

Nação, música no cinema e o Outro absoluto

Nation, music in cinema and the absolute Other

Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim

Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, São Paulo, SP, Brasil

Resumo

O conceito de nação é datado, mas, mesmo no cinema contemporâneo, marcado por coproduções e equipes com membros de diversos lugares do mundo, ainda se faz presente, por exemplo, na lógica dos festivais. No caso específico da música nos filmes, clichês nacionais têm sido usados desde o início do cinema. Neste artigo, o objetivo é analisar dois filmes contemporâneos em que esses clichês ora são ressignificados no espaço nacional a eles associados, ora estão deslocados quanto ao lugar em que o filme se passa. No primeiro caso, analisamos o uso da *Rapsódia húngara n.2* de Liszt em *Deus branco* (*Fehér isten*, Kornél Mundruczó, 2014); no segundo, músicas de proveniências diversas em *Okja* (Bong Joon-ho, 2017). Ambos são filmes que discutem a causa animal, esse Outro absoluto, e, por isso, fazemos também correlações com reflexões de Jacques Derrida, considerando que a relação humanos-animais é fundamental nas sequências analisadas.

Palavras-chave: Nação. Música. Cinema contemporâneo. Causa animal.

Abstract

The concept of nation is outdated, but even in contemporary cinema, marked by co-productions and teams with members from different parts of the world, it is still present, for instance, in the logic of festivals. In the specific case of music in films, national clichés have been used since the beginning of cinema. The aim of this article is to analyze two contemporary films in which these clichés are either re-signified in the national space associated with them, or are displaced in the regions where the film takes place. In the first case, we analyze the use of Liszt's *Hungarian Rhapsody n.2* in *White God* (*Fehér isten*, Kornél Mundruczó, 2014); in the second, music of different

origins in *Okja* (Bong Joon-ho, 2017). Both are films that discuss the animal cause, this absolute Other, and for this reason we also make correlations with Jacques Derrida's reflections, considering that the human-animal relationship is fundamental in the sequences analyzed.

Keywords: Nation. Music. Contemporary Cinema. Animal cause.

Resumen

El concepto de nación es datado, pero, en el cine contemporáneo, marcado por las coproducciones y equipos con miembros de distintas partes del mundo, sigue presente, por ejemplo, en la lógica de los festivales. En el caso específico de la música en las películas, los clichés nacionales se han utilizado desde los inicios del cine. El objetivo de este artículo es analizar dos películas contemporáneas en las que estos clichés se resignifican en el espacio nacional asociado a ellos, o bien están desplazados en los lugares en que se desarrolla la película. En el primer caso, analizamos el uso de la *Rapsodia húngara n.2* de Liszt en *White God (Fehér isten)*, Kornél Mundruczó, 2014); en el segundo, música de diferentes orígenes en *Okja* (Bong Joon-ho, 2017). Ambas películas tratan de la causa animal, de ese Otro absoluto, así que también se hacen correlaciones con las reflexiones de Jacques Derrida, considerando que la relación humano-animal es fundamental en las secuencias analizadas.

Palabras clave: Nación. Música. Cine contemporáneo. Causa animal.

Introdução

Falar em nação e cinemas nacionais pode parecer anacrônico num mundo em que são constantes as coproduções, equipes plurinacionais, filmes dirigidos por cineastas de determinada língua e nacionalidade e produzidos em outros países, filmes plurilíngues, sem contar com os filmes feitos pelos “Outros” dentro de um próprio território nacional (pensemos nos povos originários dentro do Brasil, por exemplo, com suas próprias línguas e tradições). A nação em si é um conceito do século XIX e já visto como inadequado, reducionista e resultado de uma série de mitos que reforçam e escondem a sua invenção, como observado por Hobsbawn (1998).¹

¹ A ideia da nação como algo essencialmente híbrido é antiga. Em texto do século XIX, o autor (conservador) Ernest Renan (1991) demonstrava como todos os países europeus eram híbridos e formados por uma confluência de povos. Benedict Anderson (2008) reforçava o caráter imaginado da nação. Régine Robin (1997) ia mais além e sugeria que, na perspectiva da arte, se pudesse escolher identidades *à la carte*. Para ler mais sobre esse assunto, ver em Alvim (2000a) e em Ramos (2018).

Porém, apesar de toda a fortuna crítica e dos exemplos relativos ao cinema mencionados, o mundo não os acompanha. Passaportes existem e encaixam pessoas em nacionalidades que tornam mais ou menos difícil a sua circulação pelo mundo. Pessoas têm a permissão ou não de permanecer num determinado território de acordo com esse documento. A nacionalidade é obstáculo.

Por outro lado – e, aqui, pensando particularmente nos “cinemas nacionais” –, a nacionalidade é também uma maneira útil de classificar, dentro de um grande universo, pessoas e obras artísticas. Os festivais de cinema e premiações são particularmente devedores da lógica nacional e autoral (De Valck, 2014). Embora, por vezes, a segunda prevaleça sobre a primeira, é comum que filmes se coloquem como representantes de uma “nação”, como já foi no passado nos grandes festivais² (De Valck, 2014) e como ocorre nas premiações de Oscar de “filme internacional”. Tal qual numa Copa do Mundo de futebol ou numa Olimpíada, países competem entre si por prêmios e, nesse momento, as tão desgastadas ideias de nação e de cinema nacional voltam à berlinda.³

Classificações tendem a generalizar, mas acabam sendo necessárias. No caso da música no cinema, rótulos classificadores a partir de determinadas características existem desde os primeiros anos do cinema, quando manuais ou revistas especializadas apontavam que tipo de música deveria acompanhar uma determinada cena.⁴ Assim, músicas eram caracterizadas como calmas, líricas, assustadoras etc. Um dos manuais do período do cinema dito silencioso (ou seja, antes da sincronização mecânica entre som e imagem), publicado em 1924, foi o *Motion Picture Moods for Pianists and Organists*, de Erno Rapée, que continha, em suas mais de 500 páginas, partituras, em geral, de música preexistente (eventualmente adaptadas para o uso no cinema). Nele, além das costumeiras rubricas de “drama”, “ação”, “perseguição” etc., vemos, curiosamente, muitos hinos de países (o hino nacional ou outros), que poderiam ser tocados para simbolizá-los. Alguns deles eram bastante conhecidos, como o hino patriótico alemão *Wacht am Rhein* (que não é o hino nacional), utilizado no cinema sonoro posterior com peso estético, como, por exemplo, em *Casablanca* (Michael Curtiz, 1945), em que é cantado em oposição à *Marselhesa* francesa no bar do protagonista Rick, ou em *Frantz* (François Ozon, 2015), em que ambos os hinos funcionam para alemães e franceses no sentido de reforço de suas nacionalidades num contexto de pós-Primeira Guerra Mundial. Outras músicas simbolizam determinados locais, sendo marcadas por um grande exotismo a partir de uma visão ocidental, como analisado por Hebling (2017).

