

A background image of a piano score on a light blue background. The score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in 7/8 time and features various notes, rests, and triplets. Measure numbers 16 through 31 are visible at the start of each system. The title 'SIGNIFICAÇÃO MUSICAL EM CINEMA' is overlaid in large, bold, dark blue capital letters across the middle of the image.

SIGNIFICAÇÃO MUSICAL EM CINEMA

Teorias e contextos

Jorge Miguel Cecília Moniz

SIGNIFICAÇÃO MUSICAL EM CINEMA

Teorias e contextos

Jorge Miguel Cecília Moniz

Editora online em acesso aberto

ESTC edições, criada em dezembro de 2016, é a editora académica da Escola Superior de Teatro e Cinema, destinada a publicar, a convite, textos e outros trabalhos produzidos, em primeiro lugar, pelos seus professores, investigadores e alunos, mas também por autores próximos da Escola.

A editora promove a edição *online* de ensaio e ficção.

Editor responsável: João Maria Mendes

Conselho Editorial: Álvaro Correia, David Antunes, Eugénia Vasques, José Bogalheiro, Luca Aprea, Manuela Viegas, Marta Mendes e Vítor Gonçalves

Articulação com as edições da Biblioteca da ESTC: Luísa Marques, bibliotecária.

Editor executivo: Roger Madureira, Gabinete de Comunicação e Imagem da ESTC.

Secretariado executivo: Rute Fialho.

Avenida Marquês de Pombal, 22-B
2700-571 Amadora PORTUGAL
Tel.: (+351) 214 989 400
Telm.: (+351) 965 912 370 · (+351) 910 510 304
Fax: (+351) 214 989 401
Endereço eletrónico: estc@estc.ipl.pt

Título: *Significação musical em cinema: teorias e contextos*

Autor: Jorge Miguel Cecília Moniz

Série: Ensaio

ISBN: 978-972-9370-29-8

Citações do texto:

MONIZ, Jorge Miguel Cecília (2017), *Significação musical em cinema: teorias e contextos*, Amadora, ESTC Edições, disponível em <www.estc.ipl.pt>.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-No Derivatives 4.0 International License.

https://wiki.creativecommons.org/wiki/CC_Affiliate_Network

O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra, fora do âmbito da licença BY-NC-ND da Creative Commons, carece de expressa autorização do autor. Os textos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.

© Jorge Miguel Cecília Moniz

Edição eletrónica e conceção gráfica: ESTC, Gabinete de Comunicação e Imagem

Imagem de capa: © excerto da Partitura “Quarto Branco”

Agradecimentos

Ao meus pais e irmão

Aos orientadores, Professores João Maria Mendes, Jorge Ramos do Ó e Ricardo Futre Pinheiro

Ao Cine Reactor 24i nas pessoas do Marco Laureano e da Rita Santana

Um agradecimento especial à Ana e à Madalena, a quem é dedicado este trabalho.

Resumo

Esta tese pretende investigar o significado da banda sonora em cinema, numa abordagem que se pretende multidisciplinar. São diversas as problemáticas inerentes à presença da música em cinema, que foi vista, até pelo menos ao aparecimento da *Nouvelle Vague* em França no final dos anos 1950, como um elemento secundário na literatura existente.

O ponto de partida para esta análise, e adoptando uma metodologia *art-based research*, é realizado a partir de uma banda sonora composta para a curta-metragem *Pesadelo*, de Rita Santana, que é utilizada como objecto de experimentação e aplicação de técnicas de composição em contexto fílmico. A análise é complementada com recurso a estudos de caso que contribuem para fundamentar e compreender algumas das estratégias adoptadas. Os estudos de caso abordam 6 filmes: *Douro*, *Faina Fluvial* de Manoel de Oliveira, *The Shining* de Stanley Kubrick, *The Fearless Vampire Killers* de Roman Polanski, *Pierrot le Fou* de Jean-Luc Godard, *Smoking e No Smoking*, um díptico dirigido por Alain Resnais, e um compositor: Bernard Herrmann. Em quaisquer dos casos são analisados procedimentos que se relacionam com técnicas aplicadas no objecto artístico central na investigação, no sentido de compreender de que forma se revelam e interagem ao nível da significação.

Assim, a intenção desta tese é estabelecer uma ponte metodológica entre a teoria musical e a cinematográfica, na tentativa de alcançar uma fusão num único plano analítico. Tentar-se-á demonstrar através desta ponte metodológica que é possível estabelecer uma relação directa entre os vários elementos de um filme e os aspectos estruturantes da banda sonora, manipulando a forma como um filme é recepcionado pelo espectador.

Abstract

This thesis aims to investigate the meaning of the soundtrack in cinema, an approach that tries to be multidisciplinary. There are several problems inherent to the presence of music in cinema. However, this was seen until recently as a secondary element in the literature. Therefore investigate what it transmits to the viewer at the level of perceptions and feelings, together with an ethnomusicological oriented approach to finding meaning in a correspondence with the other film components. The starting point for this analysis, and adopting an art-based research methodology is conducted from a soundtrack composed for the short film *Pesadelo* (Nightmare), directed by Rita Santana, which is used as an object of experimentation and application of composition techniques in filmic context. The analysis is complemented with analysis of case studies that contribute to support and understand some of the strategies adopted. Case studies address 6 films: *Douro*, *Faina Fluvial* by Manoel de Oliveira, *The Shining* by Stanley Kubrick, *The Fearless Vampire Killers* by Roman Polanski, *Pierrot le Fou* by Jean-Luc Godard, *Smoking* and *No Smoking* of Alain Resnais, and a composer: Bernard Herrmann. In either case will be analyzed procedures that relate to techniques applied in the central artistic subject in research, in order to understand how such procedures have implications for significance. Thus, it is the intention of this thesis to establish a methodological bridge between music theory and the film, in an attempt to meet the same analytical level and will try demonstrate through this methodological bridge that you can establish a direct link between the various elements of a film and the structural aspects of the soundtrack, manipulating the way a film is received by the viewer.

Índice

<i>Prefácio</i>	13
<i>Introdução.....</i>	17
<i>Problemática e enquadramento teórico</i>	19
<i>Metodologia.....</i>	26
<i>Breve perspectiva do estudo da música no cinema</i>	27
<i>Representação visual da sincronia som/imagem.....</i>	30
<i>PARTE I Estado da Arte</i>	33
<i>Primórdios – a construção de uma linguagem convencionada.....</i>	36
<i>Época clássica de Hollywood.....</i>	38
<i>Cinema europeu</i>	44
<i>Europa pós-Nouvelle Vague.....</i>	47
<i>ÁSIA I – Japão.....</i>	51
<i>Ásia II – Taiwan</i>	53
<i>Outros cinemas.....</i>	55
<i>Significação musical em contexto fílmico.....</i>	57
<i>Manipulação de significação pela música</i>	60
<i>Necessidade de música no cinema</i>	60
<i>Processo multidisciplinar</i>	63
<i>Fenómeno perceptivo.....</i>	65
<i>Significação da música pura</i>	67
<i>Intervenção da música num filme.....</i>	71
<i>Música empática e anempática</i>	73
<i>Influência da estrutura musical na percepção da imagem: algumas generalizações.....</i>	76
<i>Conclusão</i>	77
<i>PARTE II Estudo de Casos.....</i>	78
<i>Estudo de caso 1.....</i>	79
<i>Exercício 1 - Atmosphères – Gyorgy Ligeti</i>	81
<i>Exercício 2 - Violin Phase - Steve Reich.....</i>	84
<i>Conclusão</i>	86
<i>Estudo de caso 2.....</i>	86
<i>Uma nova concepção.....</i>	87
<i>Análise da cena em que Danny vai ao quarto de Jack (36’48’’).....</i>	90

<i>Ligeti</i>	90
<i>Bartók</i>	91
<i>Penderecki</i>	95
<i>Standards Jazz</i>	99
<i>Conclusão</i>	99
<i>Estudo de caso 3</i>	100
<i>Leitmotiv como elemento de unidade</i>	105
<i>Momentos de tensão dramática em The Fearless Vampire Killers</i>	108
<i>Conclusão</i>	113
<i>Estudo de caso 4</i>	114
<i>Ambiguidade melódico-harmónica</i>	116
<i>Harmonia</i>	117
<i>Hitchcock chord</i>	120
<i>Intencionalidade na selecção tímbrica</i>	122
<i>Conclusão</i>	124
<i>Estudo de caso 5</i>	125
<i>Definição e breve evolução do conceito de narrativa</i>	125
<i>Perspectiva autoral em evidência</i>	126
<i>O caso específico de Smoking/No Smoking</i>	127
<i>Elementos que conferem unidade e coerência à obra</i>	130
<i>Estruturação de Smoking/No Smoking</i>	131
<i>Papel da música em Smoking/No Smoking</i>	134
<i>Conclusão</i>	141
<i>Estudo de caso 6</i>	142
<i>Subversão de cânones</i>	144
<i>Conclusão</i>	146
<i>PARTE III Análise do Objecto Artístico</i>	148
<i>O filme Pesadelo</i>	148
<i>Objectivos, metodologias e formas de trabalho que conduziram à criação da banda sonora</i>	148
<i>Sobre a concepção da banda sonora</i>	149
<i>Planeamento</i>	149
<i>Complementaridade ou diferenciação?</i>	152
<i>Individualização e coerência interna da banda sonora</i>	154

<i>Análise do objecto musical</i>	155
<i>O genérico</i>	155
<i>Análise cena-a-cena</i>	157
<i>Efeito anempático em “Quarto branco fechado”</i>	175
<i>Leitmotiv tímbrico</i>	175
<i>Conceito de paisagem sonora</i>	177
<i>Esquema geral da organização musical em Pesadelo</i>	178
<i>Conclusões</i>	181
<i>BIBLIOGRAFIA</i>	186

Prefácio

A presente tese resulta de um trabalho iniciado em setembro de 2013, que vem na sequência da formação adquirida anteriormente e do entusiasmo relativamente recente pela área da música para cinema, que se traduziu na vontade de aprofundar o processo de escrita de bandas sonoras. Refere-se aqui a formação anterior porque um dos anseios seria o de dar continuidade à actividade de compositor encetada com a Licenciatura em Composição na Escola Superior de Música de Lisboa entre 1996 e 1999. Por outro lado, seria interessante estabelecer uma ponte entre a composição e a formação subsequente, o Mestrado em Etnomusicologia, estabelecendo uma articulação entre estas duas áreas de estudo de forma a perceber de que modo a música interage no contexto fílmico e como se processa a afecção de significados a partir dessa interacção. Daqui que, do ponto de vista etnomusicológico, surjam questões em torno do conceito de identidade que podem contribuir para uma compreensão do papel do espectador e do que é por este experienciado, como receptor privilegiado do objecto artístico. Questões que estarão obrigatoriamente relacionadas com o processo de composição, sujeito igualmente a um fenómeno de subjectividade inerente ao papel e personalidade do compositor. A forma como toda esta cadeia de fases do processo de escrita de uma banda sonora se relaciona e se influencia mutuamente com vista à tal afecção de significados constitui o foco mais relevante deste trabalho.

A escrita da banda sonora para *Pesadelo* foi antecédida de outros projectos, não exclusivos da área do cinema, mas também da área da dança e do teatro, que se constituem como outros dois focos de interesse para possíveis trabalhos futuros, estando, inclusive, novos desafios em perspectiva. Dos anteriores, pretendo destacar os seguintes:

Título	Tipo	Texto	Encenação/ realização	Função	Produção	Apresentação/e estreia
“Nocturno”	Teatro	A partir de José Régio	António Revez	Compositor, músico	Lêndias d’Encantar	Setembro, 2009 (Beja)
“SEFI”	Teatro / dança	Ana Rita Rodrigues e alunos da EB Santa Clara	António Revez	Compositor, músico	Zorra, Produções Artísticas	Outubro, 2014 (Évora)
“A Morte dos Tolos”	Teatro	Valter Hugo Mãe	Joaquim Nicolau	Compositor, músico	Jangada Teatro	Março, 2011 (Lousada)
“Cartas de Framboesa com Azeitonas”	Teatro /performance	Adília Lopes	António Revez	Compositor, músico	Lêndias d’Encantar	Outubro, 2011 (Évora)
“Concerto para Buzina”	Filme	---	Vítor Moreira	Compositor, músico	Zorra, Produções Artísticas	Outubro, 2014 (Évora)
Pesadelo	Filme	---	Rita Santana	Compositor, músico	Cine Reactor 24i	A definir

Figura 1 – Trabalhos anteriores nas áreas de cinema, teatro e dança.

