

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes
Cinema de Animação e Artes Digitais

VITÓRIA QUEIROZ GUIMARÃES DE ALMEIDA

OS SONS DO DELÍRIO:
Um estudo sobre o uso da trilha sonora
no filme *Farrapo Humano*, de Billy Wilder

Belo Horizonte,
Junho de 2023.

VITÓRIA QUEIROZ GUIMARÃES DE ALMEIDA

OS SONS DO DELÍRIO:

**Um estudo sobre o uso da trilha sonora
no filme *Farrapo Humano*, de Billy Wilder**

Artigo produzido para o curso de Cinema de Animação e Artes Digitais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Cinema de Animação e Artes Digitais.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia Menezes de Andrade (Departamento de Fotografia e Cinema EBA/UFMG)

Belo Horizonte,
2023.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, em especial, meus pais, Ione e Fabiano, e meu irmão, Fabiano, por estarem sempre presentes e por me apoiarem em tudo.

Ao meu namorado, Gustavo, que, além do apoio diário, comemorou comigo cada página escrita deste trabalho.

Aos meus amigos, que fizeram parte da minha jornada e sempre me incentivaram.

E, por fim, a todos os professores que fizeram parte da minha trajetória, em especial, minha orientadora, a professora Ana Lúcia, por ter me despertado a paixão pelo estudo do cinema, além de ter sido fundamental para a construção deste trabalho.

RESUMO

Este artigo analisa o uso do som no filme *Farrapo Humano* (*The Lost Weekend*, EUA, 1945), um dos mais premiados do diretor Billy Wilder. A partir de referencial teórico sobre som (PUDOVKIN, 1961; MARTIN, 1990; BERCHMANS, 2006; HAUSSEN, 2008) e a filmografia de Billy Wilder (ANDRADE, 2004; KARASEK, 2006; FLÓRIO, 2008), entre outros relacionados, verifica-se a utilização da trilha sonora como recurso dramático eficaz para estabelecer o estado de dependência alcoólica do protagonista.

Palavras-Chave: Cinema; Estratégias narrativas; Trilha Sonora; Billy Wilder; Análise Fílmica.

ABSTRACT

This article analyzes the use of sound in the film The Lost Weekend (USA, 1945), one of the most awarded by director Billy Wilder. Based on a theoretical framework on sound (PUDOVKIN, 1961; MARTIN, 1990; BERCHMANS, 2006; HAUSSEN, 2008) and the filmography of Billy Wilder (ANDRADE, 2004; KARASEK, 2006; FLÓRIO, 2008), among others related, the use of the soundtrack as a dramatic resource is verified effective in establishing the state of alcohol dependence of the protagonist.

Keywords: Cinema; Narrative strategies; Soundtrack; Billy Wilder; Film Analysis.

INTRODUÇÃO

Billy Wilder (1906-2002) foi um dos maiores diretores/roteiristas da Hollywood do século XX. Nascido em 1906, na cidade de Sucha, território então da Áustria-Hungria (atual Polônia), seu nome de nascimento, Samuel Wilder, anos mais tarde foi mudado para Billie, pela paixão que sua mãe nutria pelos Estados Unidos. Sua carreira com o cinema começou como roteirista, ainda na Europa pré-Segunda Guerra, onde ele escreveu filmes aclamados tanto pelo público quanto pela crítica, como *Menschen am Sonntag* (Alemanha, 1930), de Robert Siodmak e Edgar G. Ulmer.

Dissidente do Nazismo na Europa, Wilder passou pela Alemanha e França, até chegar aos Estados Unidos, onde realizou a maioria dos seus filmes mais celebrados – desta vez, também como diretor. Apesar de chegar ao país sem sequer saber a língua, rapidamente Wilder conseguiu se adaptar à indústria cinematográfica hollywoodiana.

Foi precisamente a competitividade entre as duas maiores indústrias cinematográficas daquele tempo que também garantiu a sua compatibilidade, tornando possível que muitos diretores, atores, cinegrafistas, *set designers*, *technicians* e escritores alemães (incluindo Wilder) conseguissem aproveitar uma transição bem-sucedida de Berlim até Hollywood (e vice-versa) (GEMÜNDEN, 2008, p. 8)¹.

São diversas as razões pelas quais o diretor e roteirista é lembrado: seu senso de humor cínico; suas estratégias narrativas de utilização da linguagem cinematográfica; os roteiros de seus filmes (sempre co-escritos por ele, com parcerias variadas); os diversos gêneros percorridos pelo diretor, passando pela comédia, em *Quanto Mais Quente Melhor* (*Some Like it Hot*, EUA, 1959), até o *film noir*, como *Pacto de Sangue* (*Double Indemnity*, EUA, 1944). Ao possuir tantas habilidades memoráveis, é compreensível que certos aspectos de suas obras não sejam igualmente destacados e, conseqüentemente, estudados. Um desses aspectos que merece mais atenção é o uso do som pelo diretor.

Na maioria das vezes, filmes emblemáticos de Billy Wilder são abordados pelos vários aspectos citados, não havendo muitos estudos que se debrucem tanto no emprego do som. Assim, este artigo pretende analisar o premiado filme *Farrapo*

¹ Tradução da autora de: “It was precisely the competitiveness between the world’s two biggest film industries at that time that would also guarantee their compatibility, making it possible for many German film directors, stars, cameramen, set designers, technicians, and writers (including Wilder) to enjoy a successful transition from Berlin to Hollywood (and sometimes back)”.