² De Valck (2014) mostra que, até o final dos anos 1960 e início dos 1970, os comitês nacionais dos países indicavam os filmes a participarem dos festivais de Cannes, Veneza e Berlim. Atualmente, a seleção é fruto de uma curadoria.

³ Um exemplo recente desse funcionamento foi o verdadeiro “clima de Copa do Mundo” em todo o Brasil na torcida pelo filme *Ainda estou aqui* (Walter Salles, 2024) nas categorias a que estava concorrendo na cerimônia do Oscar 2025.

⁴ Tal associação de música a imagem/conteúdo não é nova e estava na música para teatro e na música para ópera, tendo sido o período barroco bastante fértil para a criação dessas associações.

A pergunta que nos fazemos é: como utilizar o clichê musical no cinema (ou determinadas músicas muito famosas) ou como fugir dele, tendo em conta o ambiente de maior circulação dos bens culturais (ainda que não necessariamente das pessoas) e de cinemas plurais em que vivemos? Para isso, partimos de dois casos. No primeiro, em *Deus branco (Fehér isten, 2014)*, o diretor húngaro (utilizaremos essa classificação de nacionalidade em prol do argumento e de tudo o que ela implica na análise que se seguirá) Kornél Mundruczó usa a *Rapsódia húngara n.2* de Franz Liszt num filme passado numa Budapeste distópica e tendo como personagem principal o cão Hagen, expulso da casa de sua tutora Lili. No segundo, em *Okja* (2017), do diretor sul-coreano Bong Joon-ho, músicas de diversas e surpreendentes origens acompanham a história fantástica de um porco gigante fêmea chamado *Okja*, fruto de um experimento de uma multinacional e criado por uma menina na Coreia do Sul como animal de estimação.

Curiosamente, ambos os filmes tratam da relação de humanos com animais de estimação, esse Outro absoluto, que tem sido objeto de estudos filosóficos, como os de Jacques Derrida. Assim como Derrida, entendemos o “Outro absoluto” como um outro não humano, diferentemente dos “Outros” a que nos referíamos no início do artigo (os povos originários dentro do Brasil, no exemplo dado). No começo do livro, Derrida emprega esse termo ao descrever o olhar do seu gato para ele: “O ponto de vista do outro absoluto, e nada me terá feito pensar tanto sobre essa alteridade absoluta do vizinho ou do próximo quanto os momentos em que eu me vejo visto nu sob o olhar de um gato (Derrida, 2002, p. 28). Assim, Derrida parte de seu conceito de desconstrução, que usou por vezes como crítica a identidades culturais estáticas e ao colonialismo (Alvim, 2000a; 2000b), para ampliá-lo para a crítica do antropocentrismo na relação dos humanos com os animais e as violências impetradas dos primeiros contra os segundos.

No caso dos filmes analisados, *Okja* e *Hagen* representam uma coletividade de seres vivos em disputa com humanos. Desta forma, apesar de termos partido de um questionamento quanto ao uso de música relacionado à ideia de nação, não nos furtaremos a nos referir a aspectos macropolíticos mais gerais e aspectos filosóficos associados à questão animal, dado que estão na temática dos filmes selecionados.

O objetivo do artigo é analisar como as músicas empregadas nesses filmes e os contextos extrafílmicos delas (por exemplo, suas origens, sua associação a uma dada nação, a história social da obra musical em si) se relacionam dentro da estrutura e do conteúdo de cada filme. Para isso, utilizamos métodos de análise fílmica, destacando as ocorrências das músicas nos filmes, suas relações com as imagens e os seus contextos originais. Utilizamos também, por vezes, entrevistas com os diretores e outros responsáveis pela música dos filmes.

O clichê húngaro⁵ e sua ressignificação em *Deus branco*

A *Rapsódia húngara n. 2* é uma das obras mais conhecidas do compositor Franz Liszt (1811-1886). Composta originalmente para piano (depois transcrita pelo próprio Liszt para orquestra), conta com bastante virtuosidade técnica e elementos musicais evocativos de um caráter “húngaro”. Entre o conjunto de 19 rapsódias húngaras de Liszt, a de número 2 (publicada em 1853) é uma peça comum em repertório de pianistas de concerto e foi também amplamente divulgada pela cultura de massas no século XX, popularizada em desenhos animados do *Pica-Pau* e de *Tom e Jerry* (que aparece em *Deus branco*, a 79min21s de filme e ao qual nos referiremos mais adiante).

Não está no catálogo de Rapée (1924) – talvez por causa de sua grande dificuldade técnica –, mas aparece na quarta capa da coleção *Cinema musical* da editora de partituras Casa Arthur Napoleão, no Rio de Janeiro, atuante na época do cinema dito silencioso, mostrada em imagem do livro de Carlos Eduardo Pereira (2014). Ainda que não tenhamos certeza se essa coleção teve o mesmo significado do manual de Rapée, como discutimos em artigo anterior (Alvim; Carvalho; Coelho M. Menezes, 2023), certamente indica a grande circulação e popularidade dessa obra musical na época, de alguma forma relacionada ao cinema pelo título da coleção.

É preciso dizer que Liszt, embora húngaro de nascimento, não falava húngaro, pois a língua do local onde nasceu era alemão (a Hungria da época era parte do Império Habsburgo e o nacionalismo magiar só cresceu depois do nascimento do compositor). Após ter ido estudar em Viena, Liszt viveu muitos anos em Paris e em outras cidades. Apesar disso, fez questão de usar um passaporte húngaro, apoiando a causa nacionalista de seu local de origem. O fato é que, ao longo dos séculos XIX e XX, bem dentro do espírito do que Hobsbawn (1998) analisa, o compositor se tornou orgulho nacional húngaro e, atualmente, dá nome, por exemplo, ao aeroporto internacional da capital Budapeste. Dentro da obra do compositor, a *Rapsódia húngara n. 2* poderia ser considerada um índice de “hungaridade”, parafraseando a análise de Roland Barthes (1964) da “italianidade” expressa nas três cores da bandeira italiana contidas na imagem publicitária do macarrão Panzani.

