Cleveland que se dedica a registrar a história dos mais influentes músicos do Pop e do Rock.

Mesmo que a canção de Cooke seja mais uma exceção do que uma regra entre as composições do artista e de outros músicos da época, e que o gênero Soul não seja, em sua maioria, politicamente engajado, o ritmo foi uma das principais trilhas musicais na luta pelos direitos civis da população negra. Outros artistas politicamente atuantes, como Bob Dylan¹⁶, também participaram dessa seleção musical.

O sucesso do Soul entre plateias negras e brancas trouxe grande crescimento econômico para artistas e gravadoras, principalmente a Stax, baseada em

¹⁴ “irmão do Soul número um” (tradução do autor)

¹⁵ “Say it loud, I’m black and I’m proud!” (tradução do autor)

¹⁶ Podemos destacar a canção “Hurricane” (1976), composta pelo artista a fim de contar a história do lutador de boxe Rubin Carter, conhecido como “Hurricane” (Furacão), que perdeu o título de campeão dos pesos médios após ser preso por um crime que não cometeu, em 1966. Ele cumpriu 19 anos de pena antes de ser libertado.

Memphis¹⁷, no estado sulista do Tennessee. Além de ser o berço da música Soul, a cidade possuía leis de segregação rigorosas, fato que começou a mudar quando a economia local passou a ter um retorno maior com a indústria musical do que com a produção de algodão (ANAZ, 2011). Assim, o nascimento do gênero contribuiu ainda mais para fortalecer não somente a identidade, como a autoestima dos afro-americanos na época.

Embora o Soul tenha nascido em Memphis, um dos nomes mais representativos relacionados ao estilo é o da gravadora Motown. O nome, uma abreviação de *motor town*¹⁸, é um apelido da cidade onde a empresa nasceu – Detroit – e uma referência ao fato de o município ser sede das maiores montadoras de automóveis dos Estados Unidos, General Motors, Ford e Chrysler. A gravadora também se inspirou em Detroit ao criar um sistema de produção musical similar à linha de montagem. Isso porque, para diminuir os custos e ter maior controle sobre a produção, a gravadora contava com uma banda fixa (The Funk Brothers) que registrava as músicas de todos os artistas dos selos Motown e de subsidiária Tamla, além de manter “times de compositores a postos para fazer canções sob encomenda para os artistas da gravadora” (ANAZ, 2011, p. 45).

O fundador da Motown, Berry Gordy Jr. entrou para a história por ter criado a mais bem-sucedida gravadora comandada por um negro, e foi responsável pela sonoridade que tornou a Motown um ícone até os dias de hoje. Gordy e seu sócio, o cantor Smokey Robinson, compuseram grande parte dos sucessos lançados pela gravadora, que chegava a ter 65% de suas canções nas paradas musicais (ANAZ, 2011). Tendo lançado artistas como The Supremes (com Diana Ross), The Temptations, Stevie Wonder, Marvin Gaye e The Jackson 5, a Motown marcou a década de 1960 e se tornou motivo de orgulho negro no país. No entanto, o método de trabalho da gravadora não deixou de causar alguns problemas internamente.

A excessiva atenção de Gordy concedida ao grupo vocal feminino The Supremes, em especial a Diana Ross, acabou desviando os investimentos em outros artistas de talento, que acabaram por deixar a gravadora. O trio, inicialmente um

¹⁷ A cidade é reconhecida por ser uma das três maiores em produção musical e surgimento de novos gêneros, juntamente com New Orleans e Nashville; além de abrigar Graceland, a famosa mansão onde Elvis Presley viveu.

¹⁸ “cidade do motor” (tradução do autor)

quarteto, foi uma das primeiras contratações da Motown e ajudou a estabelecer a fórmula de sucesso da gravadora. Para agradar o público branco, Gordy investiu na forma de apresentação visual e comportamental das meninas de passado pobre do The Supremes.

Outro problema que a gravadora enfrentou foram os protestos da líder do grupo, Florence Ballard, em relação ao seu salário. Além de manifestar desagrado com a atenção especial dada a Diana Ross, a cantora acreditava receber muito pouco, considerando os lucros que os sucessos do trio produziam, e acabou sendo demitida pelo presidente da Motown. O principal trio de compositores da gravadora também resolveu deixar a empresa devido aos baixos salários e à pouca participação nos lucros. De modo geral, Berry Gordy Jr. era visto pela indústria musical com um grande “chefão” que ditava as regras e não aceitava não estar no controle de tudo que era produzido lá dentro. Esses foram alguns dos fatos que contribuíram para a decadência da Motown, que foi perdendo popularidade a partir de meados dos anos 1970, até ser vendida por Berry Gordy Jr. à gravadora MCA, em 1988.

A única exceção às regras de Berry Gordy Jr. se deu com o lançamento do álbum “What’s Going On”, de Marvin Gaye, em 1971. Gaye era cunhado de Gordy e foi o primeiro artista da gravadora a assumir completamente a produção de seu disco – a não ser por Smokey Robinson, que era sócio da Motown. Apesar da relutância de Gordy em lançar o trabalho finalizado, o álbum foi um sucesso e a canção-título, juntamente com outras obras gravadas pelo cantor como “Sexual Healing”, “How Sweet It Is (To Be Loved By You)”, “Let’s Get It On”, “Heard It Through the Grapevine” e “Ain’t No Mountain High Enough”, permanecem sendo as canções da música Soul mais executadas nas rádios do mundo inteiro (ANAZ, 2011).

A partir da segunda metade dos anos 1970, surgiu um novo gênero musical que viria a se tornar uma das mais importantes manifestações do movimento Hip Hop: o Rap. Uma parte importante da cultura Hip Hop é a competição entre artistas por territórios de influência em suas diversas manifestações (grafite, dança Break, DJs). Embora muitas dessas competições pudessem terminar em brigas entre diferentes grupos, elas também incentivavam os artistas a serem cada vez mais criativos. O Rap nasceu da iniciativa de DJs novaiorquinos como Kool Herc, Afrika Bambaataa

e Grandmaster Flash, que promoviam verdadeiros shows em suas apresentações de rua.

Inicialmente, os DJs de Hip Hop forneciam a trilha sonora para as apresentações de dança Break, utilizando coleções de *samples* mixadas por eles, concentrando-se em trechos marcados por ritmos e batidas que pudessem ser acompanhados por acrobacias, contorcionismos e poses congeladas. Novas técnicas foram sendo desenvolvidas como o *scratching*¹⁹ e o *backspinning*²⁰. Cada vez mais, os DJs se tornavam a atração para o público em performances promovidas em seus territórios. Eles tomavam o espaço público e ligavam seus equipamentos em qualquer fonte de energia elétrica disponível, inclusive postes. Durante essas apresentações, o DJ Kool Herc passou a recitar rimas como as entoadas nas prisões, instituindo a oralidade do Rap, caracterizada até hoje pela utilização de rimas, uma das maiores inovações do estilo musical em relação a qualquer outro já criado. Percebendo que a atenção do público estava mais direcionada para a performance do DJ do que para as apresentações de dança, Grandmaster Flash convidou seus amigos Melle Mel e Cowboy para se apresentar com ele e passou a disponibilizar um microfone para participação espontânea do público. Em 1982, o grupo Grandmaster Flash & The Furious Five (que incluía os rappers Melle Mel, Cowboy e Kid Creole), lançou a música “The Message”, eleita melhor canção pop do ano. Steve Hager descreve as habilidades dos rappers:

Contando com um uso inventivo de gírias, o efeito percussivo de palavras curtas e rimas internas inesperadas, Mel e Creole começaram a compor números elaborados de rap, tecendo suas vozes de forma complexa através de uma trilha musical mixada por Flash. (HAGER apud ROSE, 1994, p. 54)²¹

Com a popularização das festas e competições entre DJs que atraíam plateias cada vez maiores, produtores musicais independentes passaram a se interessar pelo Rap. Embora muitos artistas tenham sido explorados por contratos que favoreciam as gravadoras com a maior parte dos lucros, a produtora Sylvia Robinson, do selo

¹⁹ Técnica através da qual o DJ arranha o disco propositalmente, criando rupturas entre e durante a execução das músicas.

²⁰ Parecida com o *scratching*, o *backspinning* permite ao DJ voltar a trechos anteriores da música e repeti-los, se preferir.

²¹ “Relying on an inventive use of slang, the percussive effect of short words, and unexpected internal rhymes, Mel and Creole began composing elaborate rap routines, intricately weaving their voices through a musical track mixed by Flash.” (tradução do autor)

Sugar Hill Records, criou o grupo Sugarhill Gang, cujo primeiro single, “Rapper’s Delight”, lançado em 1979, vendeu milhões de cópias e simbolizou a consolidação do rap na indústria musical.

Dos anos 1980 em diante, o Rap expandiu-se comercialmente e passou a desenvolver-se não somente pelos centros urbanos dos Estados Unidos – com destaque para a Costa Oeste, onde surgiram grandes nomes como Ice Cube, Ice-T, Dr. Dre, Snoop Dogg e outros –, mas também por centros urbanos no mundo inteiro, inclusive nas periferias brasileiras. Em cada local, o estilo musical desenvolve-se com suas peculiaridades estilísticas e temáticas, embora a busca das camadas menos favorecidas por voz e contestação das condições sociais em que vivem seja uma constante.

3. TRILHA SONORA: HISTÓRICO, FUNÇÕES E EFEITOS

Antes que possamos avançar em nossos estudos sobre a trilha sonora cinematográfica, é preciso defini-la. Tecnicamente, são três os elementos sonoros em um filme: os diálogos, os efeitos sonoros – como sons de passos, de carros passando na rua, etc, – e a música. Os três são componentes da trilha sonora, embora a expressão em português geralmente seja empregada quando nos referimos às canções utilizadas nas películas. No presente capítulo, vamos discutir a relação entre as trilhas sonoras e os filmes nos quais estão inseridas, suas funções e significados. Então, vamos observar a dissonância temporal presente na trilha sonora de algumas obras. A seguir, destacaremos a forma como o diretor americano Quentin Tarantino insere as trilhas sonoras em suas obras.

3.1. A TRILHA SONORA

Segundo Prendergast (1992), a música já estava conectada aos filmes antes mesmo que neles houvesse som, já que as obras do cinema mudo eram exibidas com acompanhamento de pequenas orquestras nos teatros. Inicialmente, as peças executadas não apresentavam qualquer relação como o que estava sendo projetado na tela e podiam variar de música ambiente aos grandes clássicos da música erudita.

A primeira iniciativa de composição de uma trilha sonora para um filme específico ocorreu em 1908, na França, quando Camille Saint-Saëns foi convidado a compor a trilha de *L'Assassinat Du Duc de Guise*, como evidenciado por Roy Prendergast em seu livro *Film Music – a neglected art* (1992). Embora os custos da produção tenham impedido que a prática se tornasse frequente, já no ano seguinte os estúdios começaram a fornecer repertórios sugeridos de trilhas para combinar com certos tipos de filmes e cenas. De acordo com Prendergast (1992), a utilização desses repertórios prontos logo se popularizou, ajudando a relegar a importância de se compor trilha musical original a um segundo plano.

Foi somente a partir dos anos 1930, com a introdução dos filmes sonoros, que a relação entre imagem, diálogo e som foi se tornando mais complexa, muito embora o grande volume de produção demandada nessa época, especialmente em Hollywood, não incentivasse uma produção genuinamente artística das trilhas sonoras: “Em 1938, havia aproximadamente 80 milhões de americanos (65% da população) assistindo filmes todas as semanas” (PRENDERGAST, 1992, p. 35)²².

Prendergast aponta que um dos primeiros filmes dessa época a ter uma trilha sonora mais significativa foi a de *O Delator* (1935), de John Ford, com trilha sonora composta pelo lendário Max Steiner, famoso por seu trabalho em *E o Vento Levou* (1939). Isso porque, ao contrário da maioria das produções dos anos 1930 e 1940, Steiner e Ford começaram a trabalhar na trilha sonora do filme antes mesmo do início das filmagens, procedimento um tanto quanto incomum para a época.