A parte teórica, pela abrangência inerente às diferentes áreas de estudo, teve a orientação dos Professores João Maria Mendes, pelo lado do cinema: Ricardo Futre Pinheiro, pela área da música; e Jorge Ramos do Ó, na área da escrita. Apesar da vasta pesquisa bibliográfica, não abundam as referências relativas à temática explorada nesta tese. A maioria das referências encontradas apresenta-se sob a forma de

estudos que abordam a questão da música para cinema de uma forma antológica e dispersa sob as mais variadas perspectivas. De forma mais particular, mas nem sempre acertiva, os estudos que estabelecem uma ponte entre o efeito dos recursos musicais com fenômenos como o da percepção e da significação não incidem concretamente em análises sobre a música no cinema, mas sim no significado da música na sua forma pura, segundo um ponto de vista semiótico.

Introdução

“É praticamente impossível estudar uma banda sonora somente sob os pontos de vista das descrições estruturalistas e formalistas com base numa abordagem musical analítica. Existem outros aspectos que realçam e justificam um motivo musical, não apenas inerentes à imagem ou ao contexto narrativo”¹ (Neumeyer, 1990: 16).

O objectivo principal deste trabalho consistiu em dissertar sobre o processo de composição musical para cinema num quadro de experimentação que culminou com a escrita de uma banda sonora para uma curta-metragem. Esta tese escrita surge como complemento ao referido trabalho prático de forma a contribuir para uma reflexão e um confronto de estratégias de acordo com as problemáticas surgidas e inerentes ao acto composicional e à presença da música no contexto cinematográfico. Com vista à definição de estratégias que permitissem compreender o fenómeno da significação musical no cinema a partir de exemplos práticos, este estudo foi complementado com a inclusão e a análise de seis estudos de caso, como se focará mais adiante.

O estudo da música para cinema é um território, ainda hoje, pouco explorado. Só a partir da década de 1970 é que surgiram algumas das primeiras abordagens, na sua maioria na forma de compilações e textos descritivos caracterizados pelo pouco rigor e sustentação científica, como se abordará mais à frente.

A primeira parte desta tese encontra-se dividida em duas secções: na primeira, “Estado da arte”, abordam-se algumas das correntes mais significativas ao longo da história do cinema, fazendo uma curta resenha histórica dos primórdios da presença da música no cinema, ainda mudo. A perspectiva fornecida pretende não se desviar do objecto central desta tese, isto é, de questões que têm como foco central a produção de significado numa relação entre a música e os demais elementos cinematográficos. Nesta primeira parte veremos, sempre como pano de fundo, de que forma a música contribui para essa produção de significado. Ainda no “Estado da arte”, é fornecida

¹ “It is nearly impossible to study a film score purely in terms of the structuralist/formalist descriptions of design that most of us are used to as the primary activity of music analysis. Other questions constantly intrude in the study of a film score, and not merely questions about what in the image track or plot may have motivated an event in the music”.

uma perspectiva, com maior enfoque nos cinemas americano, europeu e asiático², das diferentes abordagens observáveis ao longo da história do cinema, dando destaque a um dos períodos mais revolucionários, a *Nouvelle Vague* francesa. Apesar da grande diversidade conceptual e de linguagens utilizadas ao longo da história do cinema, poderemos afirmar que, no que diz respeito à concepção de bandas sonoras, o território é relativamente limitado. Neste campo, como observaremos nesta secção, a profusão de estilos conceptuais ao nível do tratamento da banda sonora não acompanha outros elementos fílmicos, nomeadamente a imagem. As diferentes abordagens relativamente à imagem não se traduzem, longe disso, num número elevado de “escolas” no que diz respeito à banda sonora, surgindo, regra geral, como um elemento primordialmente subordinado à imagem e à narrativa, como veremos mais à frente.

Na segunda secção da primeira parte, “Significação da música em contexto fílmico”, são apresentadas algumas das teorias proeminentes em termos do estudo da música no cinema de acordo com os pontos de vista da cognição e abordagem psicológica. Tentar-se-á enquadrar o estudo da música no cinema do ponto de vista disciplinar fornecendo algumas das perspectivas mais relevantes na matéria.

Na segunda parte desta tese serão apresentados alguns estudos de caso que contribuirão, aquando da análise do objecto artístico complementar a este trabalho escrito, para a compreensão de alguns dos procedimentos adoptados ao longo do processo criativo. A escolha dos estudos de caso incidiu em algumas obras significativas no percurso do investigador que compreendem algumas das questões a problematizar. Para além dos filmes estudados inclui-se, neste conjunto de estudos de caso, o compositor Bernard Herrmann. Escolha justificada pela utilização de algumas das técnicas da música erudita contemporânea que também fizeram parte da estratégia composicional do objecto artístico.

Numa terceira parte, surge a análise ao objecto artístico, a banda sonora para a curta-metragem *Pesadelo*, onde se revelam as técnicas de composição e estratégias adoptadas resultantes do processo simultâneo de composição e investigação. Poderemos mesmo falar de um *work in progress*. Importará, nesta fase, perceber como estas duas perspectivas se influenciam mutuamente e de que forma a investigação teórica manipula e condiciona o papel do artista.

² Apesar de não abundante, a escolha pelo cinema destes três continentes é justificada, ainda assim, pela existência de uma maior quantidade de títulos bibliográficos, em detrimento dos cinemas sul-americano e africano.

Problemática e enquadramento teórico

A produção de significação no cinema através da música constitui um processo complexo que pode ser observado e analisado segundo inúmeras perspectivas. Várias questões de partida se colocam: como analisar este processo? Tratar-se á de um processo cumulativo de cada um dos elementos fílmicos (imagem, narrativa, banda sonora)? Terão as imagens uma tensão própria? Terá a música uma tensão própria? Poderemos analisar cada um dos elementos do contexto fílmico separadamente? Poderíamos adiantar empiricamente uma resposta. Todavia, esta última questão acarreta antecipadamente o perigo de se produzir discursos dicotômicos que reforcem a oposição entre os planos visual e sonoro, oposição essa que está na base, segundo Redner, de um impasse relativamente ao estudo da música no cinema:

“A razão para este impasse é a inabilidade das teorias musical e cinematográfica para se relacionarem mutuamente pela ausência de uma linguagem teórica comum. É minha opinião que uma larga percentagem dos estudos sobre música no cinema se remetem ao fracasso devido à inabilidade das duas disciplinas em se relacionarem em termos teóricos”³ (Redner, 2011: 2).

O impasse proposto por Redner é corroborado por Nattiez:

“Do ponto de vista da semiologia musical propriamente dita, a perspectiva comparatista depara-se com um impasse, o que parece acontecer com todas as semiologias comparativas dos domínios artísticos (imagem, cinema): na sua tentativa de construção de uma semiologia do cinema, Christian Metz, depois de se interrogar sob diferentes pontos de vista acerca da questão de saber se o cinema era uma língua ou uma linguagem aplicou-se à análise da banda-imagem, propondo-se dividi-la em oito tipos de sintagmas. Mas a linguística, como tal, de nada pode servir nesta segmentação: como sublinha o autor, esta semiologia só deve à linguística um princípio de dicotomias

³ “The reason for this impasse is the inability of film theory and music theory to relate to one another because of their lack of a common theoretical language. It is my contention that a large percentage of the scholarly writing on film music is less than successful, because of the inability of these two disciplines to relate to each other theoretically.”

sucessivas e um rigor maior na análise. O mesmo se passa com a música” (Nattiez, s.d.: 23).

A questão de uma semântica musical leva-nos para um território do foro etnomusicológico e para a questão de identidade do espectador:

“É verdade que toda a música age sobre nós, mas, e sabemo-lo desde os trabalhos de Hanslick, a música em si nada significa. Podemos verbalizar os efeitos que produz em nós e formular o que ela evoca: uma paisagem, uma atmosfera, um movimento, uma imagem, um sentimento. A este nível, e só a este nível, é possível falar de significação musical. Mas, como apreendê-la? Cada qual reage a uma obra segundo as suas idiossincrasias pessoais, a sua experiência anterior, memórias, mas a música conota estas reacções de maneira relativamente estrita para uma população culturalmente homogénea” (Nattiez, s.d.: 29).

As idiossincrasias a que Nattiez se refere põem em relevo a subjectividade da recepção, que se manifestará divergente num colectivo culturalmente heterogéneo, colocando em relevo o conceito de identidade. O reconhecimento de um discurso, isto é, de uma mesma identidade, é veiculado e reforçado através da diferença e da enfatização dos “seus” traços em relação ao “outro”, como relembra Hall:

“As identidades constroem-se através da diferença”⁴ (Hall, 1996: 5).

São vários os autores que estão de acordo com a perspectiva segundo a qual também através da música se produzem significados com os quais se constroem e mobilizam identidades:

“A música possui um potencial significante, já que nos fornece elementos pelos quais nos reconhecemos identitariamente”⁵ (Stokes, 1994: 5).

⁴ “Identities are constructed through, not outside, difference, only through the relation to the other.”

⁵ “Music is socially meaningful not entirely but largely because it provides means by which people recognise identities.”

Uma ideia que é corroborada por Frith, que considera a música como uma metáfora de identidade em que é possível descrever o social no individual e o individual no social (1996: 109).

Por seu turno, uma população culturalmente homogénea implica um conjunto de referências culturais identificáveis colectivamente:

“Quem, ouvindo pela primeira vez o *Prelúdio do Tristão*, diria que se trata de música divertida? Quem, ouvindo a pequena *Serenata Nocturna*, falaria de música fúnebre? É claro que os adjetivos hão-de variar de ouvinte para ouvinte, mas é possível, com base em pesquisas rigorosas, determinar estatisticamente a significação de um fragmento musical. A este respeito, a obra de Robert Francès *A Percepção da Música* [focada nesta tese], e em particular a terceira parte, “Expressão e significação”, parece trazer uma resposta definitiva a esta questão” (Nattiez, s.d.: 29).

Esta ideia legitima-nos a que, aquando do acto composicional, possamos antecipar, através das estratégias adoptadas, a reacção do espectador em determinados contextos. Segundo Meyer (1956: 23), a confirmação, violação ou suspensão de expectativas musicais provoca sensações no ouvinte, e a percepção de dissonâncias tem um efeito na tensão que é percebida. Esta premissa coloca-nos perante a questão central desta tese que consiste em estabelecer uma relação directa entre a estrutura e o significado musical, que pressupõe e exige a recorrência às ciências cognitivas como a Psicologia. Porém, esta tese investiga o papel da música no cinema e este facto acarreta outra dimensão do problema, visto que a música não produz significação isoladamente, mas sim, como aliás já se referiu, apenas em contacto e em disputa com todos os outros elementos operantes no contexto cinematográfico. Na sujeição do espectador aos reflexos perceptivos, impõe-se a questão: qual o peso do significado musical no contexto fílmico? O facto de certos recursos estilísticos influenciarem o modo como um objecto artístico é percebido e recepcionado comporta um complexo leque de variantes inerentes à subjectividade do receptor, por vezes até alheios à própria gramática musical. Esta questão chama a nossa atenção para os demais factores que influenciam o papel da música no contexto fílmico e que exigem uma análise mais abrangente e multidisciplinar do ponto de vista musical e cognitivo. A música, tal como a linguagem convencional, embora com um elevado grau de abstracção, estabelece uma analogia a uma linguagem verbal com uma especificidade de códigos reconhecíveis por quem os recepciona, códigos esses que foram sendo introduzidos na história do cinema através de convencionalismos

“fabricados” pelos cineastas. Alguns, com o objectivo de darem visibilidade à sua obra, seguiram e tomaram como modelo paradigmas dos cinemas dominantes, nomeadamente o americano. Poder-se-á, inclusive, afirmar que os modelos desenvolvidos na época clássica do cinema americano são ainda os modelos dominantes, principalmente nas linguagens mais convencionais e comerciais, através de compositores como Danny Elfman ou Elliot Goldenthal, que recorrem ao legado de compositores do cinema clássico americano como Bernard Herrmann ou Aaron Copland, respectivamente (Cooke, 2008: 502). Com avanços e retrocessos, verifica-se que o sinfonismo de influência romântica cultivado e desenvolvido nas linguagens de compositores como Max Steiner ou Erich Korngold é ainda o modelo que, à partida, garante um resultado eficaz em termos comerciais.