É justamente essa obra tão icônica, praticamente um clichê musical de “Hungria”, que o diretor Kornél Mundruczó usa para pontuar diegeticamente seu filme *Deus branco*. Nele, a adolescente Lili toca trompete numa orquestra de estudantes que prepara a *Rapsódia húngara n. 2* para um concerto, justificando, desta forma, a música na diegese. A obra acaba se tornando um meio de reconhecimento e de

⁵ Neste item, damos prioridade ao clichê “nacional” e à escolha de uma determinada música a que ele se associe. Elencamos, inicialmente, alguns elementos que contribuíram para tornar a *Rapsódia húngara n.2* representativa da Hungria. Não pretendemos esgotar o assunto, amplo demais para o escopo do artigo.

comunicação entre Lili e seu cão Hagen, expulso de casa pelo pai de Lili por causa das novas leis do governo que taxam donos de cães mestiços, mais popularmente conhecidos como vira-latas, tal como Hagen (ele não é branco, como talvez o título possa levar a pensar, mas sim de cor castanho-claro). Nas ruas, Hagen, junto a um cão menor, aprende a dura sobrevivência em meio às perseguições dos humanos, e, quando acha que está seguro junto a um homem, é vendido para se tornar um cão de briga, sendo treinado para se tornar raivoso e mortífero. Depois, foge, mas é capturado novamente e colocado em um abrigo, de onde foge com muitos outros cães. Hagen se torna o líder deles em sua vingança contra os humanos. Em toda essa trajetória, ouvimos várias vezes a *Rapsódia húngara n. 2* de Liszt.

São, ao todo, seis momentos do filme com a música, incluindo as rápidas interrupções que ocorrem em alguns deles. Em dois desses momentos, ouvimos apenas o tema da rapsódia tocado ao trompete por Lili, que funciona como um som reconfortante para o cão Hagen, acalmado-o, tal qual no início do filme, na noite em que o pai da menina expulsa o cão do quarto, e ele fica ganindo. O tema da *Rapsódia*, tocado por Lili ao trompete, apazigua-o.

Em dois outros momentos, a *Rapsódia* está sendo ensaiada pela orquestra escolar de que Lili faz parte e, num outro, é finalmente tocada no dia do concerto, num teatro. No início do filme, durante um ensaio, o tema da *Rapsódia*, tocado pelos trompetes junto à orquestra, atrai Hagen, que tinha sido escondido por Lili atrás de uma porta, na sala de ensaio: ele sai de lá e vai para o meio da orquestra, interrompendo a atividade.⁶ Algo semelhante, no sentido da atração pela *Rapsódia*, acontece no penúltimo momento da música do filme, no dia da apresentação da orquestra no teatro, mas é em maior escala, pois é toda uma horda de cães que invade o teatro, levando o público ao pânico.

Antes desse momento, há o já mencionado extrato do desenho animado *Tom e Jerry*, em que o gato Tom, de fraque, toca a *Rapsódia* ao piano, numa referência à grande circulação dessa música específica na cultura de massas. Esse momento é altamente marcante e tenso, já que o desenho animado é visto por cães na antessala do local de sacrifício dos animais (Figura 1), mostrando o olhar da plateia canina⁷ para um animal antropomorfizado (o gato Tom como pianista).

Figura 1

⁶ O segundo momento da *Rapsódia* durante um ensaio é o único não relacionado a Hagen no filme, visto que acontece quando o cão já foi colocado na rua pelo pai de Lili.

⁷ Derrida (2006, p. 87-88) menciona o que seria o olhar de um animal para outro animal da mesma espécie na televisão, aludindo à “fase do espelho” de Lacan. Mas conclui que, para muitos animais, o sentido da audição é muito mais importante que o olhar nesse reconhecimento. No caso de *Deus branco*, em primeiro lugar, os animais não são da mesma espécie (cães olham para um gato, que, ainda assim, é estilizado pelo traço do desenhista animador) e, mais do que um reconhecimento visual, dentro da proposta do filme, é o som da *Rapsódia húngara* que eles reconhecem.



Tom na televisão, tocando o tema da *Rapsódia húngara n.2*, e sua plateia canina

Fonte: captura de tela do filme *Deus branco*

Em entrevista, o diretor fez observações sobre a escolha consciente dessa música tão icônica, tendo escrito o roteiro com ela em mente (Mundroczó, 2015a). Porém, há na explicação das motivações dele nuances que provavelmente fogem àqueles que não conhecem a fundo a situação política da Hungria, há anos sob um governo de extrema-direita.

[...] a “Rapsódia húngara” é realmente muito importante para mim. Foi muito difícil trabalhar com ela, pois é tão icônica na Hungria... Franz Liszt [...] viajou para a Hungria e [...] começou a escrever peças sobre liberdade e sobre o encontro de sua identidade junto às minorias. É sobre isso essa peça musical. É sobre liberdade, minorias, a revolução das minorias. Agora, nacionalistas húngaros a usam sem nenhum tipo de liberdade. Então, eu queria efetivamente recuperar o verdadeiro espírito da música por meio de sua repetição [no filme...]⁸ (Mundroczó, 2015a, não paginado).

Assim, ao colocar uma música usada por nacionalistas húngaros em seu filme, Mundroczó reivindica o seu sentido original de associação às minorias. Podemos fazer um paralelo com o uso da bandeira brasileira e da camisa da seleção de futebol pela extrema-direita brasileira e as tentativas de recuperação da bandeira num sentido inclusivo, como na imagem da posse do presidente Lula em 1º de janeiro de 2023.