Tanto em Prendergast (1992) quanto na análise feita por Ronel Alberti da Rosa (2003) sobre a obra *Komposition für den Film* (1947) – sem tradução para o português –, escrita por Theodor W. Adorno e Hanns Eisler, encontramos a forte relação entre a música feita para o cinema com a ópera. Nascida no período renascentista na Europa, a ópera teve alguns séculos de vantagem para se desenvolver antes do aparecimento das películas e da trilha sonora. Mesmo assim:

Alguns recursos de composição e de orquestração parecem ter sido levados até o esgotamento durante o Romantismo, e o mais grave é que, como Adorno aponta, mesmo depois de estarem desgastados, continuam sendo usados em trilhas sonoras cinematográficas, pois a produção prefere apostar na reação automática da plateia a certos estímulos já habituais. (ROSA, 2003. p. 69)

Infelizmente, como sugere o título do livro de Prendergast, a música em cinema foi, por muito tempo, negligenciada e tratada apenas como acompanhamento das cenas. Por isso, não havia estímulo para o desenvolvimento de melhores temas e trilhas e as mesmas soluções eram utilizadas repetidamente para ilustrar as sequências dramáticas dos filmes:

Enquanto diretores de filmes tiveram a chance de experimentar e cometer erros sérios, mas construtivos, compositores, porque eles geralmente são os últimos colaboradores na arte corporativa do filme, tiveram poucas oportunidades para

²² “In 1938, there were approximately 80 million Americans (65 percent of the population) attending movies every week” (tradução do autor)

experimentar com a sua forma de arte, e, através da experimentação, encontrar novas soluções para os antigos problemas. (PRENDERGAST, 1992, p. 41)²³

Ainda segundo o autor, embora alguns progressos tenham sido alcançados ao longo das décadas, eles estão longe de ser a regra quando se trata da composição de trilhas cinematográficas. Nos anos 1950, os compositores sofreram um novo atraso na concepção de seu trabalho como arte, já que, tendo que competir com a ascensão da televisão nos lares americanos, os estúdios identificaram no sucesso da canção “*Do Not Forsake Me Oh My Darlin*”, escrita para a trilha sonora de *Matar ou Morrer* (1952), de Fred Zinnemann, a fórmula para ampliar os ganhos com as produções cinematográficas. Por um lado, podemos identificar um reconhecimento do trabalho dos músicos a partir do fato de que a plateia passou a querer ouvir as canções compostas por eles fora da esfera cinematográfica, mas por outro, passou-se a impor aos trabalhos desses artistas que fossem compostas canções populares, que pudessem, ao mesmo tempo, vender o filme e agradar a plateia.

Embora a inserção do gênero Pop nas trilhas sonoras tenha levantado mais uma barreira à liberdade artística do compositor, não se pode negar que esse tipo de recurso tenha funcionado muito bem para uma série de filmes. Podemos destacar a canção “Moon River”, do filme *Bonequinha de Luxo* (1961), composta pelo americano Henry Mancini para a trilha, e que, ainda hoje, é muito popular. Assim como a trilha do filme *A Primeira Noite de um Homem* (1967), inteiramente composta por canções da dupla americana Simon & Garfunkel, incluindo clássicos da música pop americana como “The Sound of Silence” e “Mrs. Robinson”. Nos anos 1990, Quentin Tarantino escolheria pessoalmente as músicas que compõem as trilhas sonoras da maior parte de seus filmes entre gêneros diversos. Com raras exceções, todas elas mais recentes, as canções utilizadas não foram compostas como *música original do filme*, conforme termo empregado pelo autor Tony Berchmans (2006).

O papel da música para o cinema é visto de diferentes formas por autores distintos. David Raskin acredita que a música ajuda na construção de significado de

²³ “While directors of films have had the chance to experiment and make serious but instructive errors, composers, because they are usually the last contributors to the corporate art of film, have had little opportunity to experiment with their art form and, through experimentation, thus devise new solutions to the old problems.” (tradução do autor)

um filme (RASKIN apud PRENDERGAST, 1992), enquanto Aaron Copland acredita que a música enfatiza o valor dramático e emocional das obras cinematográficas (COPLAND apud PRENDERGAST, 1992). A música também pode ser usada de forma a evidenciar ou criar refinamentos psicológicos, trazendo à tona pensamentos e sensações dos personagens que, de outra forma, não poderiam ser explicitados. Pelo menos não sem incorrer em problemas de gosto na construção da obra. O compositor Leonard Rosenman explica como isso pode ser alcançado:

A música para o cinema deve entrar diretamente no “enredo” do filme, adicionando uma terceira dimensão às imagens e palavras. É uma tentativa de estabelecer a *supra-realidade* de um retrato de comportamento multifacetado que deve motivar o compositor na seleção das sequências a serem musicadas e, tão importante quanto essas, as sequências a serem deixadas em silêncio. (ROSENMAN apud PRENDERGAST, 1992, p. 217)²⁴

Rosenman (1975) nos traz dois conceitos bastante importantes para pensarmos as trilhas sonoras. O primeiro diz respeito à utilização do som para a construção da narrativa como um todo; a trilha sonora fazendo parte do enredo e não somente como acompanhamento das imagens, uma linguagem em si. O segundo conceito nos faz refletir sobre a ausência de som, recurso importante na construção da linguagem cinematográfica e que deve ser utilizado da forma correta para que o seu resultado não seja monótono e faça perder seu significado.

De acordo com Rosa, a recomendação de Adorno e de Eisler para se trabalhar a trilha na obra cinematográfica é: “[...] quebrar a sincronicidade da música com a imagem, buscando o contraponto com elementos que não estejam em evidência na tela, ora acompanhando ora negando a imagem, ora deixando o silêncio – que é música – valorizar o filme” (2003, p. 81). A dupla de alemães, refugiados nos Estados Unidos após a ascensão do nazismo, pode ter estudado o assunto há mais de 60 anos, mas sua contribuição se demonstra relevante e contemporânea até os dias atuais. Ambos defendiam uma convergência entre música (e silêncio) e imagem no cinema, em oposição a uma correspondência entre o que se vê na tela e o que se ouve. Observa-se:

²⁴ “Film music must thus enter directly into the ‘plot’ of the film, adding a third dimension to the images and words. It is an attempt to establish the *supra-reality* of a many-faceted portrayal of behavior that should motivate the composer in the selection of sequences to be scored and, just as important, the sequences to be left silent.” (tradução do autor)

É uma ilusão acreditar que podemos descrever uma cena com música de forma a não deixar lacuna. Uma parcela desta música não estará em condições de cobrir o insondável significado contido na cena, mais que isso: se o conseguisse, seria apenas uma duplicação completamente inútil. (ROSA, 2003. p. 102-103)

Podemos notar que Adorno e Eisler, através da análise de Rosa (2003), dão grande importância ao papel da música na construção da obra cinematográfica e, assim como Rosenman, prestam a ela o valor de linguagem. Ao invés de reforçar velhos clichês e esquemas nos quais certos tipos de música devem corresponder a certos tipos de cena, como notas graves e curtas criam um estado de alerta em filmes de suspense, é mais interessante utilizar música e imagens como partes distintas da mensagem a ser transmitida pela obra cinematográfica.

Para Tony Berchmans (2006), a função definitiva da música no cinema é “tocar as pessoas”, seja de forma a provocar emoções, desconfortos ou alívios, ou como recurso de montagem para acelerar ou acalmar uma determinada situação na narrativa. Do ponto de vista do músico, Berchmans avalia que os autênticos compositores para cinema têm ligação com a dramaturgia, pois se preocupam com a história e de que forma ela é contada. Ele ainda ressalta: “Alguns compositores têm o dom de, intuitivamente, achar o tipo certo de melodia, textura, clima ou estilo musical que reflete o que reconhecem como um aspecto dramático essencial ao filme” (p. 21).

Essa reflexão do autor pode nos ajudar a compreender como Quentin Tarantino pensa a trilha sonora de seus filmes. Apesar de não ser músico e não compor para seus filmes, a forma como Tarantino seleciona as canções para ilustrar cada cena pode ser interpretada como um recurso a fim de acrescentar uma qualidade dramática buscada pelo diretor em uma determinada sequência. O cineasta parece se envolver diretamente na concepção da trilha sonora de suas obras, na tentativa de traduzir sua visão na forma de contar uma história. Há ainda diretores que, não satisfeitos em selecionar e aprovar canções para a trilha sonora, chegam a compor seus próprios temas, como é o caso do americano John Carpenter, que escreveu música para pelo menos 19 produções, incluindo o tema da série *Halloween*. Clint Eastwood é outro diretor e ator americano que também escreveu letras de canções para diversas trilhas de filmes que dirigiu. Isso demonstra como a trilha sonora é

importante para a totalidade da obra, pois participa da construção do efeito desejado pelo diretor em seu filme.

Berchmans também discute um equívoco frequente entre os produtores de cinema, que é o de acreditar que a música inserida em um filme pode salvá-lo, ou seja, resolver algum problema de roteiro ou de outra natureza, que tenha ficado pendente. Claramente, não há músico talentoso o suficiente para realizar tal façanha. Berchmans ressalta o fato através da fala do notório compositor Henry Mancini: “[...] boa música pode melhorar ainda mais um bom filme, mas não pode transformar um filme ruim em filme bom. Nós compositores não somos mágicos” (MANCINI apud BERCHMANS, 2006, p. 25).

Em *Music in film: soundtracks and synergy*, Pauline Reay (2004) parte da classificação elaborada pela autora Claudia Gorbman (1987), para analisar alguns princípios essenciais de composição, edição e mixagem de música para o cinema. São eles: invisibilidade – o aparato técnico da música adiegética não deve ser visualizado; inaudibilidade – a música não deve ser percebida pelo espectador conscientemente e deve estar subordinada ao diálogo e recursos visuais; significante de emoções – pode ser usada para criar climas e enfatizar emoções; sugestão narrativa – pode indicar pontos de vista e estabelecer cenários e personagens, além de interpretar ou ilustrar eventos narrativos; continuidade – a música fornece continuidade formal e rítmica nos momentos de transições entre cenas, preenchendo lacunas; unidade – repetições e variações musicais ajudam a construir uma unidade formal da narrativa; e a trilha sonora pode violar qualquer um dos princípios acima desde que a violação esteja a serviço de outros princípios.

É interessante notar que, embora Gorbman (1987) estabeleça essa série de preceitos que regeriam uma trilha sonora bem elaborada na obra cinematográfica, a própria autora admite que esses códigos possam ser rompidos, desde que haja uma justificativa suficientemente aceitável para tal. A questão da inaudibilidade talvez seja a mais questionável dos itens citados, pois, embora a trilha sonora esteja subordinada à narrativa, isso não quer dizer que a sua percepção pelo espectador possa causar um problema de unidade ou continuidade. A percepção da música pela plateia pode intensificar ainda mais uma sugestão narrativa ou seus efeitos e

significados emocionais, como analisaremos nos usos que Quentin Tarantino dá às canções que utiliza em seus filmes.

Tanto em Prendergast (1992), quanto em Reay (2004), são abordadas as funções das trilhas sonoras, sugeridas pelo compositor americano Aaron Copland em 1949: transmite uma atmosfera convincente de tempo e lugar; destaca sentimentos ou estados psicológicos dos personagens; serve como um tipo de preenchimento de fundo neutro para a ação; oferece um senso de continuidade à edição; acentua a construção dramática de uma cena e a amarra com um sentimento de finalização.

3.2. A DISSONÂNCIA TEMPORAL NA TRILHA SONORA

Os conceitos trazidos por Claudia Gorbman e por Aaron Copland a respeito dos princípios e funções que regem o uso de trilhas cinematográficas fazem parte dos raros estudos que pensam a trilha sonora, em suas funções e efeitos, e serão de grande valia para a nossa compreensão das dissonâncias temporais nos filmes de Tarantino, em especial na construção do personagem-título de *Django Livre* (2012).