A receptividade da banda sonora transporta-nos para fenómenos de contextualização social e identidade cultural. A forma como um filme é experienciado estará, naturalmente, sujeita e condicionada ao *background* cultural do público:

“A aceitação do que é consonância ou dissonância depende do nosso contexto social, bem como do ouvido e cérebro humano, já que diferentes culturas utilizam diferentes linguagens (organização verbal), religiões (organização segundo crenças espirituais), sistemas políticos (organização social) e escalas musicais (organização sonora). Todas as culturas tendem a criar ordem a partir do caos, e isso também se revela nas bandas sonoras, consoante as condições dos membros das audiências, através da sua cultura e da linguagem utilizada nos filmes”⁶ (Sonnenschein, 2001: 122).

O fenómeno da resposta a estímulos musicais consiste num processo reactivo. A partir deste ponto inicial, surgem algumas questões de base às quais se pretende dar resposta neste trabalho:

- Qual a função da música no cinema?
- De que forma a música interage no contexto fílmico?

⁶ “The acceptance of what is harmony [consonância] or dissonance depends on our environmental conditioning, as well as on the human ear and brain, since different cultures use different languages (ordering words), religions (ordering spiritual beliefs), political systems (ordering society), and musical scales (ordering sounds). All cultures tend to create order out chaos, and this happens in our soundtracks as well, depending on the conditioning of the audience members through their culture and the film’s specific áudio language.”

- Qual a relação que se estabelece entre música e imagem?
- Quais as estratégias composicionais adequadas a estabelecer-se uma relação de atribuição de sentimentos ao espectador? Estarão estas subordinadas a arquétipos “construídos e inventados” ao longo da história do cinema?
- De que forma a identidade cultural do espectador pode influenciar a maneira como este percebe o objecto artístico? Tal procedimento poderá desvirtuar o objecto artístico relativamente à forma como este é criado? E de que forma os fenómenos de culturalidade interagem com fenómenos sensitivos e perceptivos na produção de significado?
- Que relação se pode estabelecer entre o processo de composição musical e a identidade cultural do receptor?
- Poderemos falar de uma universalidade de convenções e significados na arte?
- De que forma aspectos de estrutura musical interferem na afecção de significados no espectador?
- Poderá a música assumir um papel narrativo?

O conjunto de reflexões e preocupações constantes nesta tese podem resumir-se através do seguinte esquema:

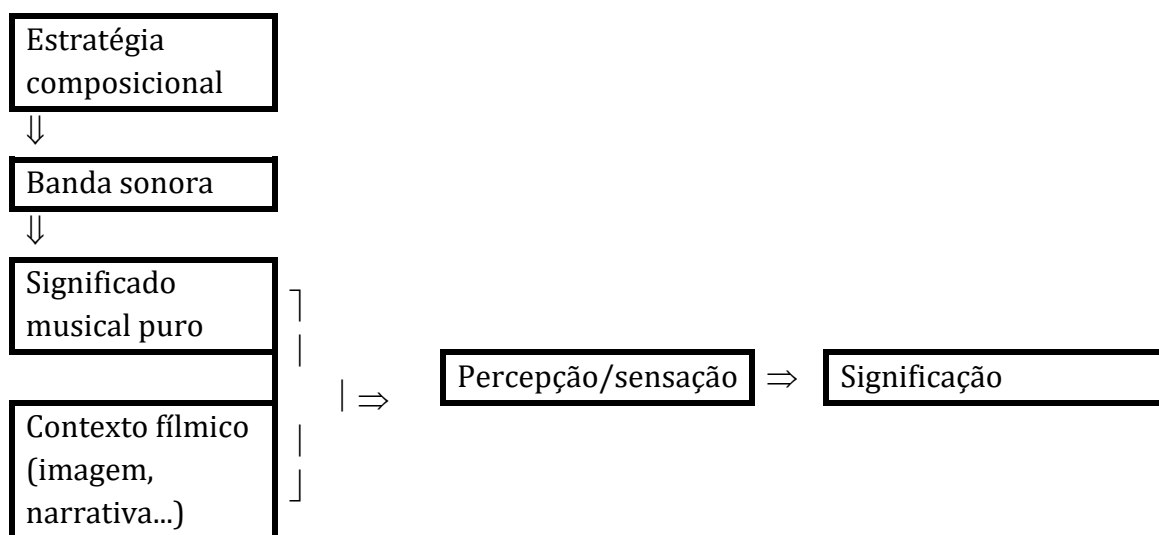


Figura 2 – Encadeamento de conceitos a explorar nesta tese.

Na composição de uma banda sonora, ou, pelo menos, numa fase preliminar da sua concepção, existirá sempre um cunho pessoal do compositor, independentemente do tipo de filme com que este se depare e dos pontos de vista e sugestões da produção. Há, claramente, uma personalidade e uma individualidade que intervêm neste processo, e o resultado final acaba, com maior ou menor peso, por ser uma confluência de variantes. Daqui que o conceito de identidade cultural se revista da maior importância. Identidade musical no sentido etnomusicológico de alguém que interioriza e acultura a vivência proveniente do seu percurso artístico.

A utilização e função da música no cinema também se foi adaptando à evolução⁷ histórica (como observaremos mais à frente no capítulo referente ao “Estado da arte”), condicionada por questões de contexto social:

“Música e som podem adaptar-se ou resistir a um sistema de significação fílmica, e as transformações históricas do papel da música e som num filme podem reflectir as tensões sociais e ideológicas”⁸ (Buhler, 2014: 220).

A resposta a estas dúvidas colocadas por Buhler é como que uma antecipação às respostas e reflexos de fenómenos históricos e transformações sociais operadas ao longo da história do cinema, transformações essas que nem sempre se verificaram a um ritmo constante. Se podemos estabelecer períodos de hegemonia ao nível do tratamento, motivações e necessidades da música no cinema, como durante o período do cinema mudo ou durante quase todo o período do cinema clássico americano (anos 1930-1950), a partir daí, nomeadamente com o aparecimento da *Nouvelle Vague* francesa em meados da década de 1950, a ramificação e profusão de estilos⁹ inviabilizou classificações hegemónicas e correntes duradouras. As tendências passaram a ser crescentemente mais localizadas e diversas. A produção de bandas sonoras no cinema apresenta-se hoje como um fenómeno bastante eclético, se bem que com resistências à inovação, principalmente nos Estados Unidos:

“A música no cinema de Hollywood, embora mais eclética do que nunca na sua mistura de elementos orquestrais, electrónicos, étnicos e

⁷ Utiliza-se aqui o termo “evolução” no sentido de transformação inerente à passagem do tempo.

⁸ “Music and sound can fit into or resist the general filmic of meaning, and how the historically changing role of music and sound in film reflects larger social and ideological pressures.”

⁹ Referimo-nos a profusão de estilos, não no sentido da relação intrínseca com o processo de ligação entre música e contexto fílmico, nomeadamente a relação entre música e narrativa. Aí, como já referimos anteriormente, o número de “escolas” não será tão vasto como se possa imaginar.

populares, tem assistido, no essencial, a poucas mudanças nas últimas três décadas”¹⁰ (Cooke, 2008, 489).

A abordagem técnico-teórica que é apresentada no esquema anterior apresenta o conjunto de ferramentas que o compositor vai ter à sua disposição para a construção do objecto artístico que lhe permitirá ir ao encontro dos seus objectivos. Podemos, no entanto, estabelecer desde já uma primeira cadeia sequencial (figura 2) que nos ajudará a perceber a lógica entre as diferentes etapas da construção de significado.

Estratégia composicional ⇒ sintaxe musical ⇒ descodificação e produção de significado

Será importante referir o facto da questão da produção de significado ser indissociável de variantes sociológicas que, por sua vez, englobam fenómenos de subjectividade e identidade cultural inerentes à personalidade de cada indivíduo, mas que no entanto podem ser analisáveis, como se focará adiante, segundo uma perspectiva de colectivos socioculturais específicos e abrangentes na recepção cinematográfica. Queremos com isto afirmar que é possível encontrar e determinar um grupo de pessoas largamente abrangente, consumidoras de cinema, em que é susceptível de se considerar como válida uma confluência interpretativa de um objecto artístico, neste caso, cinematográfico. No seio de todas as variantes e possibilidades no estudo da música para cinema importa para este trabalho ir ao encontro dos estudos que fazem uma aproximação entre os aspectos estruturantes da banda sonora e o efeito produzido e experienciado pelo espectador. Para perceber a relação da música com os efeitos criados no espectador é necessário desenvolver um estudo do foro psico-analítico com base em autores como Francés, Cohen ou Cook. Esta tese pretende ir precisamente ao encontro de uma perspectiva conciliadora e multidisciplinar, de forma a oferecer uma perspectiva abrangente sobre a problemática apresentada.

¹⁰ “Film music in today’s Hollywood, though more eclectic than ever in its mix of orchestral, electronic, ethnic and popular elements, has seen little essential change in the past three decades.”

Metodologia

A metodologia *art-based research* pode ser definida como um método de investigação que parte de elementos e experiências das artes criativas, incluindo objectos artísticos da autoria do próprio investigador, como uma via privilegiada para a compreensão da sua própria prática¹¹ (McNiff, 1998: 13). Esta metodologia diverge de outras mais tradicionais pelo facto de trabalhar com fenómenos de maior subjectividade inerentes à prática artística. A *art-based research* lida, necessariamente, com a imersão na incerteza e a imprevisibilidade da experimentação e da exploração artística. Logo, com valores, recursos e princípios não planeados e definidos por avanço (McNiff, 1998: 15).

Na *art-based research* pressupõe-se a existência de dois objectos para avaliação. O primeiro, resultante da experimentação de uma prática artística. O segundo, desenvolvendo uma reflexão teórica a partir do primeiro (Mendes, 2015: 11). Este conceito rompe com os cânones tradicionais de investigação, assentes normalmente em trabalhos estritamente de natureza escrita. Como atentam Barone e Eisner, “a ideia de que a investigação pode ser conduzida a partir de recursos não discursivos, tais como obras de pintura, música ou dança, ou todas elas em combinação, não constitui uma ideia amplamente praticada nos centros de investigação. Temos tendência a pensar numa investigação como algo formulado exclusivamente a partir de palavras escritas.” (2011: 1)¹²

Sempre que possível, pretende-se que esta relação seja dinâmica, no sentido de uma influência mútua e recíproca entre o processo criativo e o reflexivo. Assim, a proposta terá em paralelo a criação de um objecto artístico e o cruzamento e análise comparativa com outros objectos já existentes, nomeadamente através dos estudos de caso, que abrirão caminho para uma mais sustentada compreensão sobre a eficácia das técnicas utilizadas na elaboração de uma banda sonora. Pretende-se que a metodologia adoptada permita uma reflexão sobre os mecanismos criativos e perceptivos a partir do investigador como criador e, inclusive, como receptor. Para uma adequada contextualização do objecto artístico, será importante a presença de uma reflexão teórica aprofundada e de um quadro conceptual fundamentado,

¹¹ “I define art-based research as a method of inquiry which uses the elements of the creative arts therapy experience, including the making of art by the researcher, as ways of understanding the significance of what we do within our practice.”

¹² “The idea that research can be conducted using nondiscursive means such as pictures, or music, or dance, or all of those in combination, is not an idea that is widely practiced in América research centers or in American schools. We tend to think about research as being formulated exclusively – and of necessity – in words the more literal, the better.”

caracterizado por uma multidisciplinaridade que enriqueça a reflexão e a torne abrangente, bem como a abordagem de alguns compositores e obras de referência, que, de certa forma, terão impacto e influência nas estratégias de composição adoptadas durante o processo criativo.

A presente investigação exigiu uma vasta pesquisa bibliográfica, complementar a todo o processo de criação do objecto artístico, bibliografia essa que comprovou a multidisciplinaridade da investigação em curso. A bibliografia utilizada foi fundamental na investigação respeitante aos estudos de caso analisados e no estabelecimento de pontes estruturantes e de conceptualização da banda sonora.