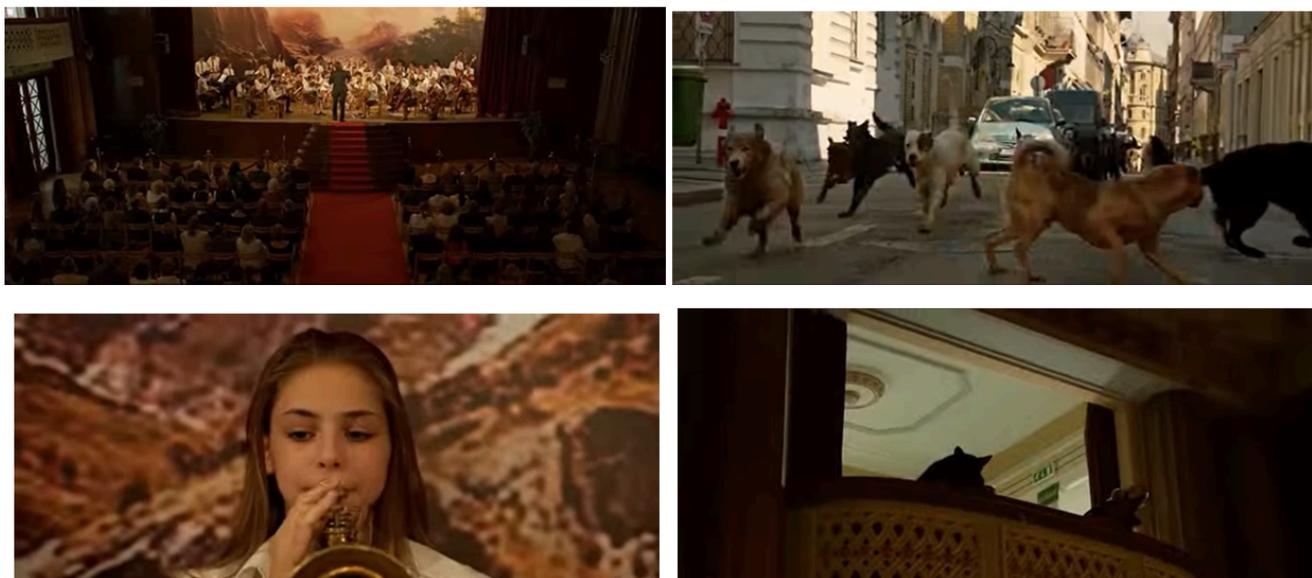
Em vez de fazer um filme-denúncia sobre minorias que sofrem preconceito na Hungria, como a população cigana, o diretor usa os cães mestiços e o estratagema da fábula. Ainda assim, acaba tocando em outro aspecto da sociedade contemporânea, como o antropocentrismo e o problema da violência perpetrada aos animais, como discutido por Derrida (2006).

Dentro dessa fábula, há uma verdadeira revolta dos bichos, com a fuga dos cães do abrigo em direção ao teatro, enquanto começamos a ouvir a música tocada pela orquestra. Depois de uma interrupção da *Rapsódia* para a música original do filme, enquanto vemos os cães revoltados correndo pelas ruas de Budapeste, volta o som da execução da *Rapsódia* num plano da orquestra no teatro. A partir

⁸ No original: “[...] the “Hungarian Rhapsody” is really important to me. It was really difficult to work with because it’s so iconic in Hungary. Franz Liszt [...] traveled to Hungary and [...] started to write pieces about freedom and about finding your identity with the minorities. This piece of music is about that. It’s about freedom, about minorities, about the revolution of minorities. Now, Hungarian Nationalists use it without any sort of freedom. So I really wanted to reclaim the music’s true spirit through its repetition. [...]”

daí, há uma alternância de imagens dos cães correndo pelas ruas com imagens da orquestra, em planos gerais ou mais próximos (na Figura 2, uma seleção de alguns deles, incluindo um plano de Lili ao trompete), até que vemos os cães entrando no teatro e se colocando nos camarotes.

Figura 2



Algumas imagens da montagem paralela dos cães e da execução da *Rapsódia húngara* no teatro.

Fonte: capturas de tela.

Mundroczó (2015a) evoca a relação dessa sequência com as vanguardas soviéticas, como os filmes de Sergei Eisenstein. Efetivamente, sua montagem paralela lembra o que Eisenstein faz em *O encouraçado Potemkin* (1925) na famosa sequência da escadaria de Odessa, em que cossacos perpetram um massacre da população e a montagem alterna os movimentos dos soldados e diversos planos gerais da população ou *closes* de indivíduos. Com o uso desse procedimento, fica ainda mais clara a posição política do diretor de associar os cães a minorias menos favorecidas.

Por ser um filme com som sincronizado (diferentemente de *O encouraçado Potemkin*) e por mostrar uma revolta popular (pensando na associação dos cães aos proletários), podemos aproximar *Deus branco* a um filme de outro diretor das vanguardas soviéticas, *Desertor* (Vsevolod Pudovkin, 1933), cujos planos ocorrem ao som de uma música contínua de vitória, não importando os diversos movimentos e eventos distintos da sequência (momentos em que os operários parecem estar prestes a perderem a batalha ou quando finalmente sua bandeira é erguida, num sinal de vitória). Em *Deus branco*, a Rapsódia é quase contínua durante a corrida dos cães em direção ao teatro, com apenas a pequena interrupção já evocada, feita pela colocação de música original.

Nesse momento, levando em conta toda a violência perpetrada aos cães durante o filme e por causa do grande número deles, espera-se um desfecho sangrento no teatro. Mundroczó (2015a) lembra a

sua inspiração em *Os pássaros (The Birds)*, de Alfred Hitchcock. Há, efetivamente, um *crescendo* da sensação de perigo de ataque iminente, como na sequência em que a protagonista do filme de Hitchcock está sentada do lado de fora de uma escola e ouvimos a música do coral de crianças, ao passo em que cada vez mais pássaros se juntam. No entanto, se o coral de crianças de Hitchcock tem uma função de música anempática – no conceito de Chion (2011), aquela que é indiferente aos sentimentos dos personagens, tal como o efeito inocente da música infantil do coro e o perigo iminente do ataque dos pássaros –, embora haja também em *Deus branco* a iminência de um ataque, os humanos só se dão conta ao final da sequência, e a *Rapsódia* funciona principalmente como o elo da ligação entre os cães e a personagem Lili. Chamam a atenção igualmente os planos em que vemos os cães nos camarotes, que se conectam, de certo modo, com as ações humanas do gato Tom no desenho animado – tal qual o Tom antropomorfizado, em *Deus branco*, os cães assistem à apresentação musical em locais onde estariam humanos.