O termo dissonância temporal corresponde ao uso de canções, no contexto da trilha cinematográfica, que não correspondem à época em que se passa a narrativa. Dependendo da forma como são colocadas no filme, podem ou causar estranhamento ao espectador, ou passarem completamente despercebidas à maioria, à exceção de críticos, aficionados ou apreciadores mais atentos.

É possível notar que, em casos em que a trilha dissonante é utilizada com certa carga de humor, ela é mais facilmente identificada pelo público, a exemplo de clássicos do Rock como “We Will Rock You”, da banda Queen, “Golden Years”, de David Bowie e “The Boys Are Back In Town”, do grupo Thin Lizzy, presentes na trilha sonora do filme *Coração de Cavaleiro* (2001), do diretor Brian Helgeland, que conta a história de um jovem que toma o lugar de seu mestre em competições na Idade Média.

Também é o caso da utilização da canção “Raindrops Keep Fallin’ On My Head”, interpretada por B. J. Thomas, na trilha sonora de *Butch Cassidy* (1969),

filme de aventura, do diretor George Roy Hill, sobre a dupla de assaltantes de trens Butch Cassidy e Sundance Kid, que atuava no oeste americano no século XIX. Embora o tema tenha sido composto para a narrativa, ele carrega a sonoridade do final da década de 1960, quando foi escrita por Hal David e Burt Bacharach e que rendeu-lhes o prêmio Oscar de Melhor Canção Original.

Em *Maria Antonieta* (2006), a diretora Sofia Coppola compõe a trilha sonora do filme que conta a trajetória da última delfina da França a partir de seu casamento com Luís XVI, no século XVIII, através de música erudita combinada a canções populares como “I Want Candy”, com o grupo Bow Wow Wow, “Plainsong”, da banda The Cure, “Ceremony”, do New Order e, ainda, “What Ever Happened”, do The Strokes. Essa espécie de colagem de canções Pop e peças clássicas pode ter ficado menos evidente ao espectador, principalmente porque a trilha parece encaixar perfeitamente no contexto em que está inserida e no que quer dizer ao público.

Além das trilhas sonoras dissonantes, outro aspecto em comum nessas narrativas está na própria construção de seus personagens principais que, de uma forma ou de outra, parecem estar à frente de seu tempo. Em *Coração de Cavaleiro* (2001), o protagonista, vivido por Heath Ledger, é um pobre escudeiro que acaba tomando o lugar de seu senhor após a súbita morte dele, a caminho de uma competição. Após vencer os jogos e ganhar o prêmio, William (Ledger) mantém a farsa – com nome e documentos falsos – e, no desenrolar da trama, acaba se tornando um verdadeiro cavaleiro. Ou seja, em plena Idade Média, de sociedade estratificada, William ascende socialmente para se tornar membro da nobreza europeia, fato praticamente impossível na época.

Mesmo em narrativas que retratam personagens históricos, como é o caso de *Butch Cassidy* (1969) e *Maria Antonieta* (2006), os protagonistas são reinventados a partir de uma perspectiva contemporânea. Na obra dos anos 1960, a relação entre os três personagens principais – Butch, Sundance e Etta – nada lembra uma história do século XIX. Etta (Katharine Ross) é namorada de Sundance (Robert Redford), o que já é um conceito avançado para a época, na qual as mulheres podiam ser esposas, solteironas ou prostitutas. Além de Etta ser namorada de um fora da lei, ela emite opiniões e ideias, e ainda mantém uma relação de amizade, carregada de flerte, com Butch (Paul Newman). Na sequência em que ouvimos a canção original “Raindrops

Keep Fallin' On My Head”, Butch convida Etta para dar uma volta na garupa de sua nova bicicleta, enquanto Sundance é deixado dormindo. É uma sequência descontraída, com uma estética muito mais afinada aos filmes contemporâneos do final dos anos 1960.

Já em *Maria Antonieta* (2006), Sofia Coppola nos lembra que a esposa de Luis XVI casou muito jovem, assim como seu marido. Embora naquela época não existisse o conceito de adolescência como conhecemos hoje, a diretora escolhe canções contemporâneas para tratar justamente desse aspecto jovem e inconsequente da delfina, contando sua trajetória de amadurecimento, até a vida adulta. Assim, o filme combina uma retratação histórica com uma discussão sobre a difícil tarefa de amadurecer e assumir responsabilidades.

Outros casos como esses também podem ser observados na obra do diretor Quentin Tarantino, como veremos a seguir.

3.3. A TRILHA CINEMATOGRAFICA EM QUENTIN TARANTINO

Quentin Tarantino é um diretor americano que conheceu a fama antes mesmo de completar 30 anos de idade. Considerado um autodidata, Tarantino largou a escola ainda no Ensino Médio, não frequentou cursos prestigiados de cinema e pouco tempo antes de sua estreia na direção do aclamado *Cães de Aluguel* (1992), Quentin trabalhava em uma videolocadora e tentava a carreira de ator em Los Angeles. Apaixonado por cinema, o cineasta foi influenciado pelos mais diversos gêneros ao longo de sua carreira, desde filmes de gângsteres de Hong Kong, passando pelos spaghetti westerns – faroestes realizados por diretores italianos na Europa –, cinema blaxploitation – obras criadas para o público negro, inclusive adaptando produções *mainstream* – e até mesmo filmes de kung fu e samurais.

Após uma estreia de sucesso, Quentin Tarantino continuou surpreendendo fãs e crítica a cada lançamento, com enredos mais complexos, diálogos inteligentes, e às vezes propositalmente banais, além de muita violência e linguagem de baixo calão. Entre seus filmes mais populares, além do citado acima, estão *Pulp Fiction: Tempo*

de Violência (1994), que lhe rendeu o Oscar de Melhor Roteiro Original em 1995; *Jackie Brown* (1997); *Kill Bill vol. 1 e 2* (2003 e 2004); *Bastardos Inglórios* (2009) e o foco do presente trabalho, *Django Livre* (2012), pelo qual voltou a vencer o Oscar de Melhor Roteiro Original em 2013.

Entre os aspectos mais marcantes dos filmes de Tarantino está o uso da música. Em entrevista ao jornalista e apresentador americano Charlie Rose, o cineasta afirmou que não compõe, mas que a música é uma parte importante de sua estética, ao que Rose sugere que ele seja um “agregador”:

É Arte Moderna, é um pouco, por falta de um termo melhor, um tipo de estética hip hop, de pegar algo que já existe, pegar algo que você gosta do que já existe e colocar no seu próprio trabalho. E pela maneira que você o faz, que você enquadra, cria algo que não existia antes. (TARANTINO, 2012)²⁵

O cineasta acredita que a razão de a música funcionar tão bem em seus filmes é que ele a coloca lá por um motivo específico e que o uso certo da imagem de cinema combinada com a música certa resulta nos momentos mais cinematográficos da história do cinema. Apesar da pouca modéstia, nota-se que Tarantino dá grande importância ao papel da música em seus filmes e procura, com isso, trazer algo de inovador para o cinema através de seu trabalho. O jornalista Barry Nicolson assinala que: “Junto com Martin Scorsese e Wes Anderson, ele é um dos poucos diretores que naturalmente sabem usar música Pop para elevar cenas de serem simplesmente memoráveis para se tornarem inesquecíveis”.²⁶

Em seu primeiro filme, *Cães de Aluguel*, Tarantino chamou atenção pelo uso inusitado da canção “Stuck In The Middle With You”, da banda Stealers Wheel, lançada 20 anos antes do filme. Apesar da letra da música não ser exatamente otimista – o segundo verso fala em sentir que algo não está certo –, ela carrega uma dose de humor sarcástico ao mencionar palhaços e bobos da corte no refrão, combinada com um ritmo dançante. A trilha é usada de forma diegética quando o

²⁵ “It is Modern Art going on, there is slightly, for the lack of a better word, a hip hop aesthetic of taking something that already exists, taking what you like from what already exists and putting it into your own work, and by the way you do it and the way you frame it, creating something that didn’t exist before.” (tradução do autor) Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=vXGUEjYCybA>

²⁶ “Along with Martin Scorsese and Wes Anderson, he’s one of a handful of directors who innately knows how to use pop music to elevate scenes from being simply memorable to being unforgettable.” (tradução do autor) Disponível em: <http://www.nme.com/blogs/nme-blogs/quentin-tarantino-and-the-art-of-the-badass-soundtrack#JDrP193F04ug4bQM.99>

personagem Mr. Blonde, vivido pelo ator Michael Madsen, liga o rádio e começa a cantar e dançar ao som da canção enquanto tortura um policial e termina por decepar sua orelha com uma lâmina. A violência do ato contrasta com a atitude calma e despreocupada do personagem de Madsen (**Fig. 1**), imprimindo uma qualidade sádica e inesperada à sequência, enfatizada pelas piadas que Mr. Blonde faz após cortar a orelha de um representante da lei.

Por um lado, a música rompe com os princípios de inaudibilidade e neutralidade conceituados por Gorbman e Copland, se destacando em uma cena carregada de violência. A canção ainda se opõe à construção de um clima sombrio e perigoso, que geralmente seria associado a esse tipo de sequência. O resultado é uma intensificação da crueldade do personagem de Michael Madsen, por encarar com um tom de leveza um ato tão violento e vingativo. “Stuck In The Middle With You” acaba funcionando melhor no filme do que muitas trilhas de suspense o fariam.

Fig. 1 – Mr. Blonde canta e antes de torturar um policial



As sequências de abertura dos filmes de Tarantino também são pensadas de forma particular pelo diretor. Em entrevista ao jornal britânico The Guardian, o cineasta afirmou que começa a pensar no filme, seu ritmo e personalidade, por meio da música que será utilizada, e a sequência dos créditos iniciais dão o tom ao

restante da obra. “Eu encontro a personalidade da obra através da música que estará nela.”²⁷ Isso pode ser observado desde “Little Green Bag”, de George Baker, em *Cães de Aluguel*, passando por “Misirlou”, de Dick Dale, em *Pulp Fiction: Tempo de Violência*, “Across 110th Street”, de Bobby Womack, em *Jackie Brown*, “Bang Bang”, com Nancy Sinatra, em *Kill Bill vol. 1*, até o tema original do filme *Django* (1966), do diretor italiano Sergio Corbucci, que inspirou a narrativa de 2012 de Tarantino e emprestou a trilha composta por Luis Bacalov e interpretada por Rocky Roberts à cena de abertura da película.

Embora Tarantino trabalhe a música em seus filmes de forma original e, muitas vezes, inusitada, ele não deixa de seguir conceitos estabelecidos por Gorbman (1987) para a música de créditos iniciais: “Identifica gênero [...] e estabelece um clima geral [...] Além disso, geralmente indica um ou mais temas a serem ouvidos depois acompanhando a história [...] Finalmente, músicas de abertura indicam que a história está para começar.” (GORBMAN apud REAY, 2004, p. 62)²⁸

Em *Pulp Fiction: Tempo de Violência*, Tarantino resgatou a popularidade de “Misirlou”, canção dos anos 1920 regravada em versão *surf rock* pelo guitarrista Dick Dale, em 1962, e que voltou às paradas de sucesso em 2006 ao ser sampleada pela banda The Black Eyed Peas na canção “Pump It”. Porém, o tema de abertura não foi o único destaque musical do filme, que também nos trouxe uma das sequências musicais mais marcantes da carreira do diretor com a cena de dança protagonizada pelos personagens de John Travolta e Uma Thurman (**Fig. 2**).