Para a análise musical de alguns dos excertos abordados a propósito dos estudos de caso, foi necessário recorrer à transcrição musical a partir da audição, o que nem sempre garante a reprodução exacta dos excertos, mas que, para fins da análise efectuada, se mostrou ser uma ferramenta de enorme utilidade.

Breve perspectiva do estudo da música no cinema

Apesar da extensa bibliografia, na sua esmagadora maioria dedicada à história da música no cinema, os títulos analíticos nesta matéria são, ainda hoje, consideravelmente escassos e recentes. O aparecimento dos vídeos VHS terá sido um dos factores que contribuiu significativamente para o surgimento de novos estudos nesta matéria. O facto de se poder ver um filme repetidamente proporcionou a realização de estudos mais aprofundados e detalhados sobre os filmes e respectivas bandas sonoras.

“O desenvolvimento de estudos fílmicos como disciplina tem sido estimulado não apenas pela distribuição pública de filmes, mas também pela crescente acessibilidade a entusiastas e estudantes”¹³ (Altman, 2014: 72).

A década de 1970 marca uma viragem no estudo da música no cinema:

“Esta situação foi despoletada por uma maior exigência no campo da crítica cinematográfica, os estudos fílmicos emergiram como uma

¹³ “The development of film studies as a discipline has been spurred not only by public distribution of films, but also by an increase in film availability to fans and scholars.”

disciplina académica, alargando as opções e prioridades metodológicas”¹⁴ (Buhler, 2014: 3).

Na maior parte da bibliografia existente especificamente dedicada à presença da música no cinema encontramos essencialmente obras dedicadas à história da música no cinema, estudos esses que se centram sobretudo no cinema americano, como a obra referenciada nesta tese *Film Music: A Neglected Art*, de Roy Prendergast, editado em 1977, embora à época apenas uma pequena parte da escrita sobre a matéria aflorasse superficialmente outras cinematografias (Neumeyer, 2014: 5). Mais recentemente, surgiram algumas obras e estudos, essencialmente por via académica, através de teses de mestrado e doutoramento, que se debruçaram sobre cinematografias específicas, tendo como objecto ou questões de nacionalismo e abordagens ao cinema de determinados países ou o estudo específico da obra de certos realizadores. Nem sempre o foco temático incide sobre questões de significação. No âmbito do cinema em Portugal não temos conhecimento de qualquer estudo específico sobre a presença da música no cinema, pelo que seria oportuno pensar, a curto prazo, na urgência da realização de um estudo sobre esta matéria.

A escassez de bibliografia referente à significação musical no cinema, bibliografia prática e de análise de casos, claro está, constituiu uma dificuldade acrescida na adaptação de modelos que se adequassem ao tipo de análise pretendida. Na década de 1980, mais concretamente em 1987, surgiu um importante estudo de Cláudia Gorbman, intitulado *Unheard Melodies: Narrative Film Music* que analisava o papel secundário da música relativamente à imagem a partir da obra de Max Steiner:

“O livro consiste numa pesquisa histórica, teórica e metodológica do sinfonismo no cinema clássico de Hollywood, e onde o termo “inaudível” se refere a uma subordinação conceptual e funcional da música à imagem e ao seu elemento sonoro primário – os diálogos”¹⁵ (Neumeyer, 2014: 39).

No início da década de 1990 surgem algumas obras de grande significância, das quais destacamos duas que tiveram um papel importante na realização desta tese. Referimo-nos a *Overtones and Undertones*, de Royal S. Brown, editado em 1994, e *Analysing Musical Multimedia*, editado em 1998 e da autoria de Nicholas Cook. No

¹⁴ “This situation began to change as film criticism became more sophisticated, film studies emerged as an academic discipline, and methodical options and priorities became overt.”

¹⁵ “The book is a historical, theoretical and methodological survey of symphonic underscore in the classical Hollywood system, where “unheard” refers to the conceptual and functional subordination of music to the imagetrack and its primary sound element, speech (or dialogue).”

entanto, o “boom” na escrita de estudos nesta área, através das mais variadas e diferentes perspectivas, ter-se-á verificado a partir do ano 2000 (Neumeyer, 2014: 4) sob a forma de artigos de jornal e antologias de estudos de caso. Como Neumeyer aponta, e em sintonia com Buhler (2014), o estudo da música no cinema não se constitui como uma disciplina separada e independente, algo comum na ciência:

“As ciências do homem andam à procura de uma cientificidade verdadeira, uma vez que o objectivo da ciência é construir modelos do seu objecto cada vez mais formalizados. Mas esta elaboração só é válida se se verificar a adequação do modelo formal, emprestado por uma disciplina já de si mais formalizada, ao domínio a que tal modelo se aplica” (Nattiez, s.d.: 21).

Ora, é precisamente o que se tem verificado relativamente aos estudos da música no cinema e de Cinema em geral, através dos contributos e da integração noutras disciplinas como a Psicologia ou a Etnomusicologia:

“Eles (os estudos da música no cinema) são, ao invés, um nó entre disciplinas, principalmente os Estudos Fílmicos, Literários e Linguísticos, de Comunicação e Musicológicos. Outros incluem especialmente questões filosóficas no campo da Estética, da Cognição e da Psicologia”¹⁶ (Neumeyer, 2014: 5).

Casetti corrobora e reforça as visões de Nattiez e Neumeyer, afirmando existir um paradigma metodológico que aproximou a temática do cinema das diferentes disciplinas científicas, sem se constituir como uma disciplina independente, ou seja, o cinema é tomado como objecto de estudo segundo os paradigmas e métodos de análise já estabelecidos nessas disciplinas (Buhler, 2014: 188). Neste paradigma metodológico, e referente ao campo da música no cinema, incluem-se todos os estudos musicológicos, mantendo-se como estudos quase marginais, e prevalecem as abordagens históricas:

“As teorias metodológicas que dominaram a fase embrionária dos estudos fílmicos demonstram pouco interesse nas abordagens relativas

¹⁶ “They are, instead, a node between disciplines, principally film studies, language and literature studies, media (communication) studies, and musicology (or music studies). Others include specially phylosophy (aesthetics) and psychology (cognitive studies).”

à banda sonora, revelando pouco rigor e sendo direccionadas para o campo da imagem e das estratégias narrativas”¹⁷ (Buhler, 2014: 189).

Stilwell refere-se igualmente ao crescimento e aparecimento crescente de estudos sobre música no cinema:

“A música desempenha um papel de pivot na nossa experiência fílmica e a explosão no campo dos estudos da música no cinema nas duas últimas décadas, tanto ao nível do numero de publicações como numa vertente educacional, é reveladora do interesse e do poder da música num filme. Torna-se mais evidente do que nunca que uma banda sonora não é apenas uma qualquer música que se sobrepõe à imagem ao longo de um filme”¹⁸ (Stilwell, 2014: 420).

Representação visual da sincronia som/imagem

Uma das dificuldades inerentes à análise de um excerto musical em contexto fílmico consiste em encontrar uma forma de representação visual que permita uma percepção clara da sincronização entre os diferentes elementos. Até meados da década de 1970, em grande parte dos estudos cinematográficos realizados, a representação visual de excertos de filmes era feita através da selecção de alguns *frames* das cenas em questão (Altman, 2014: 73). A análise incidia, essencialmente, sobre aspectos relacionados com a imagem. Até aos anos 1980, raramente eram incluídos nessas análises aspectos referentes à banda sonora, que foi vista até então como um aspecto secundário e subsidiário da imagem e da narrativa.

Apesar da importância das propostas de autores como Eisenstein ou Pierre Schaeffer, pioneiros e precursores na análise da música no cinema, não cabe no

¹⁷ “The methodological theories that dominated the formative stage of film studies showed little interest in thinking through the issues of the soundtrack with anything like the rigor and attention they devoted to the construction of the image, to the analysis of image editing patterns, and to the explication of narrative strategies.”

¹⁸ “Music often plays a pivotal role in our experience of a film, and the explosion of the field of film music studies in the past couple of decades, both in publication and education, is proof of the interest in and power of music in film. It is more obvious than ever that a film score is not just music that happens to go along with a film.”

âmbito desta tese perspectivar de uma forma exaustiva e diacrónica a transformação da forma como os diferentes autores se socorreram de diagramas para fazerem representar a sincronia entre som e imagem. Contudo, será pertinente justificar o método utilizado ao longo desta investigação, se bem que nem sempre se tenha utilizado o mesmo procedimento, tendo em conta a dificuldade no acesso a recursos como partituras e fontes originais de alguns dos exemplos estudados.

A forma de representação adoptada nesta tese, tanto para a análise dos estudos de caso como do filme central a esta investigação – *Pesadelo*, assenta, na maioria dos exemplos apresentados, no modelo proposto por Manvell e Huntley. Este tipo de diagrama, como se apresenta na figura 3, privilegia o aspecto vertical na articulação entre som, música, imagem e diálogos. Através da numeração dos *frames* apresentados é possível perceber-se o momento em que coincidem com a banda sonora. Para além da sincronização entre música e imagem, o diagrama oferece ainda excertos dos diálogos, bem como notas indicativas da acção:

“Manvell e Huntley oferecem uma nova abordagem do grafismo de análise de bandas sonoras que serviu de modelo a outras abordagens mais recentes. Disponibilizando uma análise de várias páginas para cada filme, Manvell e Huntley incluíram descrições da acção, diálogos e efeitos sonoros entre apresentação de diapositivos e um sistema de pauta tripla na representação musical”¹⁹ (Altman 2014: 79).

Em situações e exemplos em que não seja decisiva nem significativa a sincronização entre um plano visual específico e a música, optou-se apenas por apresentar um *frame* seleccionado da cena respectiva para orientação do leitor, como no exemplo do *leitmotiv*²⁰ de Sarah, a propósito do estudo de caso sobre *The Fearless Vampire Killers* (figura 17).

Em algumas situações da análise da banda sonora de *Pesadelo*, nomeadamente nas que dizem respeito às sobreposições motivicas dos segmentos de voz e violino (como se observará mais à frente), houve que recorrer a modos de representação a partir de *print screen* de ficheiros dos programas utilizados no processo de

¹⁹ “Manvell and Huntley offer a new approach to image-sound graphing that has served as the model for many more recent diagrams. Devoting several pages to each film analyzed, Manvell and Huntley sandwich written descriptions of the action, dialogue, and sound effects between frame enlargements of the image and a three-staff representation of the music.”

²⁰ Tal como o define Danny Hahn, “a leitmotiv is usually associated with music, predominantly in tradition of Richard Wagner, where recurring musical phrases link with a particular person, place or idea” (Hahn, 2016: 92).

composição musical, Imovie e Logic Pro X, nomeadamente os excertos que apresentam sobreposição de blocos musicais.

The figure displays a film score page with four film stills at the top, a table of scene descriptions, and a musical score at the bottom.

Film Still 3: A woman in a coat stands on a bridge railing, looking down.

Film Still 4: A wide shot of a body of water with a distant shoreline.

Film Still 5: A man and a woman stand on a bridge railing, looking at each other.

Film Still 6: A wide shot of a body of water with a distant shoreline.

2	3	4	5
L.S. Dock Square. Kathleen is guiding Johnny towards the railings.	M.S. Railings. Kathleen guides Johnny. Tracking.	V.L.S. Police approaching. (Top of frame.)	M.C.S. Railings. Kathleen guides Johnny. Tracking.

Musical Score: The score is written on three staves. The first staff is for the piano, the second for the violin, and the third for the cello. The tempo is marked "Temp." and there is a "Cym. crash" (Cymbal crash) indicated at the end of the sequence.

Figura 3 – Exemplo de representação gráfica proposta por Manvell e Huntley.

PARTE I

Estado da Arte

As abordagens no estudo da música no cinema não constituem um fenómeno homogêneo, no sentido em que algumas linguagens – as normalmente designadas por dominantes – demonstram ter maior atenção por parte da comunidade científica, o que origina lacunas e parca informação referentemente a outras – as dominadas – sujeitas frequentemente a termos comparativos relativamente às primeiras, tidas como paradigma. A bibliografia e os estudos existentes sobre a temática da música no cinema, não abundantes como já referimos, incidem, essencialmente, sobre as práticas dominantes operadas no cinema americano, ou, quando muito, no cinema europeu, como atenta Neumeyer:

“No campo da arte audiovisual, os estudos têm incidido com grande disparidade numa forte concentração no cinema comercial americano, e em menor parte e apenas na década passada no cinema europeu, russo e japonês, ou ainda em filmes de outros países ou grupos culturais, incluindo os chamados cinemas transnacionais, que conscientemente adoptaram formatos e métodos das produções americanas e europeias embora com temas e prioridades culturais por vezes divergentes”²² (2014: 5).