A violência se dará depois, quando Hagen e seus companheiros se vingam dos homens que lhe fizeram mal em sua fase de cão abandonado. A única pessoa a conseguir aplacar a fúria de Hagen e dos outros cães é Lili. Ao tocar a *Rapsódia húngara* ao trompete, Lili funciona como o protagonista da fábula do *Flautista de Hamelin* dos Irmãos Grimm⁹ – evocada pelo diretor em entrevistas (Mundroczó, 2015a, 2015b) –, tornando possível a comunicação entre as espécies e apaziguando os cães (Figura 3), tal como fizera com Hagen no início do filme. Em meio a tanta violência humana, Mundroczó observa que usou “o tema de que a música é aquilo que existe de mais humano, que traz calma, ou paz”¹⁰ e que queria usar Lili “como alguém que produz música, de modo a ter o sentido do humano nela”¹¹ (Mundroczó, 2015b, n.p.).

Figura 3



Lili toca o tema da *Rapsódia húngara* diante de Hagen e dos outros cães.

Fonte: captura de tela.

Na fábula dos Irmãos Grimm, há um lado positivo da música como instrumento de comunicação entre um humano e animais, tal como no filme. Porém, o desfecho é violento (característica comum a

⁹ Os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm foram dois eruditos de Hanau, Alemanha, que, no século XIX, recolheram uma série de contos folclóricos e os publicaram. A história do *Flautista de Hamelin* se passa na cidade do título, na Alemanha.

¹⁰ “the motif that music is the most human thing, which brings calm, or peace”.

¹¹ “as a music maker, so she has the sense to be human”.

muitas dessas histórias antigas e que foram suavizadas em suas reelaborações ao longo do tempo), pois, não tendo recebido o pagamento do prefeito da cidade por tê-la livrado dos ratos – encantados, que foram, pelo som do instrumento e levados para fora –, o flautista usa novamente o poder de encantamento da música dirigido às crianças da cidade e as leva também para fora.

No filme, ficamos sem saber o resultado final do encantamento dos cães por Lili, mas o aspecto violento do final da fábula está, de certa forma, nas conotações do instrumento dela, o trompete. Mundroczó (2015b) evoca as suas conotações como instrumento de guerra e observou que o escolheu especificamente para ser tocado por Lili por ser algo “rebelde”, fora do normal, já que é menos comum haver mulheres trompetistas.

Essa escolha por uma menina no lugar do flautista homem da fábula original, ou seja, uma mulher não-adulta – duas das categorias que Derrida (2006) mostra serem habitualmente colocadas em oposição ao “homem”, num lugar semelhante ao dos animais –, mostra-se bastante significativa, quando, no final do filme, após tocar o tema da Rapsódia, estando todos os cães abaixados, como em atitude de submissão, Lili também se deita e fica na mesma linha de olhar deles. A verticalidade de ficar em pé é o traço distintivo do humano quanto a outros mamíferos, como observa Derrida (2006), numa metáfora fálica. A menina Lili coloca o trompete emissor de som deitado e se deita também, abdicando dessa distinção.

Dessa forma, o que seria apenas um uso de uma música icônica diretamente associada à Hungria, além de servir estruturalmente como pontuação no filme e, tematicamente, de relação entre dois personagens (próximo à funcionalidade de um *leitmotiv*) serve para fazer pensar em aspectos mais abrangentes, como a relação entre nacionalidade e minorias, o antropocentrismo e a relação entre o humano e os animais. O uso clichê de uma música deixa de ser um aspecto esteticamente negativo e chama a atenção para si e para o que emana de si. Ou seja, a *Rapsódia* se torna central em *Deus branco* (tanto para o espectador, que tem sua atenção voltada para a música por ser ela diegética e constantemente repetida, quanto na estratégia de seu emprego como conexão entre os protagonistas Hagen e Lili) e enfatiza sentidos para além do clichê nacionalista (apreendido à sua maneira pela extrema-direita húngara) para incluir as minorias (no caso do filme, os cães mestiços, mas extensível às minorias dentro da Hungria).

Se o filme *Deus branco* é bem ancorado na Hungria, remete por meio de fábula a problemas sociopolíticos do lugar e usa um clichê musical associado ao país, por outro lado, o diretor Kornél Mundroczó pode ser encaixado nos aspectos transnacionais característicos do cinema contemporâneo a que nos referíamos na introdução do artigo. Enquanto *Deus branco* é uma coprodução com a Suécia e a Alemanha, *Pieces of a woman* (Kornél Mundroczó, 2020) é uma produção estadunidense, com atores

estadunidenses e falado em inglês, embora o assunto seja algo originalmente muito íntimo do diretor e de sua companheira e habitual co-roteirista, Kata Wéber. Os dois haviam tido a experiência traumática de um filho natimorto, e Wéber começou a fazer um diário e uma peça. Esta, incluindo elementos não autobiográficos, como a questão judaica e de sobreviventes do nazismo, foi encenada na Polônia até chegar a um produtor estadunidense e se tornar um filme da Netflix, recebendo apoio de produção do diretor Martin Scorsese. A música foi feita pelo canadense James Horner, compositor experiente de Hollywood, mas que chamou a atenção do diretor por uma obra preexistente para piano e pequena orquestra, que também está no filme (Macnab, 2020; Uimonen, 2021). Mesmo tendo voltado a fazer filmes na Hungria, Mundroczó vive na Alemanha e tem dirigido várias produções de ópera.

Referindo-se a diretores latino-americanos que, depois de um sucesso nacional, vão para os EUA, Tierney (2018) observa que a transnacionalidade não aparece somente no momento em que realizam suas produções em outro país, permanecendo também nas produções internas. A trajetória de Mundroczó e as concepções de Tierney podem ser úteis igualmente para compreender o diretor sul-coreano Bong Joon-ho e seu filme *Okja*, uma produção também da Netflix, juntamente com o uso da trilha musical escolhida para o longa-metragem.