Ao som de “You Never Can Tell” de Chuck Berry, em um restaurante decorado em estilo anos 1950 – embora a canção tenha sido composta na década seguinte –, Vincent, procurando satisfazer todas as vontades da esposa de seu chefe, Mia, aceita participar de um concurso de dança no qual cada par tem sua chance no palco principal. A dança do casal mistura os clássicos passos de Twist – dança americana inspirada no Rock and Roll – e outros movimentos aleatórios dos personagens, todos executados com uma postura bem *cool*. Embora os passos pareçam ser executados sem grandes preocupações ou dificuldades, não há um clima de

²⁷ “I find the personality of the piece through the music that is going to be in it.” (tradução do autor) Disponível em: <http://www.theguardian.com/film/1998/jan/05/quentintarantino.guardianinterviewsatbfisouthbank3#B>

²⁸ “ It identifies the genre [...] and it sets a general mood [...] Further it often states one or more themes to be heard later accompanying the story [...] Finally, opening-title music signals that the story is about to begin.” (tradução do autor)

descontração ou alegria com a dança, o propósito único da execução, mais do que se divertir, parece ser a demonstração de habilidades para vencer o concurso e provar que se é o melhor. A cena se tornou tão icônica que no filme *Be Cool: O Outro Nome do Jogo* (2005), o casal de atores voltou a protagonizar uma cena de dança juntos.

Fig. 2 – Mia e Vincent participam de concurso de dança



Inspirado em filmes blaxploitation da década de 1970, gênero que tem influenciado Tarantino ao longo de sua carreira, *Jackie Brown* é marcado por uma trilha sonora carregada de dissonância temporal. Isso porque, apesar da história se passar nos anos 1990, Tarantino trouxe de volta às telas uma estrela do gênero homenageado na narrativa, Pam Grier, e com ela uma série de canções populares da época, incluindo uma gravada pela própria atriz, mais de 20 anos antes. Se o compositor Aaron Copland escreveu, em 1949, que a música no cinema pode servir para criar uma atmosfera de tempo e lugar, Tarantino busca inspiração nos filmes que assistiu ao longo da infância e cria uma trama atual com uma trilha que remete ao passado, podendo inclusive confundir um espectador desavisado desde o tema de abertura.

Uma das canções mais marcantes da narrativa é “Didn't I Blow Your Mind This Time”, do conjunto The Delfonics. A música toca diegeticamente em uma cena com

os personagens dos veteranos Pam Grier e Robert Forster (**Fig. 3**), enquanto eles conversam na casa de Jackie (Grier). Max (Forster) pergunta quem é o artista tocando na ocasião e, em outra cena, ele aparece comprando uma fita cassete da banda e ouvindo a mesma canção, o que sugere um interesse amoroso de Max por Jackie. É uma música romântica, cuja letra fala de um amor não correspondido de um homem por uma mulher e como ele fez tudo que podia por ela e agora pretendia deixá-la. Max também faz o que pode para ajudar Jackie a sair da má situação na qual se encontra, mas, ao final de tudo, Jackie não leva adiante a relação com Max e sugere que ela não seria boa para ele. Durante o filme, há várias referências nostálgicas e sugestões de que Jackie e Max estão envelhecendo, como se a época de ouro para ambos tivesse sido os anos 1960 e 1970, reverenciados nas canções que embalam a história.

Fig. 3 – Jackie e Max conversam ao som de The Delfonics



Nesses primeiros filmes de Tarantino, podemos notar o uso de uma grande quantidade de músicas populares de diversos artistas, que, em conjunto, parecem se estruturar como *mix tapes*, termo que remete às fitas cassete de décadas passadas, nas quais se podia gravar uma coleção de músicas, geralmente agrupadas por afinidade de gênero ou aleatoriamente, dependendo do gosto do ouvinte que a gravasse.

Ainda que o uso de música pop em trilhas sonoras possa ser considerado um problema ao analisarmos o conjunto das canções, seja pela aparente falta de unidade e integridade da trilha sonora como um todo, seja falta de submissão das canções ao diálogo e à narrativa – distraindo o espectador e destacando-se do filme – (KALINAK apud REAY, 2004), o uso dessas “coletâneas” pode implicar novas funções exercidas por essas trilhas em filmes. Por exemplo, para denotar períodos de tempo específicos; tecer comentários sobre personagens em vez de falar de seus pontos de vista diretamente; usando a letra da música para expressar sentimentos e atitudes dos personagens que não ficam claros através do diálogo e de elementos visuais do filme; criar alusões intertextuais/extratextuais/musicais para expor personagens e enfatizar temas genéricos ou narrativos específicos (SMITH apud REAY, 2004). Essas funções nos ajudam a entender melhor o uso da música em Tarantino, embora não as expliquem por completo, já que o diretor sabe quebrar as regras e, mesmo assim, fazer com que o uso das músicas que escolhe para compor as trilhas sonoras funcione.

A partir de *Kill Bill vol. 1 e 2*, considerados pelo diretor como uma obra só, que teve que ser dividida em duas partes para que o filme não ficasse longo demais, Tarantino passa a misturar trilhas compostas para outras películas com as canções populares que já utilizava em trilhas sonoras. Quentin buscou inspiração entre os maiores nomes da composição para cinema, incluindo na obra temas compostos por Bernard Herrmann, Luis Bacalov, Charles Bernstein e Isaac Hayes, músico de sucesso comercial e compositor de várias trilhas de filmes blaxploitation, incluindo *Shaft* (1971). Essas trilhas foram combinadas a canções de um grupo japonês - The 5.6.7.8's – cuja carreira se expandiu após sua breve aparição em *Kill Bill*, além de músicas populares como “Bang Bang”, interpretada por Nancy Sinatra, e “Don't Let Me Be Misunderstood”, em versão disco/flamenco do grupo Santa Esmeralda, inserida de forma inusitada antes de um confronto mortal entre as personagens de Uma Thurman e Lucy Liu.

Mas o destaque em *Kill Bill* são mesmo as composições de Ennio Morricone. Nascido em 1928, o italiano é uma lenda viva da música para o cinema, principalmente por seu trabalho em *Três Homens em Conflito* (1966), que fecha a trilogia do diretor Sergio Leone estrelada por Clint Eastwood, e cujo tema se tornou mais famoso que o próprio filme, além de se tornar uma referência constante até

mesmo em paródias de duelos no “velho oeste”. O compositor ainda trabalhou com Leone em *Era Uma Vez no Oeste* (1968), referência do gênero spaghetti western e, mais recentemente, em *Cinema Paradiso* (1988), do diretor Giuseppe Tornatore, com quem também manteve parceria. Tarantino é fã confesso do trabalho do músico, tanto que usou pelo menos oito composições de Morricone em *Kill Bill*, embora a ideia de reutilizar trilhas que foram compostas para uma narrativa específica não agrade Ennio Morricone.

Kill Bill é uma narrativa repleta de cenas impressionantes que acompanham a busca de Black Mamba/Beatrix Kiddo (Uma Thurman) por vingança de um grupo de assassinos – do qual fazia parte – até chegar a seu líder, Bill, com quem Beatrix teve um relacionamento amoroso no passado e que tentou matá-la. As trilhas de Morricone acompanham sequências importantes do filme, como uma na qual Beatrix se vê enterrada viva e não somente consegue se desamarrar dentro do caixão (**Fig. 4**), como usa ensinamentos de seu antigo mestre Pai Mei para romper a madeira com a força das mãos e se livrar de uma morte lenta e sofrida. “L’Arena”, que começa simples e discreta e depois toma forma até atingir o tom heroico com o qual o personagem de Uma Thurman quebra o próprio caixão, tem a marca de Morricone pelo uso de assobios e outros sons difíceis de identificar, além dos corais que dão ênfase aos momentos de clímax. A música foi composta originalmente para o filme *Os Violentos Vão Para O Inferno* (1968), de Sergio Corbucci.

Fig. 4 – Beatrix corta as amarras em seus pulsos com um canivete



Outra canção de destaque em *Kill Bill* é “Bang Bang”, composta por Sonny Bono para sua então esposa Cher, com interpretação de Nancy Sinatra. É a música que acompanha os créditos iniciais do filme, logo após a cena que mostra a protagonista vestida de noiva e ensanguentada, levando um tiro de Bill. Observemos a letra da canção: “Eu tinha cinco [anos] e ele, seis / Nós andávamos em cavalos feitos de paus / Ele vestia preto e eu vestia branco / Ele sempre ganhava a briga / Bang Bang / Ele atirou em mim / Bang Bang / Eu caí no chão / Bang Bang / Aquele som horrível / Bang Bang / Meu amor atirou em mim”²⁹.

Além da versão de Nancy Sinatra ser mais lenta e melancólica do que a original, emprestando ao drama o tom certo após a cena inicial, a letra pode ser relacionada com a história dos personagens de diversas maneiras. A ligação mais evidente entre música e ação é a questão de Beatrix estar vestida de noiva (Eu vestia branco) no momento em que Bill atira nela. Momentos antes, ela revela a ele que o bebê que está esperando é dele, o que confirma um relacionamento anterior entre os dois (Meu amor atirou em mim). Embora o espectador ainda não saiba, Bill era o líder de um esquadrão de assassinos do qual Beatrix fazia parte. Ao saber que estava grávida, ela deixa o grupo e tenta viver uma vida simples em uma cidade pequena do interior dos Estados Unidos, onde se estabelece e acaba noivando com um rapaz local que se apaixona por ela. No entanto, Bill não aceita a separação e leva com ele o esquadrão para eliminá-la. Eles matam o noivo no ensaio do casamento, assim como todas as outras testemunhas. Apesar de levar um tiro na cabeça, Beatrix não morre e fica em coma por cerca de quatro anos. “Ele sempre ganhava a briga”, portanto, pode se relacionar com o fato de Bill não aceitar ser vencido por Beatrix e com isso, colocar em prática um plano sangrento para se vingar da traição dela.

Em *Bastardos Inglórios*, Tarantino continua a dar novo propósito a diversas composições de Ennio Morricone na trilha sonora, e ainda faz o mesmo com temas de Charles Bernstein, Jacques Loussier, além dos icônicos Elmer Bernstein e Lalo Schifrin. O cineasta também volta a criar dissonâncias temporais na narrativa ao utilizar canções populares como “What’d I Say”, composta e lançada por Ray Charles em 1959, e “Cat People”, música de David Bowie lançada em 1982. É

²⁹ “I was Five and he were six / We rode on horses made of sticks / He wore black and I wore white / He would always win the fight / Bang Bang / He shot me down / Bang Bang / I hit the ground / Bang Bang / That awful sound / Bang Bang / My baby shot me down” (tradução do autor)

importante ressaltar que a narrativa se passa em 1944, três anos antes do nascimento de Bowie.

Na trama, as histórias de diversos personagens se entrelaçam em dois planos concomitantes para assassinar Adolf Hitler e outros líderes do partido nazista durante a estreia de um filme nacionalista alemão a ser realizada em uma sala em território francês ocupado. Enquanto um dos planos é idealizado por um grupo de soldados americanos que dá título à película, o outro é desenvolvido pela jovem proprietária da sala de cinema. Shosanna Dreyfus é uma judia francesa que teve a família assassinada por nazistas e mudou seu nome para Emmanuelle Mimieux ao ser acolhida por um casal que fingiu que ela era sua sobrinha e de quem herdou o cinema. Obrigada a ceder a sala para a estreia de um filme idealizado pelo ministro alemão Joseph Goebbels para promover propaganda nazista, Shosanna resolve vingar a morte de sua família com a ajuda de seu único funcionário e amante chamado Marcel.

A sequência embalada por “Cat People” mostra Shosanna se preparando para a grande noite de estreia. Após passar blush cremoso no rosto como se fosse uma guerreira aplicando camuflagem (**Fig. 5**), a jovem bebe um gole de vinho tinto e, então, o espectador acompanha como o plano do casal foi colocado em prática. A cena termina com a moça entrando no salão principal e identificando seus alvos. Além de a letra da música ressaltar olhos verdes e frios, como os de Shosanna, e como sua presença seria perigosa, o refrão diz “Eu tenho apagado fogo com gasolina”³⁰, sugerindo um grande conflito e também a necessidade de se adotar medidas extremas para acabar com um problema.