Relativamente a outros elementos cinematográficos como a imagem ou a narrativa, a abordagem à questão da música para cinema é diminuta e pouco sistemática, e aparece, regra geral, inserida em estudos tematicamente mais abrangentes. As referências à música utilizada nos filmes aparecem, quase que exclusivamente, como complemento e contributo para a compreensão de outras questões. Mesmo que não de forma abundante, reitere-se, encontram-se estudos que não passam de capítulos de estudos mais abrangentes relativos à música no cinema francês, com especial enfoque, provavelmente pelo seu cariz inovador, na *Nouvelle Vague*. Apesar dos Estados Unidos e da Europa se terem afirmado como as primeiras indústrias cinematográficas onde música e imagens foram experienciadas e analisadas em paralelo, a história não acaba nestes dois “mundos” (Kalinak, 2010:

²² “Of these bodies of audiovisual art, scholars have given by far the greatest attention to feature films, with a disproportionate concentration on commercial American films, to a smaller extent European, Russian, and Japanese films, and only in the past decade or so films from other nations and cultural groups, including the so-called «transnational cinemas», which consciously adopt the format and methods of American and European film production but with themes and cultural priorities that may well differ.”

XIV). Como meio de apoio às escolhas referidas e analisadas neste estudo, basear-nos-emos em obras de referência na história da música para cinema, de forma a garantir a credibilidade e abordagem de um leque significativo de linguagens, para além das referidas “dominantes”. Seria infrutuosa, senão mesmo impossível e irrealista, uma análise mais exaustiva e ampliada da amostra de correntes emergidas ao longo da história da música para cinema, sendo que o objectivo primordial deste capítulo é oferecer uma perspectiva generalista e de referência nesta matéria. O aprofundamento específico e isolado de compositores ou correntes significativas para a investigação será desenvolvido através de estudos de caso, numa ponte com o trabalho artístico complementar a este trabalho escrito.

Neste capítulo dedicado ao Estado da Arte da música no cinema, apesar de ser atribuído especial enfoque e atenção às chamadas matrizes narrativas que se tornaram dominantes (Mendes, 2009: 9), não deixaremos de olhar para outros cinemas, nomeadamente o asiático, com maior incidência nos cinemas japonês e taiwanês, escolha justificada pela quantidade de títulos disponibilizados. Ao invés de se realizar uma resenha exaustiva das abordagens à música no cinema do ponto de vista histórico, importa, em paralelo, perceber e dar a observar de que forma e através de que atributos a música intervém no contexto fílmico de acordo com as motivações e intenções dos cineastas referenciados. Como exemplo, não será possível fazer referência à utilização da música em Godard sem nos referirmos aos demais elementos e recursos fílmicos que caracterizam a sua obra, qual a interligação entre eles e de que forma contribuem para o resultado final. Esta análise encontra-se igualmente ligada a factores etnomusicológicos, que embora aqui referenciados de forma não exaustiva, serão abordados e desenvolvidos num estudo complementar noutro capítulo da investigação, como os impactos políticos provenientes da ressaca alemã da 2ª Guerra Mundial e as repercussões no Novo Cinema Alemão, ou as consequências do “aprisionamento” japonês no cinema taiwanês. Que impactos tiveram todas estas transformações na linguagem dos seus cineastas e que motivações despertaram ou que ligação existe entre o objecto musical e o objectivo pretendido nas obras dos realizadores, são questões indissociáveis a abordar neste capítulo.

A identificação de estilos composicionais no cinema acarreta algumas dificuldades, mormente nos cinemas mais recentes e mais precisamente

“a partir dos anos 80 do século XX [após o confronto entre o cinema “moderno” e o “clássico” ou “modelo de Hollywood”], e que dada a natureza e envergadura do confronto, nem cinema “clássico” nem

cinema “moderno” puderam manter as perspectivas e identidades, sendo obrigados a miscigenar-se, dando origem a uma profusão de modelos e de estilos com que convivemos hoje e que resultam do impacto do encontro de ambos” (Mendes, 2009: 79).

Esta miscigenação a que Mendes se refere provoca transformações que, consequentemente, originam novos paradigmas e estratégias composicionais de uma banda sonora. Do tradicional papel do compositor do *studio-system* passamos para um terreno intensamente ramificado e diversificado. O leque de hipóteses à disposição dos cineastas amplifica-se, desde renegar o papel da composição original em favor de fenómenos de “pastiche” ou “bricolage” a uma amálgama de coexistência de estilos transversais a variadíssimas correntes cinematográficas. Veja-se o caso no novo cinema alemão dos anos 1970 e 1980 ou os casos do Irão, Egipto e China, que cruzam a sua música tradicional com elementos de influência ocidental em busca de sucesso comercial e reconhecimento internacional. Se nos é relativamente fácil estabelecer cânones até ao final dos anos 1970, o mesmo já não poderemos dizer a partir da década de 1980, devido essencialmente ao

“mundo multicultural e policêntrico em que vivemos, [onde] certas situações de hegemonia, verificáveis no confronto entre culturas narrativas dominantes e dominadas, não excluem, antes fomentam, o surgimento de narrativas miscigenadas e híbridas, resultantes do contágio entre umas e outras e a contaminação que ele provoca. É um fenómeno que nos obriga a reconhecer o relativo esbatimento, o relativo esboroar das próprias ideias de fronteira e horizonte” (Mendes, 2009: 10).

Daqui que, ao optarmos por destacar alguns cinemas como o norte-americano e o europeu, se é que a partir de certa altura podemos manter essa diferenciação, estaremos certamente a esquecer outros. Do que se concluiu que este estudo se constituirá inevitavelmente como uma tarefa incompleta, o que, por seu turno, deixará em aberto espaço para outros estudos que o complementem futuramente.

Numa primeira secção, serão dadas a conhecer algumas das principais motivações, problemáticas e preocupações relativas ao processo de concepção de uma banda sonora desde os primeiros passos do cinema mudo até aos nossos dias. A história da música para cinema nasce e cresce com o “modelo de Hollywood” a partir da tradição romântica europeia, que terá servido de fonte a outros cinemas, como o

européu (por inerência), através de compositores como Nino Rota, William Walton, Patrick Doyle ou Gabriel Yared. A linguagem romântica revela-se ainda em muitos outros países como a China, através de Zhao Jiping; em Taiwan, por Tan Dun: ou no Japão, por Tôru Takemitsu. Apesar das características intrínsecas de cada um destes compositores, é-nos relativamente fácil descortinar traços “hoolywoodescos” nas suas linguagens, tanto ao nível da textura utilizada, como da orquestração e/ou instrumentação.

Numa outra perspectiva, e com distintos objectivos e motivações, surgem novas correntes e formas de tratamento do som no cinema a reboque de movimentos surgidos da necessidade de rompimento com as práticas dominantes, num fenómeno em certa medida semelhante ao que está na génese das vanguardas artísticas surgidas na viragem para o século XX. São disso exemplos a *Nouvelle Vague*, nascida nos anos 1950, ou o movimento Dogma 95. Ambos os movimentos se caracterizam por uma necessidade de romper com um passado recente. O primeiro, numa tentativa de contornar as lógicas narrativas predominantes. O segundo, na busca de um maior realismo cinematográfico, não apenas ao nível narrativo mas igualmente num plano técnico. Na Europa, rompem-se as regras e as convenções narrativas tradicionais, procedimento que se reflecte no tratamento musical. A desconstrução narrativa dá lugar à desconstrução do som e da música, como em *Pierrot le Fou* de Jean-Luc Godard (como se detalhará num capítulo específico deste trabalho).

Primórdios – a construção de uma linguagem convencional

A escrita de música para cinema nem sempre se mostrou motivada pelos mesmos factores. A construção de clichés e da associação entre qualidades intrínsecas da música e estados de espírito, numa relação causa/efeito, não surge nos primórdios da música para filmes, mas sim desde a música romântica programática de Richard Strauss ou Gustav Mahler ou das linguagens impressionistas de Debussy ou Ravel. Contudo, poderemos estabelecer um paralelo entre a escrita de música para cinema e a própria história do cinema, o que envolverá, necessariamente, diversos factores de cariz sociológico e antropológico a partir de questões como a construção de identidades²³.

²³ A questão da identidade é clarividente na escrita de inúmeros compositores e nas escolhas de realizadores. São vários os exemplos de adopção de elementos de cariz tradicional e nacionalista na busca de uma

O início da prática musical simultânea à projecção de filmes surge de uma necessidade não artística, mas utilitária na eliminação do som do projector (Prendergast, 1977: 5), e, como se imaginará, a música nem sempre se encontraria em conformidade de sentido com a imagem. A criação de bandas sonoras específicas para filmes no final do século XIX não se mostrou um processo fácil dos pontos de vista logístico e financeiro. As primeiras experiências neste campo são atribuídas aos irmãos Lumière em apresentações realizadas em Paris e Londres. A música que acompanhava os filmes era tocada por bandas e orquestras e a música composta começou por ser maioritariamente produto de escolhas do repertório clássico ou de música popular e, como se referiu, em algumas situações pouco tinham a ver com o que se observava na imagem:

“Nos primeiros anos do cinema comercial, o material musical utilizado como acompanhamento consistia em arranjar qualquer coisa possível no momento, e que, com alguma frequência, pouca relação dramática teria com o plano visual”²⁴ (Prendergast, 1977: 5).

Como se imagina, não se estabelecia uma ligação entre narrativa e música, mesmo tendo esta como propósito acompanhar o filme. Ao referirmo-nos a música de acompanhamento, estamos a referirmo-nos a uma música composta, não para reforçar e pontuar factos narrativos, mas apenas para preencher o vazio produzido pela projecção e pelo ruído do projector (Prendergast, 1977: 5). Nos anos de 1913 e 1919, surgem duas das primeiras compilações que contêm exemplos de música adaptáveis a diversas situações dramáticas. São elas o *The Sam Fox Moving Picture Music*, por Zamecnik, e o *Kinobibliothek*, por Giuseppe Becce. A pouco e pouco caminha-se no sentido da standardização da música a ser recebida e percebida pelo público. Estamos perante o embrião da criação de uma linguagem própria do cinema na relação entre imagem e som, ou, de forma mais específica, entre imagem e música. Tal processo nasceu de forma prematura na história do cinema através de um sistema de codificação de conteúdos ao serviço dos músicos. Essa codificação consistiria em adaptar, a partir de compilações, determinados padrões musicais a diferentes estados de espírito de acordo com uma cena em particular e apresentava-se através de publicações para o efeito, os chamados *fake books*, de que são exemplo as publicações atrás referidas. Os modelos então praticados seriam, possivelmente,

identidade cultural própria. Inúmeros compositores utilizaram música tradicional e popular com fins e propósitos nacionalistas.

²⁴ “In the first years of commercial cinema the musical material used as accompaniment consisted of just about anything that was available at the moment and, more often than not, bore little dramatic relationship to what was happening on the screen.”

antecipatórios de uma linguagem que mais tarde se viria a estabelecer como um dos cânones na música para cinema, e que se terá definido e consubstanciado durante a época clássica de Hollywood.

Época clássica de Hollywood

O compositor típico do *studio-system*²⁵ operou, eminentemente, de acordo com um conjunto de convenções e segundo um comprometimento acrítico entre o espectador e a história que é criada, principalmente no período entre 1930 e 1950 (Kalinak, 2010: 62). A música do cinema de Hollywood comporta, essencialmente, um cariz funcionalista, na medida em que a música confere unidade e cobre potenciais lacunas da cadeia narrativa advindas do processo de edição (como transições entre sequências), contribuindo eficazmente para efeitos de ênfase da acção narrativa. Através da coordenação entre som e imagem, estabelece-se temporal e geograficamente a acção e identificam-se personagens através de um fenómeno associativo entre música e características dessas mesmas personagens – veja-se o caso da utilização da técnica do *leitmotiv* –, apelando a emoções ou acompanhando diálogos (não necessariamente num papel secundário). Porém, a função da música no cinema de Hollywood, quase sempre vítima de uma atitude de subordinação à imagem e relegada para um fundo perceptual, cuja intervenção é mais emocional que intelectual (Guynn, 2013: 76), não se cingirá somente aos aspectos que aqui são enumerados, embora estes comportem, sem dúvida, uma amostra significativa das situações da utilização deste recurso fílmico.