Humano (*The Lost Weekend*, EUA, 1945), cuja utilização da trilha sonora como expressivo recurso dramático ajuda a estabelecer para o espectador o estado de dependência alcoólica do protagonista. Como afirma Marcel Martin (1990, p. 125), sobre o papel dramático desempenhado especificamente pela música num filme: “a música intervém como contraponto psicológico para fornecer ao espectador um elemento útil à compreensão da *tonalidade humana* do episódio”.

Desde seu advento, no final dos anos de 1920,² o som foi considerado um elemento subaproveitado no cinema, como afirma o texto “O asincronismo como princípio do cinema sonoro” (1932), de Pudovkin (1961, p. 213): “[...] há uma grande diferença entre o desenvolvimento técnico do cinema sonoro e o seu desenvolvimento como *meio de expressão*. As conquistas expressivas do cinema sonoro estão ainda muito aquém das suas possibilidades técnicas”. Muito mais do que um recurso para a pós-produção de um filme, a trilha sonora (do inglês *soundtrack*) deve ser pensada e respeitada como uma parte integral do audiovisual, uma vez que tem o potencial de acrescentar enormemente às significações de uma obra cinematográfica, como Luana Haussen (2008, p. 17) destaca em seu artigo “Som, Câmera e Ação”:

Mas pensar o cinema não é apenas pensar a imagem. Como meio audiovisual, ele agrega som, portanto, fala, música, ruídos. Mas, mesmo assim, o som no cinema até hoje sofre uma hierarquização em análises e teorias, onde a primazia é da imagem. O que, talvez, careça de justeza.

Considera-se o termo ‘trilha sonora’ de acordo com o que afirma Tony Berchmans (2006, p. 19): “na verdade, tecnicamente representa todo o conjunto sonoro de um filme, incluindo além da música, os efeitos sonoros e os diálogos”; podendo-se incluir ainda o silêncio – “capaz de sublinhar com força a tensão dramática de um momento” (MARTIN, 1990, p. 115). Nesse contexto, pensando especificamente na filmografia do diretor Billy Wilder, cabe refletir sobre a forma como o diretor enriquece sua obra com o uso do som.

Inicialmente, pode-se destacar um aspecto muito prestigiado nas obras do diretor: os diálogos – segundo Martin (1990, p. 182), “o essencial é que eles sejam utilizados inteligentemente, ou seja, que entre eles e a imagem exista uma relação dialética valorizada”. Sendo uma das características mais marcantes de seus filmes, os diálogos de Wilder são inquietantes, eufóricos, cheios de duplo sentido. Esse é um traço

² “O filme sonoro, ou seja, a longa-metragem de ficção com som gravado, aparece a partir de 1926 e 1927 com *Don Juan* e *The Jazz Singer* (AUMONT; MARIE, 2009b, p. 238).

presente em vários de seus filmes, como pontuado por Ana Lúcia Andrade (2004, p. 202):

Deve-se destacar aqui a importância da elaboração do diálogo cinematográfico para o estilo de Wilder [...]. Seus diálogos caracterizam-se pela agilidade, cinismo e humor; quase sempre com duplo sentido, insinuam a crítica ou o humor irônico, sem que a trama seja preterida; pelo contrário, acrescentam uma pitada mais saborosa à ação dialógica, de forma precisa e funcional.

A ação dialógica relaciona-se com o foco temático principal dos filmes do diretor, independente do gênero: o ser humano. Wilder tem um grande talento em contar histórias que exploram personagens multifacetados tentando lidar com suas vivências, desafios, desejos, imperfeições. “Para o diretor/roteirista, o que importa é *como* os personagens passam por seus conflitos, uma vez que, após esta experiência, eles não serão mais os mesmos” (ANDRADE, 2004, p. 149). Esta construção de enredos com personagens com quem o público possa empatizar – no sentido de se colocar no lugar do outro – também conta com o auxílio da trilha sonora como um importante recurso da linguagem cinematográfica utilizado para enriquecê-los.

Segundo Michel Chion (2011, p. 12), em seu livro *A Audiovisão*, “Por valor acrescentado, designamos o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem”. Assim, este artigo analisa momentos em que o uso do som enriquece ainda mais a obra cinematográfica já tão rica de Wilder, a partir do estudo de *Farrapo Humano* (*The Lost Weekend*, EUA, 1945), que teve ainda a colaboração de Miklós Rózsa na criação da trilha musical oferecendo temas que transmitem o dilema do protagonista em seu vício pelo álcool.

A estratégia de analisar sequências do filme considera o que Aumont e Marie (2009a, p. 73) expõem quanto à análise a partir de fragmentos de um filme: “[...] um sucedâneo proveitoso, do ponto de vista analítico, do filme inteiro: uma espécie de amostra, de antecipação, a partir da qual (um pouco como na química) poderíamos analisar o todo do qual ele é retirado”.

Espera-se que este artigo possa estimular outros estudos, ajudando a aprimorar uma lacuna de pesquisa sobre essa parte tão importante do audiovisual, e que merece um maior aprofundamento perante a obra de Billy Wilder, cujos diálogos consagrados ajudam a compor uma fundamental trilha sonora que juntamente com outros recursos de linguagem ampliam ainda mais a experiência de quem assiste ao filme.