³⁰ “I’ve been putting out fire with gasoline” (tradução do autor)

Fig. 5 – Shosanna prepara-se para assassinar os líderes nazistas



De acordo com Tony Berchmans (2006, p. 16), “O cinema é uma fonte inesgotável de referências musicais, veículo perfeito para experimentação e exploração do poder dramático da música”. Quentin Tarantino sabe disso e continua a testar novas possibilidades com as trilhas sonoras, como vamos analisar a seguir.

4. DISSONÂNCIAS TEMPORAIS EM TARANTINO: O EXEMPLO EM DJANGO LIVRE

Django Livre conta a história de um escravo libertado com a ajuda de um caçador de recompensas alemão que finge ser um dentista – vivido por Christoph Waltz – e precisa do auxílio do personagem-título para encontrar um trio de irmãos criminosos irmãos que o então escravo conhece. Ao menos, esse é o argumento inicial. Ao saber mais sobre Django – vivido por Jamie Foxx –, o Dr. King Shultz se sensibiliza com sua história de separação da esposa, cuja liberdade ele pretende comprar para ficarem juntos novamente. Assim, o alemão oferece parceria nos negócios ao ex-escravo e promete ajudá-lo a resgatar a esposa, criada por senhores alemães e batizada de Broomhilda Von Shaft.

Como nos filmes anteriores de Quentin Tarantino, a vingança é uma parte importante da temática abordada na narrativa. Isso se explica em parte porque o roteiro e o personagem-título foram inspirados em *Django* (1966), do diretor italiano Sergio Corbucci. O filme de Corbucci ainda inspirou outros Djangos no cinema antes que Tarantino o reinterpretasse, mas as referências à película de 1966 são bastante evidentes. Na trama da década de 1960, Django é vivido pelo ator Franco Nero, que faz uma breve participação no filme de 2012 (**Fig. 6**). O personagem é um homem solitário que não conta com a ajuda de ninguém para levar a cabo seu plano de vingança.

Uma das marcas da homenagem de Tarantino a Corbucci pode ser observada logo nos primeiros minutos do filme, que abre com o tema original do filme italiano composto pelo músico argentino/italiano de origem búlgara Luis Bacalov, conforme mencionamos. O esquema de cores e até mesmo o letreiro utilizado no título do filme são os mesmos. A letra do tema interpretado por Rocky Roberts relaciona-se diretamente com a história do primeiro Django, como não poderia ser diferente, mencionando a perda do amor de sua vida e como ele deveria seguir em frente ao invés de se manter solitário para sempre. As composições de Bacalov, utilizadas em filmes anteriores de Tarantino, voltaram a inspirar o diretor, que, ao mostrar quem o Dr. King Schultz realmente é e como trabalha, dá novo fôlego ao tema do filme *Lo*

chiamavano King (1971)³¹, outro representante do gênero spaghetti western, dessa vez do diretor Giancarlo Romitelli. Considerando a relação de Tarantino com a trilha sonora e o fato de costumar pensá-la já na fase de concepção do filme, é possível que a canção tenha inspirado, inclusive, o nome do personagem vivido por Christoph Waltz.

Fig. 6 – Franco Nero (D) em participação especial no filme de Tarantino



A primeira vez que Tarantino trabalha com músicas compostas exclusivamente para um filme é em *Django Livre*. Entretanto, o diretor não optou pela forma tradicional de composição, na qual um único músico trabalha na trilha sonora da obra como um todo, mas utilizou canções de diferentes autores no filme. Ter um único compositor pensando a trilha sonora não é atraente para Quentin Tarantino, que já afirmou em entrevista: “Eu só não gosto da ideia de dar todo esse controle a alguém em um dos meus filmes”³². Ao invés disso, Tarantino utilizou canções originais de diversos autores, a exemplo de Ennio Morricone, com “Ancora Qui”; Elayna Boynton, Kelvin Wooten e Anthony Hamilton, com “Freedom”; Rick Ross e

³¹ Sem lançamento no Brasil, o título traduzido seria “Chamavam-no de King” ou “Seu Nome Era King” (tradução do autor)

³² “I just don't like the idea of giving that much power to anybody on one of my movies” (tradução do autor) Disponível em: http://latimesblogs.latimes.com/music_blog/2009/08/inglourious-basterds-quentin-tarantino.html

Jamie Foxx, com “100 Black Coffins”; e John Legend, com “Who Did That to You?”.

O diretor não deixou de utilizar canções populares e composições famosas na concepção da trilha de *Django Livre*, incluindo “I Got a Name”, lançada em 1973 por Jim Croce – e tema do filme *O Importante é Vencer* (1973), de Lamont Johnson –; “Ain’t No Grave”, com Johnny Cash; “Freedom”, de Richie Havens – em gravação do festival de Woodstock –; e ainda “Dis Irae”, do Réquiem de Giuseppe Verdi; e “Für Elise”, de Ludwig Van Beethoven. É interessante notar que, embora as duas últimas composições possam parecer pertencer à época em que se passa o filme (1858), a última só foi encontrada e publicada vinte anos após a morte de Beethoven, em 1867, e, portanto, ainda não era conhecida antes da Guerra de Secessão. Já a música de Verdi foi apresentada pela primeira vez somente em 1874. Em suma, todas essas canções podem constituir dissonâncias temporais em *Django Livre*, embora algumas sejam mais marcantes e explícitas do que outras.

A seguir, vamos analisar três sequências³³ musicais do filme que, além de apresentarem dissonâncias temporais em relação à narrativa, têm a função de contribuir para a construção do personagem-título de *Django Livre* e para a representação do negro no cinema. Todas elas foram compostas e/ou interpretadas por artistas negros. Duas delas são composições originais do filme e uma foi mixada a partir de canções de dois ícones da música negra americana, Chuck Berry e Tupac Shakur. Para isso, é preciso lembrar que:

[...] a interpretação crítica [...] interessa-se pelo sentido e pela produção do sentido, tenta estabelecer conexões entre o que se exprime e o ‘como isso se exprime, conexões sempre conjecturais, hipóteses que exigem todo o tempo serem averiguadas pela volta ao texto. (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2008, p. 52)

Levando em consideração esses conceitos de interpretação crítica e produção de sentido, seguiremos com a análise de *Django Livre* a seguir.

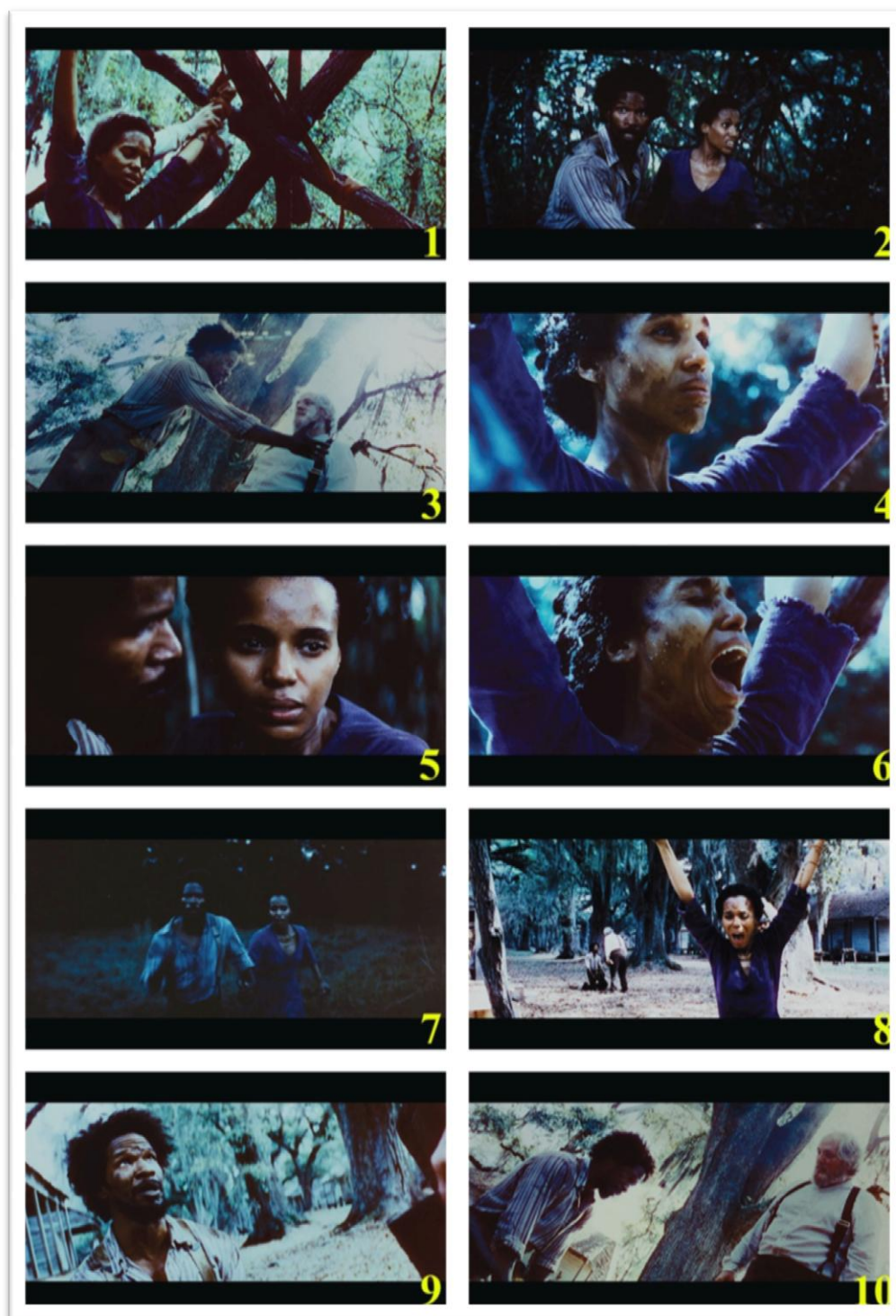
³³ Segundo definição de Vanoye e Goliot-Lété, sequência é “um conjunto de planos que constituem uma unidade narrativa definida de acordo com a unidade de lugar ou de ação” (1994, p. 38).

4.1. UM GRITO PELA LIBERDADE

A primeira sequência a ser analisada começa aos 32 minutos e 51 segundos de filme e termina aos 34 minutos e 18 segundos, durando, portanto, um minuto e 26 segundos. Nesse intervalo, Django relembra a ocasião em que buscou convencer o mais velho dos irmãos Brittle a permitir que sua esposa não fosse castigada após o casal tentar fugir da propriedade onde morava, e ser novamente capturado. Enquanto Django implora nervosamente a John Brittle, outro dos irmãos se encarrega de amarrar Hildi – apelido da mulher de Django – a uma árvore, ao mesmo tempo que o terceiro se prepara para açoitar a mulher como punição pela tentativa de fuga. A ação não é linear, sendo quebrada pela lembrança da fuga em meio a seu resultado. Django não consegue impedir o castigo e se vê obrigado a assistir o sofrimento de sua mulher. A canção que acompanha a sequência é “Freedom”, composta por Elayna Boynton, Kelvin Wooten e Anthony Hamilton, e interpretada pelo último e pela primeira.

Tratando-se de uma memória inserida no filme, o recurso utilizado para marcar a quebra na narrativa foi uma dessaturação das imagens, ou seja, as cores são menos vívidas do que no restante da película. Além disso, a incidência de raios solares em alguns planos tornam as imagens mais difusas, remetendo à ideia de lembranças, que nunca são muito claras em nossas mentes. A montagem é composta por muitos planos, que se sucedem rapidamente, em um ritmo marcado também pela música, além da ação. O diálogo fica em segundo plano, cedendo a prioridade para a canção e sua letra. Dessa forma, a sequência parece atuar quase como um videoclipe dentro do filme, com a função de apresentar a vida de Django na condição de escravo, a partir de uma lembrança dolorida da qual ele pretende se vingar. Para auxílio na análise, observemos as imagens extraídas da sequência a seguir (**Fig. 7**).