Músicas transnacionais deslocadas e a canção *country* em *Okja*

Antes do fenômeno de crítica e de público internacional *Parasita* (2019), o diretor sul-coreano Bong Joon-ho já tinha feito filmes de grande bilheteria na Coreia do Sul, como *O hospedeiro* (2006), e que deram origem a uma série de estudos sobre a relação entre o nacional, elementos de gêneros cinematográficos hollywoodianos (como o filme de monstro) e a transmutação deles na obra do diretor. Klein (2008) defende uma ambiguidade nesse processo, de forma que Bong não apenas imita ou transpõe gêneros hollywoodianos para o cinema coreano, mas retrabalha suas convenções, de modo a se endereçar a questões políticas e sociais próprias da Coreia do Sul. Oliveira Júnior (2008) também chamou a atenção para a particularidade de que, no “cinema de autor” sul-coreano, há diretores, como Bong Joon-ho, que aliam a característica autoral ao cinema de gênero (mesmo gêneros ligados a um gosto popular e menosprezados pela crítica) e grandes bilheterias.

Porém, no caso de *Okja* (2017), o aspecto transnacional vai além da base em gêneros cinematográficos hollywoodianos (no caso, uma mistura de filme de aventura, fantasia e ficção científica com “filme infantil de animais”), pois o longa-metragem foi uma produção do *streaming* estadunidense

Netflix, com elenco internacional (Tilda Swinton¹², Paul Dano e Jake Gyllenhaal), além da menina protagonista e outros atores sul-coreanos. *Okja* também gerou toda uma controvérsia no Festival de Cannes daquele ano, pois, como não havia sido lançado em salas de cinema, as regras do festival não permitiriam que competisse à Palma de Ouro, embora tenha sido selecionado. Para além dessas controvérsias e focando no aspecto transnacional do filme, vamos analisar, aqui, aspectos da trilha de *Okja*, tais como o uso de músicas de locais não correspondentes ao espaço em que se passa a narrativa e de gêneros musicais inesperados.

Na narrativa do filme, *Okja* é o nome do personagem de uma porca geneticamente modificada pela multinacional Mirando, de sede nos EUA, e que foi criada no interior da Coreia do Sul pela menina Mija como um animal de estimação. É um dos 26 porcos gigantes que foram espalhados pelo mundo pela multinacional e, dez anos depois, a empresa a convoca de volta a Nova York para ser apresentada como “o melhor porco gigante” em desfile pela cidade. Mija não se conforma e vai atrás de sua amiga. No processo, entra em contato com ativistas da causa animal, que tentam denunciar as táticas da empresa, visto que ela nega a tecnologia transgênica, além dos maus tratos aos animais.

Em *Okja*, há “música dos Balcãs” na sequência em que Mija tenta recuperar *Okja*, ainda em Seul, correndo atrás dela pelas ruas da cidade e, depois, num shopping subterrâneo. O termo é utilizado pelo compositor Jung Jae-il (também responsável pela música original de *Parasita*), que conta, em entrevista, como a “música dos Balcãs” foi parar em *Okja*:

Acho que ele [Bong Joon-ho] é uma pessoa que gosta de música que seja um pouco distorcida.¹³ Lembro que tentei algo que seguisse mais o estilo hollywoodiano. Então, Emir Kusturica veio à minha cabeça. Kusturica é um diretor que tanto eu quanto Bong adoramos e ele usa música dos Balcãs nos filmes dele (Han, 2022, n.p.).

A expressão “música dos Balcãs” pode significar um exotismo, do mesmo modo que uma grande parte das composições presentes no manual de Rapée, tal como analisado por Hebling (2017), e que tanto contribuíram para a manutenção/criação de clichês cinematográficos. Cenas de perseguição, por exemplo, eram comuns no Primeiro Cinema e acompanhadas por música indicada nos manuais.¹⁴ Porém, no filme de Bong, observamos, a partir das declarações do compositor, que a música dos Balcãs chega ao filme por

¹² A atriz foi coprodutora do filme.

¹³ No original, a palavra é “*distorted*”. Claudia Gorbman (2018) considera Bong como um dos diretores que faz escolhas musicais mais ousadamente não convencionais e as define como autorais. Provavelmente, a autora o incluiria entre os diretores melômanos, responsáveis por “música de autor” (Gorbman, 2007). Em *Parasita* (2019), Bong usa música barroca de Handel e instruiu Jung Jae-il a compor no estilo a música original.

¹⁴ No catálogo de Rapée (1924), a rubrica *chase* (perseguição) está associada ao *Allegro n.1* de Adolf Minot, uma música de andamento rápido, com uso de três notas sempre voltando para a nota fá e notas descendentes no acompanhamento, assim como na melodia, dando o sentido de urgência. Nesse caso, não é uma música que remete a lugares exóticos, sendo a perseguição indicada pelo ritmo e por elementos melódicos e harmônicos.

meio da cinefilia, a partir da filmografia do diretor sérvio Emir Kusturica. Jung contou, na mesma entrevista, que chegou a ir a Skopje, na Macedônia do Norte, atrás de “música *underground*”.¹⁵

Por outro lado, o uso de “música dos Balcãs” numa sequência passada na Coreia aponta para o caráter transnacional da própria trama do longa-metragem, centrada numa empresa multinacional e em seus tentáculos pelo mundo. Podemos dizer que, em *Okja*, essa música representa um clichê nacional “deslocado”, embora as ruas de Seul, da maneira acelerada como são filmadas na perseguição, e o shopping – para além das inscrições em coreano e das pessoas de traços asiáticos – possam representar “qualquer lugar” do mundo (pensemos nos não-lugares teorizados por Marc Augé, 1994).

A sequência da perseguição começa, portanto, nas ruas de Seul, com elementos comuns de filmes de aventura *mainstream*, com toques de burlesco, acentuado pela música (Gorbman, 2018),¹⁶ como, por exemplo, quando Mija se segura no caminhão em que *Okja* é levada e tem que se desvencilhar dos viadutos, enquanto os ativistas, em outro caminhão, terminam interceptando-o. Na chegada ao shopping subterrâneo, há um aumento ainda maior de elementos absurdos e cômicos, como a garota (com adereços de orelhas e nariz de porco) que faz uma *selfie* com *Okja* em meio à perseguição (Figura 4). Esse elemento absurdo é reforçado pelo andamento acelerado e metais da música dos Balcãs, fazendo-nos lembrar dos filmes de Kusturica.

Figura 4



Garota faz *selfie* com *Okja* (Mija atrás) durante a perseguição ao som de música dos Balcãs.

Fonte: captura de tela.