APRESENTANDO *FARRAPO HUMANO*

Lançado em 1945, *Farrapo Humano* é o quarto filme dirigido por Billy Wilder nos Estados Unidos. Na trama, Don Birnam (Ray Milland) é um escritor frustrado, alcoólatra, constantemente vigiado por seu irmão Wick (Philip Terry) e sua namorada Helen (Jane Wyman) para que não dê continuidade a seu vício. Tudo muda quando, às vésperas de um final de semana, a viagem que faria com seu irmão para lhe afastar da bebida é adiada pelo próprio Don, que decide fugir para continuar bebendo. Cansado de sempre tentar ajudá-lo em vão, Wick acaba saindo da cidade, deixando Don sozinho e sem dinheiro, fazendo assim com que o protagonista chegue até o fundo do poço, buscando toda e qualquer forma de conseguir beber mais um gole.

Nesse final de semana fatídico, Don não só tenta roubar uma mulher para sustentar o vício, como acaba na “ala alcoólica” de um hospital, descrita pelo próprio médico do lugar, Bim (Frank Faylen), como “metade cadeia, metade hospital”. É nessa última situação que Don volta para casa desesperado e, depois de passar por uma crise de abstinência, decide que a melhor opção para o bem estar de todos ao seu redor seria se ele se suicidasse. Por sorte, Helen descobre a tempo seus planos e, em uma cena final bastante intensa, mas ainda esperançosa, ela consegue impedi-lo, convencendo-o a recomeçar – tentar parar de beber, voltando a querer viver e recuperar seu sonho de ser um escritor.

Assim, o filme acaba com certa dose de esperança e outra de incerteza, pois, afinal, o vício é cíclico – assim como a estrutura narrativa do filme – podendo retornar a qualquer momento, como afirma Andrade (2004, p. 138): “Além do conflito do protagonista ser reiterado de modo cada vez mais intenso, o filme é estruturado de forma coerente com a temática que aborda: como um ciclo, no caso, ‘vicioso’.”

Farrapo Humano foi um dos maiores sucessos comerciais e de crítica da carreira de Wilder, vencendo o Oscar de 1946 em quatro categorias importantes: Melhor Roteiro Adaptado (co-escrito com Charles Brackett e baseado no romance *The Lost Weekend*, de Charles R. Jackson, de 1944), Melhor Ator (para Ray Milland), Melhor Direção e Melhor Filme. Além disso, foi indicado aos prêmios de Melhor Fotografia (John F. Seitz), Montagem (Doane Harrison) e Trilha Sonora, pelo trabalho do aclamado compositor húngaro Miklós Rózsa (1907-1955)³.

³ Responsável pela trilha sonora musical de filmes como *Ben-Hur* (EUA, 1959, de William Wyler) e *Quando Fala o Coração* (*Spellbound*, EUA, 1945, de Alfred Hitchcock). Curiosamente, no mesmo ano

Para muito além dos seus inúmeros prêmios, que inclui ainda o Grande Prêmio no Festival de Cannes de 1946, *Farrapo Humano* foi revolucionário. Falar com tanta sensibilidade sobre um tema tão sensível para a época, como o alcoolismo, torna o filme ainda mais especial. Como destacado por Karasek (1998, p. 285, 286), em seu livro *Billy Wilder e o Resto é Loucura*:

Encenação do vício, isso era algo novo em Hollywood. Até *Farrapo Humano*, de Billy Wilder, os bêbados na tela sempre eram figuras cômicas. [...]

O cômico muitas vezes tem a ver com a perda da dignidade; com o equilíbrio, os bêbados também perdem a sua. [...]

Farrapo Humano mostra um homem, um escritor, que perde a dignidade devido ao álcool, que cai cada vez mais profunda e literalmente, que penhora tudo para poder beber – e é a esse herói decaído que o filme devolve a dignidade. O filme não é, absolutamente, cômico.

Talvez por essa sensibilidade que Wilder trouxe ao filme, tenha-se, em *Farrapo Humano*, uma trilha musical tão empática para com o sofrimento do protagonista Don, cujos desespero, abstinência e sofrimento podem ser sentidos pelo espectador, através do trabalho eficaz entre diretor/roteirista e compositor, conforme argumenta Berchmans (2006, p. 21):

A definição do objetivo dramático da música de um filme é uma decisão crítica que normalmente é acordada entre diretor e compositor. [...] De fato, quando compõe a música do filme, o compositor acaba se transformando numa espécie de dramaturgo musical. Sua atenção está voltada para a história e para o modo como ela é contada.

O VÍCIO DE DON BIRNAM

Na cena inicial de *Farrapo Humano*, ao som de uma música melódica, tem-se um plano geral de Manhattan com seus enormes arranha-céus. O movimento de câmera segue até enquadrar um prédio específico, em uma janela específica, com uma curiosa garrafa de uísque pendurada – “Dessa forma, o protagonista [...] e seu conflito são apresentados de forma imediata e conjuntamente, no mesmo plano” (ANDRADE, 2004, p. 138). Conforme nos aproximamos do interior do apartamento, a música diminui. Nesse momento, o protagonista olha para além da janela, como se estivesse

em que o compositor foi indicado ao Oscar pelo seu trabalho em *Farrapo Humano*, Rózsa perdeu a estatueta para ele mesmo, pela sua participação no citado *Spellbound*. Em colaboração com Billy Wilder, o compositor também compôs músicas para os seguintes filmes: *Cinco Covas no Egito* (*Five Graves to Cairo*, EUA, 1943), *Pacto de Sangue* (1944), *A Vida Secreta de Sherlock Holmes* (*The Private Life of Sherlock Holmes*, EUA / Reino Unido, 1970) e *Fedora* (França / Alemanha, 1978).

procurando por algo e, assim, conseguimos deduzir qual será a grande questão do filme: o vício do personagem. A música adquire um tom estranho, enquanto o puxador da cortina balança sobre seu rosto (Figura 1), tão tremulante quanto o som do theremin – um dos instrumentos eletrônicos mais antigos, e que chama atenção por ter como característica o fato de ser tocado sem contato físico. O instrumento, que produz timbres considerados “estranhos”, é inserido nos momentos em que Don sente maior desejo de beber.