Fig. 7 – Sequência 1 em frames consecutivos



Fonte: organizada pelo autor a partir de print screens da obra

De acordo com Campbell e Kean (1997), como estudado no segundo capítulo, a oralidade da cultura negra nos Estados Unidos tem relação direta com a busca por uma voz, um lugar no mundo, o direito à cidadania e à opinião. Nessa primeira sequência que analisamos de *Django Livre*, o protagonista tenta argumentar com o

seu “superior” branco (frames 3, e 8-10) que Hildi não deveria ser açoitada por ser uma escrava doméstica. Ou seja, por trabalhar na casa do dono da propriedade – Sr. Carrucan –, ela deve ser mais bem cuidada e não pode ter marcas ou cicatrizes significativas, pois os “mestres” não gostariam de ver alguém assim em casa. No entanto, apesar de apresentar tais argumentos e até mesmo pedir para levar as chicotadas no lugar da mulher, John Brittle parece não estar ouvindo o que Django tem a dizer, exceto por um momento, quase no final da sequência, em que, finalmente, olha na direção de Django e responde: “Eu gosto do jeito que você implora, garoto”³⁴ (frame 10).

Quanto ao gênero musical, “Freedom” está inserida no que chamamos de Soul, que, segundo Sílvia Anaz (2011), surgiu da necessidade que artistas negros americanos identificaram de criar um estilo de música genuinamente negro, já que outros – a exemplo do Jazz e do Rock and Roll –, que nasceram entre as comunidades negras dos Estados Unidos, foram apropriados por artistas brancos, que acabaram se tornando o símbolo desses estilos. A música Soul não somente atingiu o objetivo de não ter sido apropriada por brancos antes de se popularizar, tendo como alguns de seus expoentes artistas como Ray Charles, Sam Cooke e James Brown, como também atingiu plateias brancas e ganhou o mundo, não mais sendo vendida como *race music*, como o Gospel, por exemplo.

Levando a história do Soul em consideração e, lembrando que o estilo surgiu em meio à batalha pelo fim das leis de segregação americanas, nos anos 1950, é significativo que a canção que acompanha um momento da vida de Django na qual ele tenta ser ouvido e considerado, sem sucesso, seja representativa dessa busca pela identidade e individualidade negra nos Estados Unidos. Naquele momento da vida do personagem, ele nada mais é do que um escravo, cujas palavras não são levadas em consideração, a não ser que sejam do interesse de algum caucasiano.

A letra da música também diz muito a respeito do estado de espírito dos dois personagens principais, Django e Hildi. Logo na primeira estrofe, enquanto assistimos Hildi sendo amarrada (frame 1) e o casal tentando fugir da fazenda (frames 2, 5 e 7), ouvimos Elayna Boynton cantando: *Sinto como se o peso do mundo estivesse nos meus ombros / Pressão para romper ou recuar a cada esquina*

³⁴ “I like the way you beg, boy” (tradução do autor)

*/ Enfrentando o medo da verdade que eu descobri / Sem saber como isso vai funcionar / Mas eu fui muito longe para voltar agora*³⁵. Além de a trilha servir como uma sugestão narrativa, segundo os princípios abordados em Reay (2004), indicando o ponto de vista dos personagens e interpretando o evento narrativo, ela ainda destaca sentimentos e estados psicológicos de Django e Hildi, conforme um dos conceitos sugeridos para as funções da trilha sonora em Prendergast (1992), no momento em que tentam fugir da vida de escravos.

O refrão é, provavelmente, o momento mais marcante da sequência, pois, enquanto ouvimos as palavras “Estou procurando por liberdade / Procurando por liberdade / E para consegui-la, pode levar tudo que eu tenho”³⁶, assistimos Hildi sendo açoitada e urrando de dor (frames 6 e 8) e, logo depois, sendo perseguida com Django através de um campo por homens à cavalo e cães latindo (frame 7), em um plano que marca a lembrança dentro da lembrança do personagem-título. Ao fundo e nos últimos instantes, vemos Django de joelhos implorando a John, que responde de maneira fria e irônica (frames 8-10). Nos planos em que aparecem somente Django e John em campo, os ângulos predominantes são em plongé e contraplongé, sugerindo a relação de inferioridade do protagonista em relação a John.

Outro detalhe interessante a ser destacado é que o personagem de John Brittle anda frequentemente com uma Bíblia a tiracolo, recitando passagens do livro sagrado do catolicismo, o que parece um tanto contraditório vindo de um homem cujo ofício principal é “disciplinar” escravos. Isso pode sugerir uma falsa moralidade do personagem branco que, apesar de louvar a Deus, não pratica o que foi pregado por Cristo, ao participar na tortura de outros seres humanos. Ao mesmo tempo, enquanto Hildi está amarrada à árvore, ela tem um escapulário em uma das mãos (frame 4), mas, infelizmente, sua fé não foi o bastante para resgatá-la daquela situação.

³⁵ “Felt like the weight of the world was on my shoulders / Pressure to break or retreat at every turn / Facing the fear that the truth I discovered / No telling how all this will work out / But I've come too far to go back now” (tradução do autor)

³⁶ “I am looking for freedom / Looking for freedom / And to find it, may take everything I have” (tradução do autor)

4.2. DJANGO TOMA AS RÉDEAS

A segunda sequência musical (**Fig. 8**) que analisaremos tem uma carga maior de violência em comparação à primeira, porém, não tem um apelo emocional tão grande quanto a anterior. Inicia-se a duas horas e 13 minutos do início da obra e dura cerca de um minuto. Ao recusar-se a dar um aperto de mão em Calvin Candie – um fazendeiro detestável que promovia “rinhas” entre escravos, e vivido pelo ator Leonardo DiCaprio – para selar o acordo de venda de Hildi, Dr. Schultz usa uma pequena arma escondida na manga do paletó para atirar no anfitrião e profere as seguintes palavras antes dele próprio sofrer um tiro mortal: “Eu não pude resistir”³⁷. Django rapidamente toma a arma do capanga do Sr. Candie e atira nele, dando início a uma verdadeira matança. A canção que acompanha a sequência é uma mixagem de duas outras: “The Payback”, de James Brown, e “Untouchable (Swizz Bratz Remix)”³⁸, de Tupac Shakur, e foi intitulada “Unchained”, palavra presente no título original, que significa “desacorrentado”, ou livre. O gênero predominante é o Rap, embora elementos do Soul também estejam presentes na música.

³⁷ “I couldn’t resist” (tradução do autor)

³⁸ Esse single foi lançado 10 anos após a morte de Tupac, em 2006, e conta com ao menos seis versões.

Fig. 8 – Sequência 2 em frames consecutivos



Fonte: organizada pelo autor a partir de *print screens* da obra

O Rap, de acordo com Tricia Rose (1994), é um estilo musical que nasceu dentro da cultura Hip Hop, nas periferias de Nova York, como forma da juventude encontrar seu local de discurso e protestar contra a situação social em que viviam.

Além disso, o fato das músicas terem vocais mais “falados” do que propriamente cantados é uma influência de rimas entoadas nas prisões por afro-americanos, o que se tornou uma das características mais marcantes do gênero. O estilo se desenvolveu de formas diferentes em regiões, e até mesmo países distintos. O subgênero da canção em questão é o Gangsta Rap, ligado, de certa forma, à criminalidade. Muitos de seus intérpretes mais famosos já fizeram parte de gangues ou tiveram problemas com a lei. Mesmo os que não tiveram, tentam passar essa impressão ou até mentem a esse respeito para garantir a identificação com o estilo. Ambos intérpretes da canção que acompanha a sequência, James Brown e Tupac Shakur – já falecidos –, tiveram problemas com a lei e cumpriram pena na prisão.

Após Django ser libertado por Schultz e estabelecer parceria com o caçador de recompensas, não passou a levar a vida mais correta e dentro da lei, embora a dupla tivesse seus princípios. Porém, na sequência em análise, o personagem-título deixa claro que vai proteger a sua liberdade e a de sua esposa a qualquer custo, mesmo que isso signifique cometer uma grande quantidade de homicídios. Embora a sequência em questão seja carregada de violência, com efeitos especiais que vão de zunidos de projéteis a balas atravessando corpos e espalhando sangue por todos os lados (frames 4, 7 e 8), ela é construída de forma a dar um sentido de justiça, de vingança do protagonista em relação a um grupo de pessoas que representa a sociedade escravocrata com todos os seus defeitos. Portanto, a canção estabelece relação com a construção do personagem, tanto por emprestar a ele uma aura de gângster que não hesita em infringir a lei e “dar o troco” (tradução da expressão *payback*, título da música de James Brown), quanto por buscar a sua liberdade, no sentido pleno da palavra.

Também é significativa a escolha das canções mixadas para acompanhar essa sequência, cujos autores/intérpretes foram ícones da música negra americana em suas gerações. Enquanto James Brown foi um dos precursores do Soul, como evidenciado por Anaz (2011), Tupac Shakur figura em listas de melhores e mais influentes rappers de todos os tempos, mesmo que sua carreira tenha sido abreviada ao ser assassinado em 1996, em Las Vegas, em condições até hoje não esclarecidas. Embora a letra de “The Payback” pudesse estabelecer uma ligação com a trajetória de Django, ao ter como tema a vingança, ela não aparece no trecho que acompanha a sequência.

A canção de James Brown funciona neste trecho como um *sample*, emprestando à mixagem a linha de instrumentação de sopro (trompetes, trombones e saxofones), que dá corpo à música, combinada aos vocais de Tupac. Já a música deste último é, na verdade, um remix de Swizz Bratz, um dos compositores do sucesso. Bratz escolheu dar ênfase a duas frases, que são repetidas diversas vezes e de forma consecutiva, marcando o ritmo característico do Rap. São elas: “Estou errado por querer continuar com isso até morrer?”³⁹ e “Vocês todos se lembram de mim”⁴⁰. A terceira estrofe da canção é a escolhida para acompanhar o restante da sequência, e fala sobre reproduzir-se e “explodir em um milhão de sementes”⁴¹ para se tornar uma lenda e viver eternamente, o que sugere uma vontade de ser conhecido e temido, manifestada no restante da estrofe. A violência e o assassinato de inimigos são outras ideias sugeridas na letra desse trecho, cujo penúltimo verso é: “Me exploda, mas não me peça para viver uma mentira”⁴². Desta forma, a letra da música que acompanha essa sequência sugere a ideia de Django como uma espécie de herói entre os seus, que deve ser tomado como exemplo de cidadão negro que sabe se impor, tomar seu lugar na sociedade e não teme ter que lutar por isso, além de, ao mesmo tempo, reforçar a ideia de gângster ligada à imagem do protagonista. É interessante notar também que foi inserida na mixagem da canção uma parte do diálogo do próprio filme. A frase “Eu gosto do jeito que você morre, garoto”, pode ser ouvida algumas vezes no trecho em questão, e foi proferida pelo personagem-título ao atirar em John Brittle, em referência à frase dita pelo último à Django durante o açoitamento de Hildi, sequência que já analisamos.

Outro aspecto da sequência a ser comentado é sua montagem. Sendo composta por um encadeamento de planos muito rápidos, a edição lançou mão do recurso de desacelerar a ação (*slow motion*), que, conseqüentemente, torna a ação na sequência mais clara para o espectador (frames 2, 3, 4, 5 e 7). Caso o tempo da imagem cinematográfica fosse igual ao da ação propriamente dita, a sequência ficaria acelerada demais e, portanto, confusa. Jacques Aumont (1995, p. 69) assinala que os ritmos temporais – um dos elementos do ritmo fílmico –, se instauram tanto a partir da trilha sonora quanto a partir da “possibilidade de jogar com durações de formas visuais”.