Porém, o ponto alto dessa sequência é quando *Okja*, ao se desviar de uma mulher em cadeira de rodas e com soro de hidratação (mais um dos elementos absurdos da sequência), tropeça e cai numa prateleira de produtos. A partir daí, o som da música é silenciado e a imagem fica em câmera lenta, anunciando um grande momento. É quando a música toma a preeminência entre os elementos sonoros e

¹⁵ A música foi composta e gravada para o filme por Dzambo Agusevi, com a Macedonian Dzambo Agusevi Orchestra.

¹⁶ Gorbman (2018), porém, chama a atenção para o fato de que, apesar do burlesco, é uma perseguição angustiante, pois vemos uma jovem lutando contra as forças do capitalismo.

ouvimos, numa sequência toda em câmera lenta, *Annie's Song*, uma canção *country* estadunidense composta e lançada por John Denver em 1974, tendo feito muito sucesso na época.

Annie's Song foi uma escolha de Bong. Sua motivação foi afetiva, algo que corrobora a grande circulação de canções internacionais pelo Leste Asiático.¹⁷ Bong disse, em entrevista, que não havia pensado nela especificamente na produção do filme, mas explica:

[...] quando eu era criança, meu irmão mais velho era muito fã dessa canção. Ele a repetia, cantarolando-a [...]. Naquela época, fiquei um pouco enjoado dessa canção. Mas é uma canção nostálgica. E, de repente, na edição do filme, quando o momento da câmera lenta começa, lembrei-me dela (Bong, 2017, n.p.).

Claudia Gorbman (2018) mostra o contraste de várias menções na letra da música à natureza (“floresta”, “montanhas na primavera”, “oceano azul”) com o shopping subterrâneo e a cultura da mercadoria. Ao mesmo tempo, podemos dizer que a letra da canção nos faz lembrar o início do filme, em que Okja e Mija estão em harmonia em meio à floresta, à montanha e ao rio. Para Gorbman (2018), a canção traz a dualidade de Okja de ser parte da natureza, assim como fonte de lucro capitalista.

Gorbman (2018) também associa mais pontualmente versos como “*You fill up my senses, come fill me again*” (“Você preenche os meus sentidos, venha preencher-me novamente”) a ações presentes na imagem, como, por exemplo, as bombas de gás na luta dos ativistas contra os policiais (Figura 5), num sentido irônico e cômico da letra.

Figura 5



Ativista detona gás nos perseguidores

Fonte: captura de tela

A canção também fala de amor e, de certo modo, o seu uso nesse momento apoteótico do filme poderia representar uma esperança de salvamento para Okja e Mija (e do amor fraternal das duas) por parte dos ativistas, representando uma catarse. Porém, como Gorbman (2018) bem observa, os ativistas, na verdade, não estão ali para salvar Okja das garras da empresa Mirando, mas sim, como parte de um

¹⁷ Denílson Lopes (2012) observava esse aspecto transnacional a partir de canções populares latino-americanas em *Felizes Juntos* (1997), filme de Hong Kong do cineasta Wong Kar-wai.

plano arquitetado para colocarem um dispositivo na orelha da porca, a fim de poderem filmar e mostrar ao mundo o que se passa no laboratório da empresa. Ou seja, não agem em benefício de Okja e Mija, mas sim de sua causa, numa missão muito arriscada, com que Mija não concorda (e é traduzida propositadamente de forma errada para inglês pelo membro do grupo que fala coreano¹⁸) e que quase provocará a morte de Okja num abatedouro.¹⁹

Assim, para Gorbman (2018, n.p.), *Annie's Song* evoca uma utopia impossível numa sociedade tão ambiciosa e estúpida, sendo que apenas superficialmente preenche a sequência do shopping “com amor e humanidade”. “É uma música de conforto que não consegue reconfortar, a sua presença sublinha a ausência de qualquer bálsamo”. Tudo isso fica claro no olhar abatido e assustado de Mija para o líder dos ativistas junto a Okja, como se já soubesse, ali, que muita coisa terrível ainda iria acontecer.

Há outro momento no filme com uso de música/instrumento que remete a clichês nacionais deslocados, tal como no caso da já mencionada “música dos Balcãs”. É quando Okja chega ao galpão do laboratório da Mirando, em Nova York, e, depois, vemos imagens da cidade, tudo ao som do tango instrumental argentino *A Evaristo Carrego* (composto por Eduardo Rovira), tocado por *bandonéon*. Se a “música dos Balcãs” foi pensada pelo compositor Jung Jae-il, o *bandonéon* foi uma escolha do próprio diretor Bong (Jung *apud* Han, 2022), em mais uma de suas escolhas de música inabituais e arrojadas, pois os sons de *bandonéon*, tão iconicamente ligados à “Argentina”, aqui estão em imagens de Nova York, participando de uma sequência tensa quanto ao destino de Okja.

Considerações finais

Em ambos os filmes analisados, as protagonistas e tutoras dos animais são meninas adolescentes, aspecto que não nos parece casual. Em *Okja*, a personagem da dona da empresa chega a exaltar esse aspecto, junto às vantagens da presença de Mija como “*ecofriendly*” e global, argumentos benéficos para a empresa. Ambos os filmes defendem a causa animal, com referências a episódios trágicos humanos – as lutas proletárias evocadas em *Deus branco* na revolta dos cães e o campo de extermínio de Auschwitz evocado no matadouro de *Okja* – ainda que *Okja* seja mais direto em suas críticas e com várias mensagens em direção ao vegetarianismo. Afinal, Okja é um porco, um animal que, diferentemente de cachorros, é criado em diversos locais do planeta para servir de alimento aos humanos (e este é o objetivo principal da

¹⁸ Ele é depois repreendido pelo chefe por isso com a frase “*Translation is sacred*”, “A tradução é sagrada”. A importância da tradução para o diretor Bong nos faz lembrar o momento em que ele foi agradecer ao Oscar recebido por *Parasita* e fez questão de falar em coreano e de ter uma tradutora para inglês, ao mesmo tempo em que, em sua fala, exortava o público estadunidense a não temer filmes com legendas.

¹⁹ Em conexão com o filme anteriormente analisado, observamos que o pai da personagem Lili trabalha num abatedouro, o que, por si, já é um começo de toda a crítica contida em *Deus branco* quanto à violência humana perpetrada aos animais.

Mirando; ao final da apresentação inicial do vídeo da empresa na primeira sequência, ouve-se, inclusive, a canção popular “*Harvest For The World*” – em tradução literal, “Colheita para o mundo”).