Três dos compositores que mais contribuíram para a criação de uma linguagem conotada com o cinema de Hollywood foram, segundo Kalinak (2010: 62), Max Steiner (*King Kong*, 1933), Erich Korngold (*The Adventures of Robin Hood*, 1938) e Alfred Newman (*Wuthering Heights*, 1939), todos eles revelando uma forte influência da tradição romântica europeia. Muitos dos compositores deste período são emigrantes europeus fugidos da guerra e das consequências do regime hitleriano, tendo levado consigo as suas tradições. Kalinak (2010: 65) aborda a relação entre o

²⁵ *Studio-System* refere-se ao domínio exercido em Hollywood entre os anos 1930 e 1950 pelas grandes produtoras que monopolizam a produção cinematográfica e controlam todos os meios de produção, exibição e distribuição. A sintética definição de *studio-system* que aqui se oferece pode ser complementada com o contributo de Susan Hayward: “A production head to supervise the whole project, a division of labour and the mass production of films (mostly formula films for sure-fire success), which meant among other things shooting films out of sequence to save on costs, and the last word on the final cut resting with the director–manager–owner” (Hayward, 2000: 363).

melodismo romântico e as necessidades narrativas de Hollywood, nomeadamente através do uso do *leitmotiv* (técnica muito utilizada no filme *The Adventures of Robin Hood*) que atribui unidade à narrativa, bem como referências ao espectador, e dá respostas a necessidades narrativas na identificação de um espaço, tempo ou personagem.

O declínio da linguagem romântica em Hollywood dá-se com maior incidência a partir dos anos 1950 (embora aqui ainda bastante presente) e acentua-se com a introdução de novas linguagens como a música *folk* e o *jazz*, ou através de técnicas da música erudita das novas escolas que emergiram ao longo da primeira metade do século XX, como o serialismo ou o minimalismo. Aaron Copland e Virgil Thomson contribuíram para o início desse declínio e desenvolveram uma linguagem a partir das suas obras para concerto, mais tarde transposta para o cinema, que influenciou inúmeros compositores na construção e definição de uma música de cariz nacionalista, combatendo assim o eurocentrismo que dominou a escrita musical cinematográfica nos anos 1930 e 1940 (Cooke, 2008: 123). A linguagem de Copland, já de si com traços marcantes do neoclassicismo stravinskyano, caracteriza-se tanto pela utilização de recursos jazzísticos como pela utilização de melodias *folk* americanas:

“Compositores como Aaron Copland em *Appalachian Spring*, *Billy the Kid* e *Rodeo*, e Virgil Thomson em *Symphony on a Hymn Tune* procuravam uma identidade musical nacional a partir de elementos da música tradicional. Ambos traçaram o seu caminho em Hollywood, e as partituras de Copland para *Of Mice and Men* (1940) e *Our Town* (1940), bem como as de Thomson para *The Plow That Broke the Plains* (1936), *The River* (1937) e *Louisiana Story* (1948) tornaram-se trabalhos influentes. Devido provavelmente às temáticas e aos valores nacionalistas retratados no estilo *Western*, estas bandas sonoras caracterizam-se por esta estética, como em *Red River* (1948), com banda sonora de Dimitri Tiomkin, *The Big Country* (1958), de Jerome Moross, e *The Magnificent Seven* (1960), de Elmer Bernstein”²⁶ (Kalinak, 2010: 67).

O *jazz*, visto igualmente como um símbolo nacionalista, entra no cinema americano desde os anos 1930, embora se manifeste de forma mais expressiva por

²⁶ “Composers such as Aaron Copland in *Appalachian Spring*, *Billy the Kid*, and *Rodeo*, and Virgil Thomson in *Symphony on a Hymn Tune* were forging an American musical identity from folk elements and hymnody. Both composers found their way to Hollywood, and Copland’s scores for *Of Mice and Men* (1940) and *Our Town* (1940), along with Thomson’s for the documentaries *The Plow That Broke the Plains* (1936), *The River* (1937), and *Louisiana Story* (1948) were highly influential. Perhaps because the western as a genre focused so intently on American values, its scores have been especially shaped by this aesthetic such as Dimitri Tiomkin’s for *Red River* (1948), Jerome Moross’s for *The Big Country* (1958), and Elmer Bernstein’s for *The Magnificent Seven* (1960).”

volta de 1950. Até então, e principalmente no cinema mudo, o *jazz* apenas está presente diegeticamente. A partir de 1927, com *The Jazz Singer* e com o despontar do cinema sonoro, surgem alguns musicais cujos protagonistas são músicos de *jazz*, como o caso de Louis Armstrong, atingindo grandes êxitos de bilheteira. Trata-se, essencialmente, de filmes biográficos ou ficcionados sobre músicos de *jazz* de então associados a temas raciais e ao *Film Noir*. Esta ideia do *jazz* associado à sordidez ter-se-á iniciado ainda no filme mudo (Cooke, 2008: 212-214). A presença de *jazz* no cinema está associada a ambientes urbanos e a temas como o álcool, drogas, corrupção, promiscuidade sexual ou crime, fenómeno que perdurou no tempo (o caso de *Taxi Driver*, de 1976, musicado por Bernard Herrmann, e em obras de outros cineastas como Spike Lee em *She's Gotta Have It*, de 1986 – com banda sonora do seu pai, Bill Lee - ou Antonioni, entre muitos outros).

“O *jazz* foi inicialmente associado à decadência urbana e a dimensão com que tais associações se cruzam com o *jazz* constitui uma questão em aberto entre os estudiosos. Krin Gabbard, por exemplo, defende que as bandas sonoras com *jazz* continuam a revelar conotações com questões raciais, de género, e sexualidade. Mais recentemente, Clint Eastwood (que também compôs bandas sonoras) e Spike Lee utilizaram o *jazz* em *Bird* (1988) e *Mo’Better Blues* (1990), respectivamente. Vários proeminentes músicos de *jazz* dos Estados Unidos participaram em bandas sonoras. Duke Ellington em *Anatomy of a Murder* (1959), Charles Mingus em *Shadows* (1960), Herbie Hancock em *Death Wish* (1974) e Joshua Redman em *Vanya on 42nd Street* (1994), entre outros. Miles Davis, cuja música foi utilizada em vários filmes incluindo *Groundhog Day* (1993) e *Pleasantville* (1998), também foi autor de algumas bandas sonoras”²⁷ (Kalinak, 2010: 68).

A música orquestral nunca deixou de ser opção por parte dos cineastas americanos. Contudo, adaptou-se a novas linguagens como nos casos de Leonard Rosenman em *East of Éden* (1955) e *Rebel Without a Cause* (1955), de Leonard Bernstein com *On the Waterfront* (1954), de Alex North em *Spartacus* (1960) ou Bernard Herrmann em diversos filmes de Orson Welles e Hitchcock, socorrendo-se

²⁷ “Jazz was initially associated with urban decadence, and the extent to which these associations cling to jazz is an open question among film scholars. Krin Gabbard, for instance, argues that Hollywood jazz scores continue to reveal ideologies of race, gender, and sexuality. More recently, Clint Eastwood (who also composes film scores) and Spike Lee have utilized jazz in *Bird* (1988) and *Mo’ Better Blues* (1990) respectively. A number of prominent jazz artists in the United States have been tapped to score films: Duke Ellington for *Anatomy of a Murder* (1959), Charles Mingus for *Shadows* (1960), Herbie Hancock for *Death Wish* (1974), and Joshua Redmond for *Vanya on 42nd Street* (1994) among others. Miles Davis, whose music has been used in many films including *Groundhog Day* (1993) and *Pleasantville* (1998), scored only a few himself.”

de harmonias dissonantes (como no caso revolucionário da utilização de instrumentos de cordas na cena do duche em *Psycho*, até então associados ao lirismo das cenas românticas e amorosas), politonalidade (em *Vertigo*), atonalismo e serialismo (a música de Scott Bradley para a animação de Tom & Jerry, dissociando esta técnica de determinados estados de espírito e transpondo-a para outro contexto) ou o minimalismo através de compositores como Philip Glass ou Michael Nyman (Kalinak, 2010: 69).

Com o aparecimento e crescente popularidade da televisão alteraram-se paradigmas e assistiu-se a uma diversificação de práticas numa constante adaptação aos novos desafios propostos pelos cineastas (através de fenómenos como o cinema de autor, maior grau de experimentação técnica e conceptual, limitações políticas e de regime ou mudança de públicos). Neste contexto, a utilização de música popular no cinema americano a partir de êxitos e artistas despontados por via televisiva e com elevadas audiências (nomeadamente o surgimento do *rock'n'roll*), revela-se claramente como uma tendência em crescendo a partir da década de 1960, e que, por questões de concorrência, tem como consequência a exigência e adopção de novas estratégias comerciais por parte de Hollywood. Este novo modelo que emergiu e se emancipou em toda a segunda metade do século XX, levou a que se abandonassem os antigos processos que privilegiavam a composição original (Kalinak, 2010: 86).

O sinfonismo romântico haveria de regressar nos anos 1970 e 1980 com John Williams como colaborador de Steven Spielberg em filmes como *Jaws* (1975) *E.T.* (1982) ou na trilogia *Star Wars* (entre 1977 e 1983) realizada por George Lucas. Este novo sinfonismo surge ancorado nas mesmas bases que criaram e moldaram a época clássica de Hollywood. Muitas das técnicas utilizadas então surgem agora revitalizadas, sendo disso exemplo o princípio do *leitmotiv*, nomeadamente em filmes como *Jaws*, onde um motivo rítmico repetitivo num intervalo de segunda menor serve como identificativo da proximidade do tubarão mesmo quando este está invisível e fora do campo de visão (Cooke, 2008: 461). As partituras de Williams para *Star Wars* assentam num discurso tonal e segundo uma retórica romântica do século XIX e das técnicas de orquestração presentes na música de *ballet* de compositores como Tchaikovsky e Prokofiev.

Em simultâneo com a prática de Williams e do seu novo sinfonismo, surgem novas concepções e estilos, nomeadamente a crescente utilização de música electrónica por nomes como Giorgio Moroder (*American Gigolo*, de 1980, ou *Cat People*, 1982) ou Vangelis, um compositor grego que atingiu enorme sucesso e contribuiu para a divulgação da música electrónica no meio fílmico. No entanto, segundo Cooke (2008: 472), a música electrónica nunca terá atingido a preferência

estética de alguns dos principais compositores como Thomas Newman ou Christopher Young.

Nos anos 1980, a música pop continua a marcar o seu terreno e tornam-se frequentes as bandas sonoras que reúnem diversas bandas, como nos casos de filmes como *Ghostbusters* ou *Purple Rain*, ambos de 1984. Também se torna frequente o sucesso comercial de bandas sonoras, seja de cariz pop ou sinfónico vendidas sob a forma de compilação. A norma da música para cinema dos anos 1990 passa, em muitos casos, a compreender as duas componentes. Por um lado, uma selecção de música pop, como atractivo para o público, e por outro, a música de influência sinfónica de suporte não diegético²⁸ na afecção de emoções e pontuação da acção narrativa.

A decadência do *studio-system* no cinema norte-americano trouxe mudanças de funcionamento na orgânica da produção cinematográfica. Alguns realizadores, agora libertos da tirania dos sistemas de produção, desenvolveram estilos muito pessoais. Neste contexto, enquadram-se nomes como os de Scorsese, Tarantino ou Lynch. A forma como manusearam a música, e nestes três casos através de música pré-existente, contribuiu, entre outros recursos e atributos, para a construção dos seus próprios estilos, seja a partir de fontes pop ou clássicas (Cooke, 2008: 482). Todo o processo é controlado e dirigido pelo realizador, esbatendo-se o papel do supervisor musical:

“A partitura para *Reservoir Dogs* difere de uma banda sonora onde o compositor compõe propositadamente uma música original. Neste caso, foi realizada uma selecção musical a partir de fontes pré-existentes, numa espécie de «banda sonora compilação», onde a selecção e gestão de direitos autorais fica normalmente a cargo do supervisor musical, que trabalha no sentido de ir ao encontro das intenções do realizador. Contudo, alguns realizadores pretendem ter o controlo sobre este processo, tomando eles próprios as decisões sobre as suas escolhas musicais. Tarantino é um desses exemplos, embora encontremos outros onde se incluem Woody Allen, Wong Kar-wai e

²⁸ O termo “diegético” refere-se a um som que se encontra na acção. O contrário será um som “não diegético”. Vejamos a definição destes dois conceitos proposta por Sonnenschein (2001: 153): um som diegético será “the sound comes from a source we can see on the screen. Typical types of sounds are dialogue with lip sync, door slams, footsteps, cars, ocean waves children playing, etc. These may occur without the visual accompaniment as well” [aquilo a que Chion chamaria de som acusmático, como se observará adiante]. Sobre um som não diegético: “any sound that would not be heard by a character or is not emitted from a sound event in the story. Typical examples included a voiceover narration and incidental music.”