³⁹ “Am I wrong cause I wanna get it on til I die?” (tradução do autor)

⁴⁰ “Y’all remember me” (tradução do autor)

⁴¹ “I explode into a million seeds” (tradução do autor)

⁴² “Blast me but never ask me to live a lie” (tradução do autor)

Nessa sequência, embora em dados momentos a ação seja desacelerada, o uso da batida do Rap em consonância com os sopros do Soul, e até mesmo as frases repetidas à exaustão, garantem o ritmo acelerado e marcado da sequência. Rose (1994, p. 66) explica que: “Ritmo e camadas polirrítmicas estão para a música africana e derivadas como a harmonia e a tríade harmônica estão para a música clássica ocidental”⁴³, revelando a importância que esse elemento (o ritmo) tem para a tradição afro-americana e é um destaque também na montagem dessa sequência, que revela um Django mais independente e decidido, principalmente após a morte do companheiro Schultz.

Ao analisarmos a narrativa como um todo, mas especialmente nessa sequência, é importante lembrar que “um filme sempre ‘fala’ do presente (ou sempre ‘diz’ algo do presente, do aqui e do agora de seu contexto de produção). O fato de ser um filme histórico ou de ficção científica nada muda no caso” (VANOYE, GOLLOT-LÉTÉ, 2008, p. 55). Ou seja, mesmo que a história de Django se passe no século XIX, ele não deixa de falar sobre a situação do negro americano nos dias atuais e da esperança em acabar com as ideias de desigualdade entre pessoas de cor de pele diferentes. No entanto, Tarantino traduz essa esperança de uma forma mais catártica e violenta, eliminando os personagens que sustentam essas ideias racistas em uma grande vingança negra. Apesar de ter recebido diversas críticas – como em suas outras obras – devido a particularidades de sua obra, como a linguagem agressiva, por exemplo, Tarantino também provocou, por meio do filme, uma discussão interessante sobre a escravidão nos Estados Unidos.

4.3. CAVALGANDO PARA A FELICIDADE

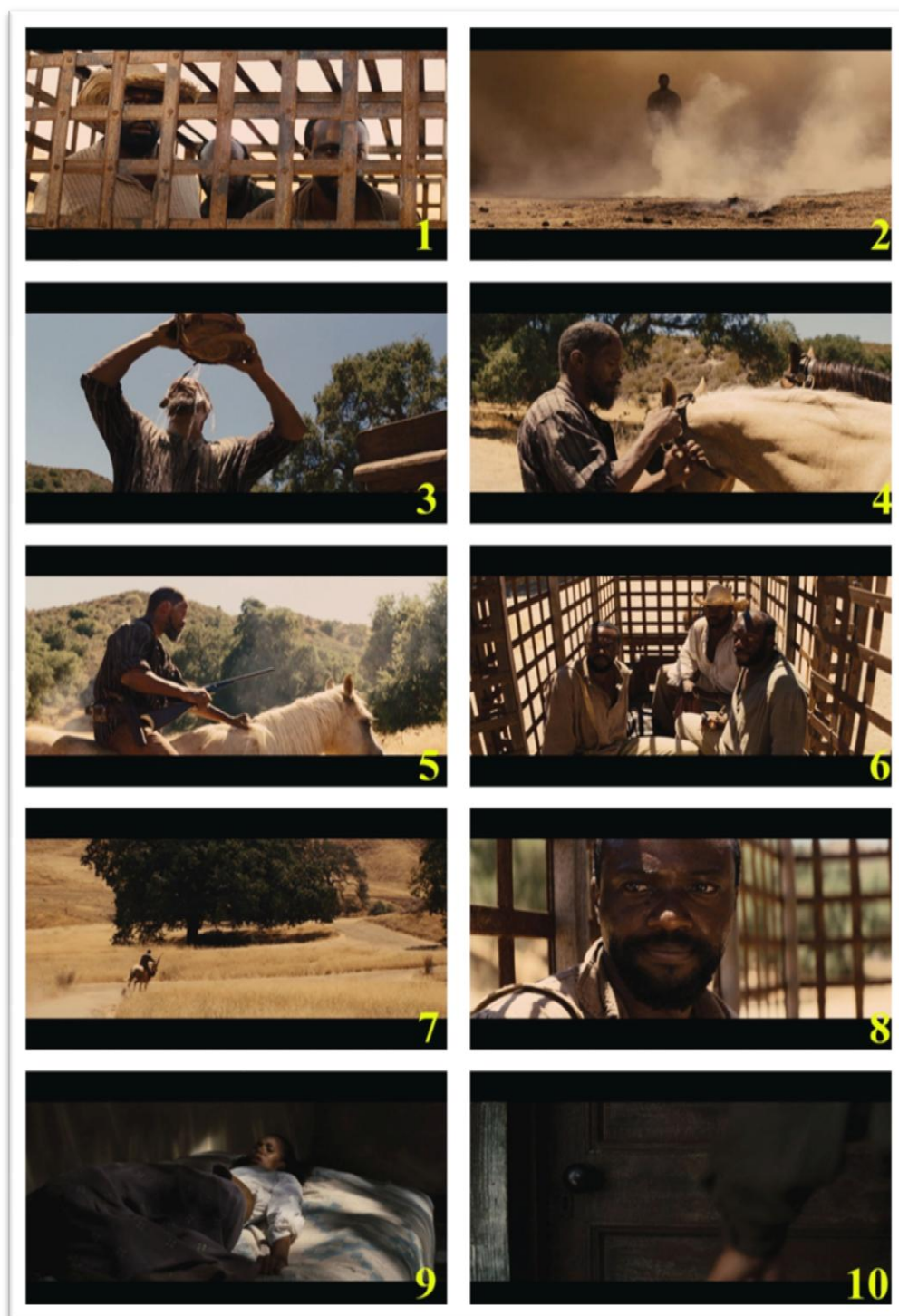
A terceira e última sequência de *Django Livre* a ser analisada encaminha a narrativa para seu encerramento. O seu início se dá a duas horas e 29 minutos de filme, com duração de cerca de dois minutos. Após o tiroteio analisando na sequência anterior, Django é obrigado a se entregar para salvar a vida de Hildi, ameaçada por Stephen, chefe dos criados da casa do Sr. Candie vivido por Samuel

⁴³ “Rhythm and polyrhythmic layering is to African and African-derived music what harmony and the harmonic triad is to Western classical music.” (tradução do autor)

L. Jackson. Como punição, o personagem-título é entregue junto com outros três negros a um trio de australianos, encarregados de levá-los para trabalhar em uma companhia de mineração, um dos mais insalubres trabalhos até os dias de hoje. No caminho, Django convence os estrangeiros (um deles vivido pelo próprio Quentin Tarantino) a soltá-lo sob o falso pretexto de que em Candyland, nome dado à propriedade do Sr. Candie, haveria uma gangue de foragidos da Justiça cuja recompensa, vivos ou mortos, somaria mais de 10 mil dólares.

Ao ter as mãos desamarradas e um coldre estendido a ele, Django atira nos três, sendo que o último (Tarantino) estava munido de dinamite, e acabou explodindo, fazendo com que seus cavalos batessem em retirada. No entanto, os cavalos da carroça que levava a jaula com o restante dos presos permaneceram no lugar. O protagonista, então, separa um dos cavalos, abre a jaula dos prisioneiros, pede para um deles alcançar o restante da dinamite – que é a única inserção de diálogo da sequência – e sai cavalgando de volta a Candyland para resgatar Hildi. Na última parte da sequência (**Fig. 9**), a esposa de Django é vista sendo levada à força para um quarto e trancada lá dentro (frames 9 e 10). A canção utilizada aqui é “Who Did That To You”, de John Legend, e foi escrita como música original do filme.

Fig. 9 – Sequência 3 em frames consecutivos



Fonte: organizada pelo autor a partir de *print screens* da obra

A canção começa a tocar no momento imediatamente posterior à explosão do funcionário da companhia de mineração, seguido pela perspectiva dos escravos enjaulados (frame 1), que veem a silhueta de Django surgir de uma nuvem de

fumaça (frame 2). Após prender o coldre com duas armas à cintura e limpar a poeira do rosto com a água de um cantil (frame 3), o personagem retira a cela e a viseira de um dos cavalos da carroça e monta no pelo (frames 4 e 5), carregando mais uma espingarda. O fato de o protagonista livrar o cavalo de suas amarras sugere com força ainda a ideia de liberdade construída ao longo da narrativa e que Django assume mais fortemente na parte final do filme. O plano em close no rosto de um dos escravos enjaulados (frame 8), com um leve sorriso de aprovação ao observar o personagem cavalgar para longe (frame 7), reforça ainda a ideia de Django como herói e exemplo para a comunidade negra americana nesta sequência.

A aprovação do personagem secundário é ainda mais significativa se levarmos em consideração o desprezo com o qual o mesmo escravo olhou Django quando ele chegava a Candyland, montado em um cavalo e fingindo ser um *black slaver*⁴⁴.

Ao definir a verossimilhança interna das obras de ficção, Beth Brait (1985) identifica que um personagem da ficção, a exemplo de Indiana Jones, “não deixa de ser o mesmo mocinho dos filmes de *cowboy*, o mesmo herói das narrativas tradicionais, cheias de obstáculos a serem transpostos, o mesmo mocinho romântico, cujo destino é vencer inimigos e conquistar o coração da mocinha” (p. 32). O mesmo ocorre em *Django Livre*, narrativa na qual o personagem-título se vê obrigado a representar tudo o que mais odeia para que possa estar novamente com sua amada. A maior diferença é que, pela primeira vez, o homem branco é o bandido que maltrata e aprisiona a mocinha negra, enquanto o mocinho, não tão moralista e correto, faz de tudo para salvá-la das garras da escravidão.

O cantor e compositor de “Who Did That To You”, John Legend, é um expoente do Rhythm and Blues dos últimos anos e apontado por Anaz (2011) como um dos artistas que “retomaram em suas canções os principais elementos estéticos da Soul Music original, atualizando-a para tempos contemporâneos” (p. 64). Como já mencionamos, o gênero Soul nasceu da busca de um estilo genuinamente negro, que atuasse na “construção e afirmação de uma identidade sociocultural” (ANAZ, 2011, p. 19), e sua atualização para os nossos dias funciona como uma reafirmação dessa identidade, homenageando suas raízes e os artistas que a desenvolveram. Trata-se de respeito pelo passado, saber de onde se vem, onde se está e o que se quer para o

⁴⁴ Termo utilizado para denominar negros que escravizavam outros negros.

futuro – viver em um mundo mais igualitário e que respeite as diferenças é uma possibilidade. Alguns dos elementos do Soul na canção estão na marcação da percussão, novamente o ritmo, através da linha de baixo, combinada harmonicamente com a riqueza da linha dos teclados, que lembra muito o estilo Gospel. A canção também é marcada pelo uso de um *sample* da música “The Right To Love You”, do artista Soul conhecido como The Mighty Hannibal⁴⁵ e lançada em 1966. O breve trecho da música é repetida algumas vezes e funciona também como uma marcação da percussão na canção de Legend.