Figura 1 – Puxador da cortina balança tremulante como a música sobre o rosto de Don.



Fonte: Fotograma de *Farrapo Humano* (1945) – Reprodução.

Entretanto, para seu desgosto, a garrafa acaba sendo encontrada por seu irmão e prontamente esvaziada. Insatisfeito, Don manipula o irmão e sua namorada a irem assistir a uma apresentação para a qual tinha ingressos, de forma a conseguir escapar desse final de semana “idílico” imaginado por seu irmão (vem daí, inclusive, o título em inglês do filme: *The Lost Weekend*: o fim de semana perdido). Assim que Wick e Helen saem, Don começa a procurar por alguma bebida esquecida em seu apartamento. Tem-se, então, novamente a aparição da música com o theremin que praticamente se torna tema do protagonista durante o filme. Intitulada nesse primeiro momento como “*Don Stays Home / The Weekend Begins*” (Don fica em casa / O final de semana começa), essa melodia acompanha enquanto o protagonista se desespera ao vasculhar por uma garrafa que possa satisfazer seu desejo. Começando já inquieta, a música se intensifica, seguindo os sentimentos do personagem, chegando a soar eufórica quando Don se joga na sua cama, exausto por não ter achado nada.

Não demora muito para a música reaparecer, desta vez quando o protagonista já está em um bar, tentando resistir à tentação de virar logo o seu primeiro copo. Com o transcorrer do filme, pode-se observar que essa melodia representa o impulso de Don em beber e, conforme sua vontade vai ficando incontrolável, a música vai se intensificando, tornando-se ainda mais aguda e abstrata. Uma das características mais marcantes dessa trilha musical é, inclusive, o som, aparentemente de um violino, que se mostra mais e mais presente conforme a agonia do personagem cresce.

Em um dos momentos mais simbólicos do filme, Don, que já está no bar há bastante tempo – tendo bebido várias doses – pede que o barista Nat (Howard Da Silva) não limpe as marcas circulares deixadas pela condensação da bebida no balcão. Ele, então, faz uma analogia comparando seu vício com um círculo: “Não limpe isso, Nat. Quero ver meu círculo vicioso. Sabe que é a figura geométrica mais perfeita? Sem fim e sem começo...”. Como observado pelo próprio Billy Wilder (*apud* KARASEK, 1998, p. 289):

Fiz essa sobreposição, da qual de fato fico um pouco orgulhoso, para encurtar o tempo e não ter de narrar de maneira tediosa: primeiro ele toma um copo, aí não pode mais parar, e toma mais um e mais outro. A abreviação que se consegue por meio dos círculos torna clara para o público de uma só vez a derrota do alcoólatra reincidente.

Chegando a casa após passar o dia no bar, presenciamos o primeiro momento de verdadeira embriaguez de Don. Dentro de casa, o personagem esconde uma das suas garrafas no lustre do teto da sala para mais tarde e se senta em uma cadeira a fim de beber mais. A música tranquila, que seguia Don desde sua chegada, vai ficando mais intensa e desesperada conforme o personagem bebe e se altera, atingindo seu ápice em uma das cenas mais metafóricas do filme, quando um plano-detelhe aproxima-se cada vez mais do copo cheio de bebida de Don, representando um mergulho no “fundo do poço”; o caminho sem volta do personagem quanto ao seu vício.

No dia seguinte, Don volta ao mesmo bar do dia anterior e um *flashback* narrado em *off* pelo protagonista apresenta o primeiro encontro entre ele e sua namorada Helen. Três anos antes, Don está no teatro, assistindo à matinê da ópera *La Traviata*⁴. No palco, os atores estão todos trajando roupas de gala e cantando “*Brindisi*” (ou “*The*

⁴ *La Traviata* é uma ópera de grande sucesso composta por Giuseppe Verdi e que estreou na Itália em 1853. A canção “*Brindisi*” (ou “*The Drinking Song*”) é cantada no primeiro ato da ópera.

Drinking Song – em tradução livre: A Canção da Bebida), enquanto brindam e bebem. O que poderia ser apenas um número musical torna-se uma verdadeira tortura para Don, que não consegue parar de olhar para as taças cheias de cada um dos atores. Conforme a música vai chegando ao seu clímax, o desespero de Don aumenta a ponto de o personagem começar a delirar, imaginando os atores como casacos flutuantes. A câmera, então, vai se aproximando do bolso de um dos casacos, com uma garrafa em fusão no bolso (Figura 2), sendo que o espectador sabe que é onde ele escondeu sua garrafa de bebida: no bolso de seu sobretudo deixado na portaria do teatro. Como afirma Marcel Martin (1990, p. 121), ao citar Gilbert Cohen-Séat (*Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*. Paris: P.U.F., 1958, p. 130):

A música é um elemento particularmente específico da arte do filme, e não é de surpreender que desempenhe papel tão importante e às vezes pernicioso: “Em certos casos, a significação ‘literal’ das imagens resulta ser extremamente tênue. A sensação torna-se ‘musical’; a tal ponto que, quando a música a acompanha de fato, a imagem obtém da música o melhor de sua expressão ou, mais precisamente, de sua sugestão [...]”