Pedro Almodóvar. Wong Kar-wai defende que esta é uma das posições mais importantes e determinantes na realização”²⁹ (Kalinak, 2010: 5).

A selecção de exemplos musicais a serem utilizados e manipulados na criação das suas bandas sonoras observa diferentes critérios, tendo como base, por exemplo, as letras das canções com fins não apenas para efeitos emocionais, como em Scorsese. Ou Tarantino, por seu turno, que evita fazer uso de canções pop conhecidas do grande público para evitar associações que se antecipem ao efeito pretendido. Ou para efeitos provocatórios, como no caso de *Blue Velvet* (1986) de Lynch, com a canção de Roy Orbison *In Dreams*, num contraste entre a subtileza da letra e a violência das imagens, numa clara relação de antipatia entre objecto musical e visual (Cooke, 2008: 487).

Cooke considera o panorama actual como o mais eclético de sempre, misturando-se as mais variadas estratégias composicionais e estilos. Pop, electrónico, sinfónico ou tradicional, habituaram-nos à sua convivência nas últimas três décadas de cinema, onde as estratégias convencionais (como o suporte emocional, sugestão de estados de espírito ou a não referência a nada em particular continuando a prestar vassalagem à imagem) continuam a imperar em desfavor de posições de “anempatia”³⁰ calculada, que permanece como algo raro e de evitar no cinema americano. Exemplos como o de *Marie Antoinette* (2006) de Sofia Coppola, num claro anacronismo entre a temporalidade da acção e a música irreverente do rock e do pop (Booker, 2007: 57) que com as suas sonoridades distorcidas das guitarras que aludem à mudança de espírito e atitude da personagem principal à medida que avançamos na narrativa, continuam a surgir como excepção. Aliás, um dos proeminentes compositores da actualidade norte-americana é Danny Elfman, que tem estabelecido uma longa parceria com Tim Burton em filmes como *Batman* (1989), *Planet of the Apes* (2001) ou *The Corpse Bride* (2005) e cuja obra musical se caracteriza, precisamente, por uma linguagem tonal conservadora e pouco arrojada altamente influenciada por Bernard Herrmann e numa lógica de continuidade com a época clássica do cinema de Hollywood, por sua vez associada às grandes produções dos

²⁹ “The score for *Reservoir Dogs* is different from a traditional film score where a composer creates original music. For *Reservoir Dogs*, musical selections were culled from a variety of preexisting sources, an approach known as a compilation score. It is generally the job of the music supervisor to make these selections and clear copyright for them. Usually the music supervisor works to realize the vision of the director, but some directors have taken control of the process, choosing the musical selections themselves. Tarantino is a case in point, but there are many others including Woody Allen, Wong Kar-wai, and Pedro Almodóvar. Wong Kar-wai has described the choice of music as among the first and most determining decisions.”

³⁰ A partir do termo proposto por Michel Chion para designar estados de contraponto e dessincronia entre imagem e som/música.

sucessos comerciais. Segundo Kalinak, a banda sonora de Elfman para Batman surge claramente modelada pelas linguagens de Korngold e Rózsa (2010: 108).

Cinema europeu

“A *Nouvelle Vague* francesa constitui um excelente exemplo de como escolhas não convencionais encontram expressão numa banda sonora na segunda metade do século XX”³¹ (Kalinak, 2010: 73).

A *Nouvelle Vague*³² francesa nascida em finais dos anos 1950 fez mais para revolucionar as técnicas e perspectiva estética da música para cinema – e todos os outros parâmetros de produção fílmica – do que qualquer outro movimento na história do cinema (Cooke, 2008: 319). A importância da *Nouvelle Vague* prende-se, pois, com o facto de ser unanimemente reconhecida como uma época de inovação e ruptura com o *mainstream* e com as convenções construídas e cimentadas ao longo dos primeiros 50 anos de cinema. É possível, e constitui um anseio deste trabalho, estabelecerem-se paralelos entre a técnica musical utilizada na composição musical e o efeito a transmitir ao espectador, como no caso de Claude Chabrol no filme *La Femme Infidèle*, de 1968. Ao optar pela atonalidade, num contexto de trio de piano com vibrafone e órgão eléctrico, o compositor Pierre Jansen pretende manter o espectador atento ao que se passa nas imagens e retirar-lhe as referências auditivas, características da linguagem atonal, mas criando simultaneamente um estado de alerta e pressentimentos (Cooke, 2008: 330). O compositor apresenta uma linguagem de cariz erudito caracterizada pela atonalidade e instrumentação variadas com influência da escrita para piano de Olivier Messiaen. Jansen compôs cerca de trinta bandas sonoras para Claude Chabrol, nomeadamente para *La Rupture*, de 1970, numa sonoridade igualmente marcada pela atonalidade e pela busca de motivos desconcertantes para o espectador. *Sans Toit ni Loi* (1985) de Agnès Varda, embora mais recente, é outro exemplo da presença e adopção da linguagem atonal, neste caso

³¹ “The French New Wave is an excellent example of the ways in which unconventional choices found expression in the filmscore in the second half of the twentieth century.”

³² Segundo Mendes (2009, 78), “é comum distinguir nela [Nouvelle Vague] três períodos: um inicial, «romântico» e de ruptura, de 1959 a 1962; um segundo período, de 1963 a 1967, em que os seus estilos e características se tornam progressivamente no novo *establishment* generalizado das cinematografias europeias, tão «normativos» e tão «moedas de acesso» ao sistema da crítica como qualquer outro «classicismo»; e um terceiro, de 1968 a meados ou finais da década de 70, em que a sua herança se metamorfoseia e se refunde em cinematografias e autores menos referenciais, dando origem ao que alguns designam por cinema «pós-moderno».”

para a música para cordas composta por Joanna Bruzdowicz, que a relaciona com o ambiente frio vivido pela protagonista (Cooke, 2008: 331) e a atmosfera pretendida pela realizadora para este filme, numa clara colagem da música à temática narrativa. Encontramos outro exemplo de opção pela atonalidade em *Le Rayon Vert* (1986), de Eric Rohmer, obra contemporânea de *Sans Toit ni Loi*. A linguagem musical utilizada e o efeito que provoca dá azo a analogias e Cooke refere-se à empatia entre a narrativa do filme e a solidão, frieza, desabrigo da atmosfera musical, proporcionada, por sua vez, pela escolha da técnica utilizada. Todos estes fenómenos surgem num contexto de experimentação e busca de novas linguagens iniciado com a *Nouvelle Vague* no final dos anos 1950. Há agora uma maior presença e consciência por parte do espectador dos meios técnicos, nomeadamente da banda sonora, devido, essencialmente, à forma como esta é apresentada e manipulada através da edição, o que é facilmente observável em filmes de Jean-Luc Godard como *Pierrot le Fou* ou *Prénom Carmen*, de 1965 e 1983, respectivamente. A analogia entre a abordagem musical e uma narrativa segmentada ou fragmentada está em sintonia com a linguagem e processos fílmicos segundo os padrões estéticos pretendidos pelo cineasta. A música apresenta-se-nos mais intrusiva e artificial. O papel do realizador torna-se mais presente e decisivo, crescendo o seu protagonismo e consequentemente o conceito de cinema de autor. *Vivre sa Vie*, de 1962, é um dos casos paradigmáticos da edição godardiana. Godard liga os inícios e cortes abruptos da música a outros aspectos do filme. A dialéctica música/silêncio leva-nos a reflectir sobre relações presentes no filme como vida/morte, arte/realidade ou significado/não-significado. Estamos numa época de vigência e coexistência de diferentes abordagens, uma mais conservadora e na linha da tradição através de compositores como Bernard Herrmann ou Georges Delerue, ambos colaboradores de François Truffaut e ligados à tradição romântica europeia, e outra, de ruptura com o passado, não só ao nível da linguagem musical mas principalmente ao nível da montagem e edição, com destaque, como vimos, para Godard. Um exemplo de deliberada incongruência entre estilo musical e/ou instrumentação e tempo é o caso de *La Religieuse* (1966), de Jacques Rivette. Um claro e evidente traço de modernidade que aufere uma hibridez temporal entre a época em que se desenrola o filme, o século XVII (a partir de um romance homónimo de Denis Diderot), e a instrumentação utilizada. A música composta por Jean-Claude Éloy recorre a técnicas da música concreta, presente noutros filmes da *Nouvelle Vague*, nomeadamente em inúmeras curtas-metragens experimentais³³. Noutra perspectiva, na busca de maior realismo, a música pode estar totalmente ausente como em *Belle de Jour*, filme de 1967 realizado por Luis Buñuel. Neste filme, o realizador não utiliza música de qualquer

³³ Ver: <http://www.discogs.com/Various-Archival-Series-Musique-Concr%C3%A8te-Soundtracks-To-Experimental-Short-Films-1956-1978-Volume-O/release/130309>.

espécie (Lim, 2010: 44). Todos os realizadores focados até ao momento nesta secção acabam por se encontrar numa linha de herança com a *Nouvelle Vague*.

Para além do cinema francês, o cinema italiano também merece destaque quando se fala de cinema europeu. Apesar das diferentes fases discerníveis, essencialmente e primeiramente por razões de ordem política, a primeira fase do cinema italiano que se destaca coincide com um movimento denominado por *neo-realismo*, surgido na década de 1940, mais concretamente com o filme *Ossessione* (1943), de Luchino Visconti e com música de Giuseppe Rosati (Cooke, 208: 365). A música para o filme neo-realista opera segundo uma ambivalência de estilos:

“No cinema do Neo-realismo italiano ouve-se cantar, tocar e dançar e ouvem-se também canções tradicionais, sucessos populares, *jazz* e fragmentos de ópera. No entanto, estas músicas raramente se ouvem de forma não diegética, em benefício da música de concerto romântica e contemporânea”³⁴ (Mera & Burnand, 2006: 29).

Esta distinção revela-nos duas esferas distintas entre os mundos diegético e não diegético que, segundo estes autores, se justifica pela intenção de criar uma expressividade genuína da realidade popular. Do movimento neo-realista destacam-se cineastas como Roberto Rossellini ou Michelangelo Antonioni, e do lado da composição musical nomes como Alessandro Cicognini ou Giovanni Fusco.

O cinema italiano viria a observar duas das mais longas e bem-sucedidas colaborações, as de Federico Fellini e Nino Rota, e Sergio Leone e Ennio Morricone, neste último par através dos *western spaghetti* (Kalinak, 2010: 101). Uma das características mais evidentes da música das bandas sonoras italianas, principalmente dos compositores mencionados, incide na variedade tímbrica e na fusão de estilos como o erudito e a música popular. A utilização de instrumentos da música popular constitui uma das características principais, nomeadamente em compositores como Morricone.

³⁴ “People in italian neorealism films sing, play and dance and listen to folk songs, popular hits, jazz and snatches of opera. Yet these forms of music rarely appear in the background music, which runs the stylistic gamut of concert music from mid-romanticism to early modernism.”