A letra da canção também é bastante reveladora sobre os sentimentos que guiam Django nessa etapa da narrativa, como podemos notar nas primeiras estrofes e no refrão:

Agora, eu não tenho medo de fazer o trabalho do Senhor
Você diz que a vingança é Dele, mas vou fazê-la primeiro
Vou lidar com os meus negócios no nome da lei

Agora, se ele te fez chorar, eu preciso saber
Se ele não está pronto para morrer, é melhor se preparar
Meu julgamento é divino, eu vou te dizer quem você pode chamar
Você pode chamar

É melhor você chamar a polícia, chame o legista
Chame o seu padre, deixe ele te avisar
Não haverá paz quando eu encontrar aquele tolo
Quem fez isso com você? (LEGEND, 2012)⁴⁶

Nesse primeiro trecho, notamos a intenção de Django em fazer justiça com as próprias mãos, como evidenciado pelo encadeamento de ações da sequência, e também um sentimento de invencibilidade e vingança pela forma como Hildi é tratada em Candyland. Em outro momento, a música ainda diz: “É hora de colocar as mãos para cima / Hora de se render / Eu sou um justiceiro / O defensor do meu

⁴⁵ Ver: <http://www.whosampled.com/John-Legend/Who-Did-That-to-You/>

⁴⁶ Now I'm not afraid to do the Lord's work
You say vengeance is His but Imma do it first
I'm gonna handle my business in the name of the law

Now if he made you cry, oh, I gotta know
If he's not ready to die, he best prepare for it
My judgement's divine, I'll tell you who you can call
You can call

You better call the police, call the coroner
Call up your priest, have him warn ya
Won't be no peace when I find that fool
Who did that to you? (tradução do autor)

amor / Você é um homem procurado / Aqui todos sabem disso”⁴⁷, brincando com a ideia de que Django é um caçador de recompensas e, de alguma forma, trabalha em nome da lei, do lado da justiça, mas essa relação é dúbia, já que ele também age conforme suas próprias leis e seu senso de justiça pessoal.

Neste momento da trama, Django não é mais um escravo em busca de identidade; ele é retratado com um homem livre, que encontrou sua voz e seu lugar no mundo – fato que pode ser notado na maneira com que conversa com os funcionários da companhia de mineração, como um igual, e é ouvido como tal –, com um sustento e um objetivo de vida. Na presente sequência, ainda mais do que na anterior, o protagonista é um homem decidido, que sabe o que deve fazer para resgatar sua esposa e dar a ela uma nova vida, uma vida como cidadã livre. A canção que acompanha a sequência reforça o senso de independência e protagonismo do personagem ao chegar ao final de sua narrativa e permitir que ele tome suas decisões e desenvolva o próprio plano para vingar a morte de seu companheiro, Dr. King Schultz, além de libertar o amor de sua vida de Candyland e dos maus tratos que ela continuaria a sofrer na propriedade. Além de tomar as rédeas de sua vida, nessa sequência, Django se impõe e se reconhece como ser de identidade e protagonismo em sua vida.

⁴⁷ “It’s time to put your hands up, time for surrender / I’m a vigilante, my love’s defender / You’re a wanted man, here everybody knows”

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora a noção de “dissonância temporal” possa conter em si uma ideia de conflito, não quer dizer que sua utilização no cinema seja necessariamente conflitante com a narrativa. Como vimos em *Django Livre*, a escolha de canções de diferentes gêneros contemporâneos para compor a trilha sonora de um filme que se passa em época próxima à Guerra de Secessão não somente se integrou à película ao ser combinada com uma montagem eficiente, como também contribuiu para a construção do personagem-título. Assim, discute-se uma questão ao mesmo tempo histórica e atual, lançando mão de músicas que retomam a trajetória do negro nos Estados Unidos em toda a sua complexidade e evidenciando a dualidade característica de todos os seres humanos.

A carreira de Quentin Tarantino como diretor demonstra que, para além da dissonância temporal, a trilha sonora deixa de ser um mero efeito sonoro de fundo e “inaudível” – como princípio elaborado por Claudia Gorbman (1987) –, e pode se tornar uma aliada na arte de contar histórias, tornando-se um elemento essencial para a compreensão da obra cinematográfica como um todo. Embora a trilha sonora nem sempre tenha sido pensada de forma cuidadosa, como parte importante na composição de um filme, a sua utilização (e utilidade) tem sido encarada cada vez mais sob um viés crítico, embora muitas ainda sejam compostas sob regimento de uma grande quantidade de clichês.

Tarantino também prova, por meio do filme *Django Livre*, que é possível usar a mesma lógica presente na concepção das trilhas sonoras de seus filmes anteriores, que funcionam quase como uma colcha de retalhos, dando nova utilidade a canções e temas pré-existentes, ao trabalhar com canções originais, pela primeira vez, em sua obra. A sua estética Hip Hop, como apontou em entrevista, se dá na maneira como costura esses trechos de canções com influências distintas aos diálogos e às imagens, formando um todo que, sendo uma espécie de monstro do Dr. Frankenstein, está vivo e funciona.

Naturalmente, não podemos deixar de ser críticos ao analisar o uso das dissonâncias temporais em produtos audiovisuais, pois, há o risco de que elas não se

integrem à narrativa e acabem soando conflitantes com a obra. É preciso lembrar que cada canção, popular ou erudita, de cada gênero, produz um série de efeitos e significados, alguns bastante pessoais. Essas canções não podem ser selecionadas somente ao gosto do diretor ou editor, elas precisam estar em consonância de ritmo e contexto nas sequências audiovisuais das quais fazem parte.

No caso de *Django Livre*, assim como nos filmes exemplificados no capítulo 3, podemos compreender a dissonância temporal como uma ferramenta que coloca o personagem de época à frente do seu tempo. Assim como *Maria Antonieta* (2006) discute o processo de amadurecimento da adolescência à vida adulta; *Coração de Cavaleiro* (2001) discute o valor que a sociedade atribui a títulos e classes sociais; *Django Livre* discute o lugar do negro na sociedade americana, ainda assombrada pelo racismo.

Não podemos esquecer que o personagem-título de Tarantino é inspirado no da obra *Django* (1966), do italiano Sergio Corbucci. No entanto, o fato do diretor americano deslocar o personagem do oeste para o sul dos Estados Unidos, e transformá-lo em um escravo liberto em busca de justiça, confere complexidade à obra e ao personagem, por suscitar uma discussão mais profunda sobre a escravidão naquele país e, principalmente, suas consequências para as vítimas do sistema, que até hoje vivem o estigma da cor de sua pele.

Na introdução de seu livro, Tricia Rose (1994) comenta o preconceito de alguns acadêmicos ao saber que ela pretendia ter o Rap como tema de pesquisa. Esses professores alegaram que não havia complexidade suficientemente relevante no gênero musical para justificar um estudo acadêmico. Felizmente, a autora não se deixou abater e provou que existe sim complexidade no Rap e em outros estilos de herança africana, mas não da maneira que os ouvidos ocidentais imaginam. Apesar de séculos de história e pesquisas, o homem branco ainda julga o negro e sua cultura como rasos e sem complexidade. Tarantino traz à tona essas questões na construção de *Django*, com o auxílio de uma trilha sonora temporalmente dissonante, e profundamente significativa.

Autores como Roy Prendergast (1992) e Ronel Alberti da Rosa (2003) sugerem que a trilha sonora pode contribuir na criação de uma atmosfera para além do que se vê na tela, uma *supra-realidade*, como apontado em Prendergast (1992).

Considerando as escolhas musicais em *Django Livre*, em seus gêneros musicais e suas letras, percebemos que essa contribuição pode ser atingida, talvez até mais fortemente com canções populares do que originais, já que aquelas estão carregadas de contextos históricos e significados antes mesmo de fazerem parte de uma narrativa cinematográfica.

Com a escolha da canção “Too Old To Die Young”, do artista Dege Legg, Tarantino soube explorar a dissonância temporal de uma canção contemporânea, sem comprometer o contexto da sequência que mostra um grupo de trabalhadores brancos de Candyland em seu momento de folga, após um dia de trabalho, com suas distrações, acompanhada por uma música que remete ao Country e ao Folk, estilos que se identificam com a vida no interior sulista dos Estados Unidos. Em outra sequência, o uso da composição de Beethoven, “Für Elise”, também contribui para localizar o espectador em dada época e lugar, já que a canção erudita, executada ao piano, dificilmente seria ouvida nos Estados Unidos senão na casa de alguma família abastada. Por isso, não podemos afirmar que Tarantino ignora a função da trilha sonora como criadora de uma atmosfera de tempo e lugar, embora muitas vezes essa função seja colocada em segundo plano em prol de uma dissonância temporal que acrescenta outros efeitos à narrativa.

Outras dissonâncias temporais em *Django Livre*, a exemplo do Rap “100 Black Coffins”, escrita pelo ator Jamie Foxx em conjunto com Rick Ross, e interpretada pelo último, e de “Ain’t No Grave”, em versão de Johnny Cash, assumem a função de falar, através do conteúdo lírico, o que não está sendo dito. São como diálogos musicais que estabelecem sensações e pontos de vista do personagem-título dentro da obra cinematográfica.

Assim, a dissonância temporal na trilha sonora do filme analisado se integra ao produto cinematográfico de forma a contribuir para a construção da narrativa e do personagem-título. Quentin Tarantino busca referências em gêneros, musicalidades e letras cheios de significados, para produzir os efeitos correspondentes à história de Django, como vítima da escravidão, como negro e como uma espécie de herói rebelde que se vinga dos males impostos por uma sociedade racista e injusta, que reflete seus problemas ainda hoje nas nações americanas de um modo geral.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Amanda Palomo. Do blues ao movimento pelos direitos civis: o surgimento da “black music” nos Estados Unidos. *Revista de História*, Salvador, v.3, n.1, 2011.
- ANAZ, Sílvio. Breve história da soul music. São Paulo: PopBooks, 2011.
- AUMONT, Jacques. *A Montagem*. In: *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.
- BERCHMANS, Tony. *A música do filme: tudo que você gostaria de saber sobre a música de cinema*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.
- BRADBURY, Malcom e TEMPERLEY, Howard. *Introdução aos estudos americanos*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1981.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.
- BUTCHER, Margaret Just. *O negro na cultura americana*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1960.
- CAMPBELL, Neil e KEAN, Alasdair. *American cultural studies: an introduction to American culture*. Nova Iorque: Routledge, 1997.
- CHARLIE Rose. PBS, Arlington, 21 dez. 2012. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=vXGUEjYCybA>. Acesso em: 03 mar. 2014.
- DJANGO Livre. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Reginald Hudlin, Pilar Savone e Stacey Sher. Atores: Jamie Foxx, Christoph Waltz, Leonardo DiCaprio, Kerry Washington, Samuel L. Jackson e outros. Roteiro: Quentin Tarantino. Culver City: Columbia Pictures, 2012. 1 DVD (165 min), son., color., 35mm.
- LEGEND, John. Who Did That To You. In: *Quentin Tarantino's Django Unchained (Original Motion Picture Soundtrack)*. Santa Mônica: Universal Republic, 2012. MP3. Faixa 18.
- NICOLSON, Barry. *Quentin Tarantino And The Art Of The Badass Soundtrack*. NME, Londres, 15 jan. 2013. Disponível em: <http://www.nme.com/blogs/nme-blogs/quentin-tarantino-and-the-art-of-the-badass-soundtrack#hXxVJbuBOBybIA1w.99>. Acesso em: 12 set. 2014.
- PRENDERGAST, Roy. *Film Music: a neglected art*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1992.
- QUENTIN Tarantino interview (II) with Pam Grier, Robert Forster and Lawrence Bender. *The Guardian*, Londres, 05 jan. 1998. Disponível em: <http://www.theguardian.com/film/1998/jan/05/quentintarantino.guardianinterviewsa tbfisouthbank3#B>. Acesso em: 20 out. 2014.
- QUENTIN Tarantino's method behind 'Inglourious Basterds' soundtrack mix-tape. *LA Times Blogs*, Los Angeles, 22 ago. 2009. Disponível em:

http://latimesblogs.latimes.com/music_blog/2009/08/inglourious-basterds-quentin-tarantino.html. Acesso em: 28 out. 2014.

REAY, Pauline. Music in film: soundtracks and synergy. Londres: Wallflower Press, 2004.

ROSA, Ronel Alberti da. Música e mitologia do cinema na trilha de Adorno e Eisler. Ijuí: UNIJUÍ, 2003.

ROSE, Tricia. Black noise: rap music and black culture in contemporary America. Hanover e Londres: University Press of New England, 1994.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. Campinas: Papirus, 2008.