Figura 2 - Bolso do casaco, com uma garrafa em fusão no bolso, visto no delírio de Don na ópera.



Fonte: Fotograma de *Farrapo Humano* (1945) – Reprodução.

Mais à frente, ainda em *flashback*, retorna a tão frequente música tema do protagonista composta por Rózsa. Don e Helen, agora como um casal, marcam um encontro para que ele finalmente conheça os pais dela. Por acaso, Don acaba se sentando bem atrás dos pais da namorada, enquanto espera por sua chegada. Então, ele acaba escutando a conversa dos pais de Helen, comentando sobre o misterioso namorado da filha – focando principalmente no emprego (ou na falta dele) do rapaz e

na sua frustrada carreira de escritor. O pai de Helen chega a cruelmente comentar: “O que ele escreveu? Nunca ouvi seu nome”. A música tema surge intensamente, reforçando o quanto os comentários dos pais de Helen abalam Don. Ele decide, então, fugir do encontro.

De volta ao presente, Don volta para casa, onde procura desesperadamente a garrafa que escondera no começo do filme, revirando todo o apartamento. Curiosamente, a câmera baixa destaca o personagem em primeiro plano e, ao fundo, o lustre (Figura 3). De acordo com Andrade (2004, p. 213): “O espectador sabe aonde está a garrafa, e um dilema é estabelecido: ao mesmo tempo em que tende a se tornar apreensivo pelo vício do escritor, tende a se angustiar em relação à descoberta da garrafa no teto”. A música ajuda a reforçar esta apreensão do espectador que sabe da informação que aliviaria a aflição do protagonista.

Figura 3 – Câmera revela o lustre ao fundo – onde a garrafa fora escondida por Don.



Fonte: Fotograma de *Farrapo Humano* (1945) – Reprodução.

Ele não encontra a garrafa, apesar de achar outra coisa: avista um porta-cigarros com o nome de um restaurante – Harry and Joe’s, com o escrito abaixo: *Where good liquor flows* (em tradução livre: “Onde o bom licor flui”). O que se segue é uma das sequências mais deprimentes de *Farrapo Humano*: Don decide ir ao tal restaurante para beber e, por não ter dinheiro para pagar sua bebida, rouba a bolsa da mulher sentada ao seu lado. Presenciamos aqui o protagonista no fundo do poço, perdendo sua dignidade em prol de mais uma dose. Inevitavelmente, ele é descoberto e, ao ser expulso do lugar, acaba voltando para casa, onde se deita na cama, completamente

angustiado. Então, ao olhar para o teto, ele avista a silhueta de uma garrafa no lustre – um abajur que ele derrubara gera uma sombra no teto, revelando a bebida ali escondida anteriormente (Figura 4).

Figura 4 – Sombra da garrafa escondida no lustre.



Fonte: Fotograma de *Farrapo Humano* (1945) – Reprodução.

A música tema volta com força, tomando intensidade conforme o personagem esvazia a garrafa. Aqui, mais uma vez, a música que destaca o theremin reforça dramaticamente o desespero do protagonista, procurando o envolvimento emocional do espectador com sua situação, como afirma Berchmans (2006, p. 26):

A música tem o misterioso poder de provocar sentimentos de tensão, medo, alegria, tristeza, angústia, alívio, horror, compaixão etc. Este papel psicológico da música é uma poderosa ferramenta dramática, largamente utilizada por compositores que buscam despertar as mais variadas sensações no público. A música tem a força de “manipular” a resposta emocional do público.

No dia seguinte, Don acorda com o som do telefone tocando sem parar. Cambaleante, ele se levanta e vai em direção ao telefone, implorando em voz alta para que Helen pare de ligar. Logo em seguida, atormentado pela ligação, ele tenta extrair das garrafas vazias algumas gotas, sem sucesso. É quando Don se vira em direção à janela e repara em sua máquina de escrever. Determinado, ele decide que vai vendê-la em uma loja de penhores. Começa, então, sua peregrinação de vício, vagando pelas ruas de Nova York em desespero para conseguir beber.

A PERSONAGEM NOVA YORK

A movimentada cidade de Nova York pode ser considerada como um dos “personagens” da trama, servindo como mais do que um palco para as agruras do protagonista – assim como ocorre em outros filmes posteriores do cineasta⁵. Segundo Andrade (2017, p. 64): “Billy Wilder sabia quando uma história deveria ser narrada utilizando o espaço real e não apenas aquele ficticiamente construído em estúdio, de forma a transmitir ao público maior veracidade”. Karasek (1998, p. 288) pontua que:

Foi o primeiro filme de Wilder sobre uma grande cidade, depois dos anos em Berlim; foi um dos primeiros filmes realistas sobre Nova York, com cenas de rua, por assim dizer, de documentário – filmadas em bares, em frente a cabeleireiros e bancas de frutas. Wilder queria que a atmosfera da cidade também participasse, que o filme respirasse o ar de Nova York, queria mostrar que esse ser humano que o filme escolhe ao acaso vive em meio a milhões de seres humanos.