São dois filmes de fora do Centro – respectivamente, da Europa Oriental e do Leste Asiático –, cujos diretores lidam com a música estando conscientes dos clichês, “torcendo-os”²⁰ em seu uso. No caso da *Rapsódia húngara n.2* em *Deus branco*, o clichê nacional é expandido para outros significados, como a conexão entre a menina Lili e seu cão Hagen ou a associação a minorias. No caso da canção *country* estadunidense, da “música dos Balcãs” e do tango argentino em *Okja*, eles são também “torcidos”, de modo a se adaptarem a sequências passadas em outros locais (Coreia do Sul e Nova York, no caso das duas últimas, respectivamente) e com significados diversos (por exemplo, o sentido nada reconfortante da canção *country*).

Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim

Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com período sanduíche na Universidade Paris 3, sob orientação de Michel Chion. Doutora em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), com pós-doutorado em Música pela UFRJ. Pós-doutoranda na Escola de Comunicações de Artes da Universidade de São Paulo, com bolsa CNPq.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4816-6790>

E-mail: luizabeatriz@yahoo.com

Referências

ALVIM, Luíza Beatriz A.M. ***L’interdite de Malika Mokeddem***: construindo e desconstruindo identidades culturais. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2000a.

ALVIM, Luíza Beatriz A.M. Derrida: uma reflexão sobre a herança européia e a desconstrução do eurocentrismo. In: NASCIMENTO, Evando; GLENADEL, Paula (ed.). **Em torno de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000b.

ALVIM, Luíza Beatriz A.M.; Carvalho, Danielle Crepaldi; Coelho M. Menezes, Juliana. O percurso de O Remorso Vivo dos palcos às telas (1867–1909) e a relação do músico Arthur Napoleão com o Primeiro Cinema. **Esboços: Histórias Em Contextos Globais**, v.30, n.53, p. 102–123, 2023.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 1994.

²⁰ Estamos nos inspirando na explicação de Gomes (2019) e na da professora Carole Gubernikoff (em aula na UNIRIO, em 2013) sobre o que Deleuze faz com os conceitos de Platão, torcendo-os e se alimentando deles para a criação de sua própria filosofia.

BARTHES, Roland. Rhétorique de l'image. **Communications**, n. 4, p. 40-51, 1964.

BONG, Joon-ho. Bong Joon Ho Narrates a Scene From 'Okja' [entrevista concedida a Mekado Murphy]. **New York Times**, 3 jul. 2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/07/03/movies/okja-bong-joon-ho-interview.html> Acesso em 27 jan. 2025.

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

DE VALCK, Marijk. **Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DERRIDA, Jacques. **L'animal que donc je suis**. Paris: Galilée, 2006.

GOMES, Rafael Alvarenga. O Platão de Deleuze. **Princípios: Revista de Filosofia**, Natal, v. 26, n. 51, p. 87-105, set-dez. 2019.

GORBMAN, Claudia. Bong's song. **Film Quartely**, 28 fev. 2018. Disponível em: <https://filmquarterly.org/2018/02/28/bongs-song/> Acesso em 28 jan. 2025.

HAN, Karen. **Bong Joon-ho: dissident cinema**. New York: Abrams, 2022.

HEBLING, Eduardo d'Urso. **As coletâneas musicais temáticas e os manuais: uma introdução e um estudo de caso sobre os temas do exotismo no cinema mudo**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

HOBSBAWN, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

KLEIN, Christina. Why American Studies Needs to Think about Korean Cinema, or, Transnational Genres in the Films of Bong Joon-ho. **American Quarterly**, v. 60, n. 4, p. 871-898, 2008.

LOPES, Denílson. Do entre-lugar ao transcultural. In: LOPES, Denílson. **No coração do mundo: paisagens transculturais**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

MACNAB, Geoffrey. **Kornel Mundruczo on making his English-language debut with 'Pieces Of A Woman'**. **Screendaily**, 12 set. 2020. Disponível em: <https://www.screendaily.com/features/kornel-mundruczo-on-making-his-english-language-debut-with-pieces-of-a-woman/5152876.article> Acesso em 28 jan. 2025.

MUNDRUCZÓ, Kornél. ND/NF Interview: Kornél Mundruczó (concedida a Yonca Talu). **Film Comment**, 20 mar. 2015a. Disponível em: <https://www.filmcomment.com/blog/ndnf-interview-kornel-mundruczo-white-god/> Acesso em 28 jan. 2025.

MUNDRUCZÓ, Kornél. Kornél Mundruczó. **Wild dogs, revolution, and humanism (entrevista concedida a Anya Jaremko-Greenwold)**. Bomb, 2 abril 2015b. Disponível em: <https://bombmagazine.org/articles/2015/04/02/korn%C3%A9l-mundrucz%C3%B3/> Acesso em 28 jan. 2025.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz C. De volta para o futuro: a nova era do cinema coreano. BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (ed). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papiros, p. 321-326, 2008.

PEREIRA, Carlos Eduardo. **A música no cinema silencioso no Brasil**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2014.

RAMOS, Lúcia Monteiro. Das narrativas de fundação às narrativas de dissolução. A questão da identidade nacional no cinema contemporâneo. **Galáxia**, n. 38, mai-ago., p. 154-166, 2018.

RENAN, Ernest. Qu'est-ce qu'une nation? In: FOREST, Philippe. **"Qu'est-ce qu'une Nation?"** Paris: Pierre Bordas et fils, 1991. p. 31-42.

RAPÉE, Erno. **Motion Picture Moods for Pianists and Organists**. New York: Schirmer, 1924.

ROBIN, Régine. **Le Golem de l'écriture**. De l'autofiction au Cybersoi. Montréal: XYZ, 1997.

TIERNEY, Dolores. **New Transnationalisms in Contemporary Latin American Cinemas**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.

UIMONEN, Kirpi. **Hfpa In Conversation: Kornél Mundruczó Brings his Experiences to the Screen**. 21 abril 2021. Disponível em: <https://goldenglobes.com/articles/hfpa-conversation-kornel-mundruczo-brings-his-experiences-screen-articles-hfpa-conversation-kornel-mundruczo-brings-his-experiences-screen/> Acesso em 28 jan. 2025.

Recebido em: 14 de março de 2025.

Aprovado em: 30 de abril de 2025.

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.