Pode-se observar a presença constante e esmagadora da cidade em diversos momentos do filme, principalmente através de outro aspecto interessante do uso do som: os ruídos, no caso, da própria cidade para a filmagem de diversas cenas – segundo Martin (1990, p. 117): “Os ruídos da atividade humana possuem naturalmente tal [grande] valor dramático”. Conforme observado pelo próprio Wilder:

“[...] o que me interessava era fazer um filme que se passasse em Nova York. Filmei a maioria das cenas *live* [ao vivo] [...] Escolhemos um domingo para filmar, as grades das lojas de penhores estavam fechadas e deviam provocar um clima pouco amistoso ao viciado em situação de desespero. Ray Milland, com a barba por fazer, um terno amarrotado e a máquina de escrever debaixo do braço, teve de subir a Third Avenue (por cujo meio naquela época passava o trecho elevado do metrô) da 55th Street até a 110th Street, procurando, cada vez mais desesperado, por uma loja de penhores aberta. [...] ouvia-se o barulho do metrô, como eu pretendia, via-se ao fundo o Empire State Building, que naquela época se sobrepunha bem acima de tudo ao redor” (*apud* KARASEK, 1998, p. 287, 288).

A cena mencionada por Wilder, que é justamente a próxima na ordem cronológica do filme, é especialmente marcante. Torna-se evidente para nós, espectadores, o quanto o protagonista se sente sozinho – apesar de ter uma namorada que o ama, um irmão que busca apoiá-lo no que for possível, sendo que até mesmo o barista do seu bar recorrente tenta ajudá-lo. Don se sente frustrado por não ter conseguido realizar

⁵ Wilder ainda retratou Nova York em *O Pecado Mora ao Lado* (*The Seven Year Itch*, EUA, 1955) e, sobretudo, em *Se Meu Apartamento Falasse* (*The Apartment*, EUA, 1960).

seu sonho de se tornar escritor. Percorrer a cidade de Nova York buscando se livrar do símbolo do seu fracasso é bastante representativo para a jornada do personagem – livrando-se da máquina de escrever, quem sabe ele consiga seguir em frente? Nas palavras de Marcelo Flório (2008, p. 12):

Pode-se notar, nessa cena, o quanto o cineasta quer que a câmera registre como a cidade nova iorquina pode ser um lugar do não compartilhamento de experiências, distante e, portanto, da não inclusão social, pois Birnam está à deriva nesta cidade e não sente pertencimento às vivências da modernidade.

Anos mais tarde, em *Se Meu Apartamento Falasse* (1960), Billy Wilder voltou a filmar sua tão adorada Nova York. Segundo Karasek (1998, p. 432), “[...] a cidade cuja geografia encantou Wilder foi Nova York, sua ‘segunda Berlim’. Ali, descobriu um cenário em que podia mostrar o isolamento do indivíduo em meio à multidão, a vizinhança no anonimato [...]”.

OS SONS DO DELÍRIO

Don acaba não conseguindo vender sua máquina de escrever, uma vez que, por ser dia do feriado judeu Yom Kippur, todas as lojas de penhor estão fechadas. O personagem decide, então, recorrer a Gloria (Doris Dowling), uma mulher que frequentemente aparece no bar recorrente de Don e que flerta com ele. Após convencê-la com um beijo, o protagonista consegue dinheiro emprestado. Infelizmente, ao descer as escadas da casa de Gloria, Don esbarra em uma criança que, ao subir correndo, o faz tropeçar e cair estrondosamente no chão.

Quando Don acorda, já está em um hospital, especificamente na “ala dos alcoólatras”. Após conversar um pouco com o enfermeiro do hospital, Don é informado pelo próprio sobre um “espetáculo” que poderia acontecer mais tarde – referindo-se ao sintoma *Delirium Tremens*⁶. O enfermeiro aponta, então, para um dos pacientes, descrevendo com detalhes o que ele sente quando sua abstinência se manifesta.

⁶ “[...] fenômeno agudo geralmente vivenciado por usuários de álcool em processo de abstinência, pode se manifestar até 72 horas após a cessação do uso intenso de álcool e contém como principais sintomas alterações no estado mental, déficit cognitivo, desorganização do pensamento, alucinação, desorientação, ansiedade, náusea, irritabilidade, convulsão, tremores, alterações no ciclo do sono, entre outros” (MARTINS, 2022 - disponível em: <https://www.ufjf.br/lanc/2022/10/21/delirium-tremens/> - acesso em 20 de abril de 2023).

Já à noite, Don está tentando dormir, quando ouve um grito estridente, vindo de um colega que dorme próximo a ele. Visualmente, toda a sequência do delírio é construída de forma a reforçar que Don está claramente perturbado com o que vê, e a fotografia de John F. Seitz adquire tons *noir*, com forte contraste de claro e escuro, projetando sombras intensas por todo o quarto (Figura 5), reforçando a prisão interna ligada ao vício. Sonoramente, a música é frenética, parecendo sair diretamente de um filme de terror, fazendo o espectador sentir na pele o desespero e horror de Don que, sem antes presenciar uma cena como aquela, se vê aterrorizado em possivelmente passar pelo mesmo no futuro.

Figura 5 – Sombras representando a prisão interna do personagem.



Fonte: Fotograma de *Farrapo Humano* (1945) – Reprodução.

E não surpreendentemente, assim que Don chega a casa (após aproveitar o caos para escapar do hospital), somos apresentados à manifestação de *Delirium Tremens* do personagem. Don começa a alucinar, vendo um rato preso em um buraco da parede e um morcego voando pelo seu apartamento, até que o morcego pega o rato e o devora, numa cena bem gráfica em que o sangue escorre pela parede. A música, que está presente desde o começo da cena, começa a escalar e ficar ainda mais frenética, mesclando-se aos gritos estridentes de Don. Nesse momento, os sons assumem a sua forma mais abstrata até então no filme, com os gritos de Don exageradamente agudos. Flório (2008, p. 7) explica:

Pode-se compreender que Wilder, nesse filme, propõe a presença de certos momentos surrealistas, em que o onírico seja uma resposta à realidade cotidiana que oprime o ser humano. Desse modo, surpreende-

se uma proposta cinematográfica de crítica a uma sociedade que produz indivíduos distanciados de si mesmos e do mundo à sua volta.

Nesse momento, a locatária do apartamento de Don ouve seus gritos e avisa Helen que ele finalmente voltou. Algum tempo depois, Helen está do lado de fora, batendo incessantemente na porta, pedindo para que Don a abra. Após ser ignorada, Helen desce as escadas para pedir à locatária a chave reserva do apartamento. Ao ouvir vozes indicando que vão conseguir entrar, Don se levanta e, com muita dificuldade, rasteja em direção à porta, tentando impedir que entrem. Em um breve momento de grande esforço do personagem, os gritos da locatária e de Helen ficam mudos, restando apenas a música embalando o desespero de Don. Um expressivo uso da música substituindo diálogos, quase como um angustiante “silêncio” subjetivo do personagem – ao que Marcel Martin (1990, p. 131) chamaria de ponto de escuta: “A representação da percepção do som pelos personagens depende daquilo que é chamado de seu ponto de escuta (por analogia com o ponto de vista)”.

Entretanto, mesmo com seu esforço, o personagem não consegue impedir que Helen entre e tente ajudá-lo, fazendo-o ir dormir. No dia seguinte, Don acorda antes de Helen, vai até uma loja de penhores (que agora está aberta) e compra uma arma. Sua tentativa de suicídio, entretanto, é impedida por Helen, que tenta convencê-lo de que o Don escritor, o Don pré-vício, ainda está vivo e merece uma segunda chance. O final, apesar de “feliz”, traz um leve pessimismo: afinal, será que Don conseguirá superar a sua condição? Conforme analisa Andrade (2004, p. 139):

Verifica-se que a narrativa fecha-se de forma cíclica, retomando as primeiras imagens do início do filme, só que em sentido contrário. Desse modo, as marcas circulares de copos sobre o balcão produzem uma eficaz metáfora sobre um problema que pode recomeçar, sem a força de vontade necessária para vencer o ciclo vicioso. Segundo Wilder: “Para mim o filme termina com uma centelha de esperança: Birnam volta a escrever. Mas na verdade o desfecho é incerto, sempre pode haver uma recaída” (*apud* KARASEK, 1998, p. 287).

Após verificar os elementos da trilha sonora em várias e expressivas sequências, cabe destacar dois aspectos singulares de utilização do som que muito enriquecem a narrativa de *Farrapo Humano*. O primeiro deles se refere à trilha musical do filme. A música tema que representa os momentos mais pungentes do vício de Don, destacando-se nas piores crises do personagem, toca com frequência durante o filme,

mesmo que com volume reduzido. Pode-se dizer que seria esta uma forma de Wilder indicar que o desejo de beber de Don Birnam está sempre presente (mais uma vez, como o círculo vicioso, “sem fim e sem começo”).

O segundo refere-se ao uso específico do theremin para a construção da trilha musical de Miklós Rózsa. De acordo com Berchmans (2006, p. 73), o compositor tinha verdadeira paixão pelo instrumento eletrônico, mas encontrava dificuldades para usá-lo em suas composições, “devido aos altos custos de transporte e dificuldade de operação”. A oportunidade de inseri-lo numa trilha veio, finalmente, com *Quando Fala o Coração* (*Spellbound*, 1945)⁷, de Hitchcock, “já que o timbre deste instrumento era ideal para acompanhar a loucura do personagem, conforme havia pedido o diretor” (BERCHMANS, 2006, p. 74).

Usando novamente o theremin como “elemento especial na trilha repleta de climas de ansiedade, delírios e suspense” (p. 115) de *Farrapo Humano*, Rózsa agrega muito à percepção do espectador em relação ao tormento sentido pelo protagonista Don. Como pontuado por Allan Campbell, em seu texto “Not just a sci-fi gimmick: The serious side of the theremin”, “[...] para experienciar a completa emoção da qual o theremin é capaz, retorne ao *Farrapo Humano* de Rózsa para sentir a crua agonia humana – conjurada usando apenas o sombrio lamento da eletricidade”⁸.

Como verificado na análise de *Farrapo Humano*, tanto aspectos visuais – como composição de enquadramentos e fotografia – quanto sonoros, aqui destacados, quando utilizados de forma expressiva e funcional à narrativa, como o faz Billy Wilder, ampliam a potencialidade de vivência do filme pelo espectador, não havendo superioridade da imagem em relação ao som. Como pondera Martin (1990, p. 108):

Seria errado, com efeito, fazer do som um meio de expressão à parte dos outros e considerá-lo uma simples dimensão suplementar oferecida ao universo fílmico, quando sabemos que o advento do cinema falado modificou profundamente a estética do cinema.

⁷ Pelo qual ganhou o Oscar de Melhor Trilha Musical.

⁸ Tradução da autora de: “But to experience fully the emotion of which the theremin is capable, return to Rózsa’s *The Lost Weekend* to feel raw human anguish - conjured using only the eerie howl of electricity”.

CONCLUSÃO

Tony Berchmans (2006) conta, em seu livro *A Música do Filme*, um acontecimento curioso sobre o lançamento de *Farrapo Humano*. É de conhecimento geral que o filme não teve uma recepção positiva em sua pré-estreia – Karasek (1998) já havia relatado essa história, em seu livro *Billy Wilder e o Resto é Loucura*. O que Karasek não menciona, entretanto, e que Berchmans nos conta, anos depois, é que o filme foi inicialmente lançado sem música alguma em sua trilha. E que, para ser relançado, Billy Wilder, já admirador de Miklós Rosza, pelas suas trilhas musicais anteriores, acrescentado ao sucesso recente de *Quando Fala o Coração* (1945), chamou o aclamado compositor para compor uma música especial para o relançamento do filme. Resultado? Um estrondoso sucesso, que, assim como outros recursos da linguagem cinematográfica utilizados por Wilder, ajuda o público a se envolver com o difícil drama do protagonista, acrescentando muito valor ao filme *Farrapo Humano*.

De forma similar, poderiam ter sido analisados diversos outros filmes famosos de Billy Wilder quanto ao uso do som, como os clássicos *Se Meu Apartamento Falasse* (*The Apartment*, EUA, 1960) ou *Quanto Mais Quente, Melhor* (*Some Like it Hot*, EUA, 1959). A análise de *Farrapo Humano* feita neste artigo é uma pequena amostra da potência do diretor Billy Wilder em usar a trilha sonora a favor da sua forma de utilização da linguagem cinematográfica única.

Reitera-se aqui que a análise do som de um filme é essencial para todos aqueles que querem estudar e entender cinema, “[...] para descobrir e experimentar a rica profundidade de significações que está latente no cinema sonoro e que se revelará quando ele for criadoramente entendido e praticado”, como afirma Pudovkin (1961, p. 223). Assim como o roteiro, a montagem, a composição dos enquadramentos, a direção de arte, dentre outros aspectos igualmente importantes que constituem o que consideramos ser a sétima arte, o som tem o poder de potencializar qualquer obra cinematográfica e merece reflexões ainda mais aprofundadas sobre sua utilização.

REFERÊNCIAS

ALVES, Bernardo Marquez. Trilha Sonora: O cinema e seus sons. **Revista Novos Olhares 1(2)**, 90-95. USP, São Paulo, 2012.

ANDRADE, Ana Lúcia. As cidades imaginárias de Hollywood. *In: Avanca Cinema International Conference 2017*. Avanca, Portugal: Edições Cine-Clube de Avanca, 2017.

ANDRADE, Ana Lúcia. **Entretenimento inteligente**: o cinema de Billy Wilder. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Texto&Grafia, 2009a.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009b.

BERCHMANS, Tony. **A música do filme**: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema. São Paulo: Escrituras, 2006.

BOND, Edward. O que é um Theremin e como ele funciona? **Emastered**, 2021. Disponível em: <<https://emastered.com/pt/blog/how-the-theremin-works>> - acesso em 16 de maio de 2023.

CAMPBELL, Allan. Not just a sci-fi gimmick: The serious side of the theremin. **BBC Arts**, 2015. Disponível em: <<https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/3wkSKzhzs6wzJzFQhHCjrjJ/not-just-a-sci-fi-gimmick-the-serious-side-of-the-theremin>> - acesso em 16 de maio de 2023.

CHION, Michel. **A audiovisual**: som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

FLÓRIO, Marcelo. Embriagado em Nova York: a bebida como vivência onírica. **XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão**. ANPUH/SP – USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008.

GEMÜNDEN, Gerd. **A Foreign Affair: Billy Wilder's American Films**. Disponível em: <<https://openresearchlibrary.org/content/08a35e86-a42e-463c-a4ca-1e004559f18e>> - acesso em 31/10/2022.

HAUSSEN, Luciana. **Som, Câmera, Ação: A relevância do som na história do cinema**. FAMECOS/PUCRS. Porto Alegre, 2008.

KARASEK, Hellmuth. **Billy Wilder e o Resto é Loucura**. São Paulo: DBA, 1998.

LOST Weekend, The (*Farrapo Humano*). Direção: Billy Wilder. Estados Unidos, 101 min., 1945. Com Ray Milland, Jane Wyman, Doris Dowling, Howard da Silva, Philip Terry e Frank Faylen.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MARTINS, Gabriel. Delirium-tremens. **Lanc – Laboratório de Neurociências e Cognição da Universidade Federal de Juiz de Fora**. 21 de outubro de 2022. Disponível em: <<https://www.ufjf.br/lanc/2022/10/21/delirium-tremens/>> - acesso em 20 de abril de 2023.

PUDOVKIN, Vsevolod. O asincronismo como princípio do cinema sonoro. *In: Argumento e realização*. Lisboa: Editora Arcádia, 1961.

REID, Graham. Miklos Rozsa: The Lost Weekend (1945, soundtrack). **Elsewhere**, 2023. Disponível em: <<https://www.elsewhere.co.nz/essentialelsewhere/7479/miklos-rozsa-the-lost-weekend-1945-soundtrack/>> - acesso em 16 de maio de 2023.