Europa pós-Nouvelle Vague

Segundo Mera e Burnand (2006: 1), não é possível falar-se, ainda hoje, numa indústria fílmica pan-europeia pois o panorama fílmico revela-se bastante diverso, o que não facilita uma abordagem nem sincrónica nem diacrónica sobre o estudo da música para cinema neste continente. Não existe, portanto, um cânone analisável como na era clássica de Hollywood. É interessante a perspectiva de alguns estudiosos que, numa tentativa de diferenciação e explicação de definir as características do cinema europeu, utilizaram o exemplo de Hollywood como meio de definir o que o cinema europeu não é (Mera e Burnand, 2006: 3). Uma das hipóteses de abordagem será analisar alguns exemplos de cineastas pela importância e pela presença da música nos seus países, ou, num segundo aspecto, pela forma peculiar e inovadora do tratamento da música nos seus filmes, isto é, fora das convenções importadas do cinema *mainstream*, tanto europeu como americano. Ao falarmos em “*mainstream*” não nos estamos, obviamente, a referir a nenhuma corrente específica – correríamos o risco de nos contradizer relativamente à ausência de uma indústria pan-europeia de acordo com cânones, como o que se verificou na época clássica do cinema americano – mas, sim, ao tratamento que é dado à música no cinema através de aspectos como a ênfase e subordinação da música à palavra e à narrativa. Mera e Burnand fazem referência a um vazio, no sentido de não se poderem referir ao cinema europeu com direcções definidas. Segundo estes autores, ao falar-se de cinema europeu, quando muito, poderá falar-se no cinema de cada país individualmente, mas mesmo assim sem convergências e sem consensos, com excepção, diríamos nós, da *Nouvelle Vague*. A literatura existente sobre a música no cinema europeu, para além de ser diminuta, no que diz respeito Portugal é inexistente, o que reforça a necessidade e pertinência de ser desenvolvido um estudo nesse sentido com vista a futuras publicações. Com o aumento da facilidade comunicacional, os processos de globalização e uma natureza cada vez mais complexa de financiamentos, a confluência entre o cinema europeu e o de Hollywood constitui-se como um aspecto de vitalidade para ambas as indústrias e culturas, tornando as fronteiras mais ténues em que a América se torna parte da cultura e identidade europeia (Mera e Burnand, 2006: 4).

Na introdução de *European Film Music*, uma das mais significativas publicações até ao momento, Mera e Burnand oferecem uma retrospectiva do ecletismo europeu nesta matéria, onde abordam diferentes cinemas como o caso das *Ealing Comedies* inglesas, onde a função da música vai no sentido não da representação de personagens ou emoções, mas mais em estabelecer modos de vida ou delinear visões fantasiadas da sociedade. (Mera e Burnand, 2006: 7). Na Alemanha,

há a salientar o período das décadas de 1970 e 1980 e do designado “Novo Cinema Alemão”, com a utilização não convencional da música, recorrendo essencialmente a música pré-existente utilizada de uma forma desproporcional relativamente à imagem. Embora de grande diversidade estilística e estética, é comum encontrar pontos de intersecção entre os principais cineastas deste período. Por um lado, são cineastas da mesma geração pós-II Guerra Mundial; depois, o elevado grau de experimentação elaborado a partir de poucos recursos e; finalmente, os seus filmes lidam com problemas contemporâneos e partilham dessas mesmas preocupações em busca de novos públicos. A publicação do Manifesto de Oberhausen constitui um ponto-chave de um grupo de cineastas liderado por Alexandre Kluge que pretendem um cinema alemão com uma verdadeira identidade nacional, embora num país politicamente fragilizado, de combate às invasivas influências das correntes dominantes, principalmente do cinema norte-americano. O “Novo Cinema Alemão” é visto a vários níveis como um cinema modernista, nomeadamente pela sua relação com as bandas Krautrock do experimentalismo alemão e pela utilização da electrónica nas composições de bandas como Popol Vuh e a colaboração que desenvolveram com Werner Herzog. A música em questão, para as atmosferas e longos planos característicos de Herzog, contornaram as funções convencionais de dramatização e reforço de expressões emocionais (Mera e Burnand, 2006: 9). Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog e Edgar Reitz são os principais rostos deste “Novo Cinema Alemão”.

Em 1995, o movimento Dogma 95, impulsionado por Lars von Trier, e que inclui nomes como Thomas Vinterberg, Kristian Levring ou Søren Kragh-Jacobsen, rege-se por um conjunto limitado de regras que pretende combater o artificialismo cinematográfico. As regras deste novo cinema surgem através de um voto de castidade numa espécie de purificação e vontade de contornar as técnicas convencionais. O resultado tem como objectivo a criação de um cinema menos editado e manipulado por efeitos especiais. No que diz respeito à banda sonora, as regras definidas pelo movimento excluem qualquer som não diegético.

Na França pós-*Nouvelle Vague*, Claire Denis tem-se destacado pelo papel da música nos seus filmes (também associada a causas de grande actualidade social como o feminismo na arte), tanto pela forma como manuseia a música, e já agora, o silêncio – como no caso de *Beau Travail*, de 1999, na identificação do personagem Galoup – como pela adopção e participação de música pop de bandas como os Tindersticks ou os Animals, aspecto que se insere num fenómeno frequente a partir dos anos 1960, indo ao encontro de uma tendência do cinema para incluir parcialmente nas suas bandas sonoras temas de bandas pop, ou serem totalmente compostas por elas. A partir desta tendência tornam-se frequentes os discos-

compilação com casos de grande sucesso de vendas e que, inclusive, acabam em determinados casos por ser um forte meio de divulgação dos próprios filmes, invertendo-se o habitual processo sequencial e sendo o disco a dar a conhecer o filme. Claire Denis tem estabelecido uma longa e estreita parceria com a banda Tindersticks³⁵. A participação da banda em vários dos seus filmes, nomeadamente através das suas baladas, com os seus tons melancólicos e atmosféricos, confere uma clara unidade à sua obra cinematográfica (Beugne, 2004: 24). A prevalência de elementos ópticos e musicais sobre a palavra é uma característica dos filmes de ficção de Denis, onde o implícito na música prevalece sobre a exposição e os diálogos (Beugne, 2004: 27). O som nunca é um mero acompanhamento nos seus filmes. Música, silêncios e diálogos actuam em contraponto com a imagem, contribuindo para a construção de um ritmo narrativo como em *Trouble Every Day*, igualmente com a participação dos Tindersticks (Beugne, 2004: 29). Para Beugne, a música nos filmes de Claire Denis funciona também como um elemento de partida, uma inspiração inicial ou como um dos elementos da mise-en-scène, nunca com papel secundário. Em *U.S. Go Home*, de 1994, as relações entre personagens são sugeridas através da escolha das canções e das suas letras. As escolhas estilísticas de Denis para os seus filmes são variadas, desde exemplos de ópera (*Beau Travail*), beat music (*U.S. Go Home*) ou música africana tradicional e contemporânea (Beugne, 2004: 32). Em *Man No Run*, de 1989, a música habita todo o filme, num paralelo com silêncio e palavras, onde se exclui uma vez mais a redundância entre elementos sonoros do filme. De um modo geral, os filmes de Denis contêm poucos diálogos, cujo papel é determinado, também, pela música. Segundo Dickon Hinshliffe nos filmes de Denis a música cria relações entre os personagens e entre os personagens e o que os rodeia, como no caso já observado de *U.S. Go Home*, exemplo que nos poderá mesmo levar a afirmar e concluir que, para Claire Denis, os diálogos serão menos importantes que a música, criando-se um espaço poético que se repercute no espectador (Marjorie Vecchio, 2014: 6). Existe também uma identificação dos espaços com a música, conforme relata Nelly Quettier a propósito do filme *Beau Travail*. A música em Denis cria espaços, tempos e personagens.

Em *8 Femmes*, de 2002, realizado por François Ozon, com direcção musical de Krishna Levy, as canções interrompem incongruentemente a narrativa, como claros artifícios cinematográficos. As canções são utilizadas entre diegético e não diegético, e, segundo Alan Massom, consistem em apontamentos musicais e coreográficos como licenças temporárias para libertação das próprias personagens dos seus papéis

³⁵ Ao longo da história do cinema observaram-se inúmeras relações de parceria entre cineastas e músicos. Sergio Leone e Ennio Morricone, Claude Chabrol e Pierre Jansen, Federico Fellini e Nino Rota, Tim Burton e Danny Elfman ou Peter Greenaway e Michael Nyman, constituem algumas das mais populares e significativas parcerias ao longo da história do cinema.

(Schilt, 2011: 75). Schilt refere-se a intrusões musicais altamente estilizadas onde os textos das canções têm directamente a ver com o contexto nas situações presentes em vários momentos do filme. O modo como as canções aparecem no filme faz com que se torne ténue a fronteira entre *diegesis* e *non-diegesis*. As canções são cantadas, em *playback* e dançadas pelas personagens, e a linha narrativa é como que interrompida por momentos que descrevem as situações com que nos vamos deparando no filme.

Em Espanha, encontramos cineastas que empregaram algum arrojo nas suas bandas sonoras, como os casos de Carlos Saura e Luis de Pablo que, ao mesmo tempo que rejeitaram convenções narrativas e práticas associadas ao cinema clássico, inovaram ao nível da música, utilizando música avant-garde, música concreta ou excertos a partir da *diegesis* utilizada esparsamente como um meio de desafiar o espectador. Por outro lado, vinte anos depois, Almodôvar trouxe-nos uma nova normatividade recorrendo às tradições sinfónicas de forma inovadora (Mera e Burnand, 2006: 7). Na Grécia, a música composta por Eleni Karaindrou, uma das mais importantes compositoras de música para cinema do seu país, e que surge associada ao realizador Theo Angelopoulos desde 1982 (Cooke, 2008: 507), destaca-se por um estilo composicional de fuga ao fluxo linear da narrativa, com sugestões de grande subtilidade em momentos onde questões metafóricas, políticas ou filosóficas precisam de ser destacadas, mas não necessariamente onde a resposta emocional está a ser suscitada (Cooke, 2008: 508). Segundo Mera e Burnand (2006: 9) apesar da relativa pequena quantidade de música em *Eternity and a Day*, de 1998 e dirigido por Theo Angelopoulos, fica demonstrada uma rejeição das práticas-padrão de Hollywood, levando ao desenvolvimento de um conjunto distinto de funções dramáticas e propósitos, especialmente em termos de estrutura, silêncio e contemplação.

O *jazz* no cinema ultrapassou as fronteiras dos Estados Unidos, estando presente um pouco por todas as cinematografias como a europeia ou a japonesa. Na Europa está presente em inúmeras obras de Godard, de forma não diegética, como em *À Bout de Souffle* (1960) numa banda sonora composta por Martial Solal, ou em *Ascenseur Pour l'Echafaud* (1958) de Louis Malle – com música improvisada numa só sessão de gravação por Miles Davis – ou em *Knife in the Water* (1962) de Roman Polanski, numa produção polaca com banda sonora de Krzysztof Komeda, pianista de *jazz* (e alvo de estudo de caso num dos capítulos deste trabalho). Em qualquer destes filmes, o *jazz* está associado a *thrillers* ou filmes policiais e a uma certa modernidade urbana. Henry Mancini foi outro dos compositores que se destacou pela utilização do *jazz* na sua escrita para filmes, nomeadamente através dos filmes de Blake Edwards na saga *The Pink Panther* numa co-produção britânica e americana tendo como principal protagonista Peter Sellers.

ÁSIA I – Japão

O cinema japonês teve como principais características distintivas a influência das artes teatrais japonesas e a utilização de um narrador como apoio ao espectador. Em 1923, o cinema japonês sofre um duro revés após o terramoto que quase aniquilou a sua indústria cinematográfica (Cooke, 2008: 382). O som foi introduzido em 1931 mas resumindo-se, basicamente, ao som diegético, conferindo às obras um ambiente naturalista, estratégia que se verificou em muitas correntes recentes, nomeadamente no cinema europeu. Após a II Guerra Mundial, o cinema japonês sofre de uma intensa influência do cinema americano através de filmes de propaganda de cariz feudal e imperialista (Cooke, 2008: 383) que se traduz num período de introdução de traços americanizados nos filmes. Os cineastas que mais se destacaram neste período foram Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu e Akira Kurosawa. O acompanhamento não diegético com *jazz* é um sinal de modernidade e contemporaneidade (Alastair Phillips, 2007: 39) e aparece em *Osaka Elegy* (1936) de Mizoguchi, no auge da época do *swing* e das grandes orquestras americanas. Um dos compositores mais requisitados foi Fumio Hayasaka e o seu trabalho reflecte influências de linguagens ocidentais, nomeadamente através de técnicas de orquestração de influência romântica e então praticadas em Hollywood. Hayasaka trabalhou para filmes de Mizoguchi como *Ugetsu* (1954) e *The Crucified Lovers* (1954) ou *Rashomon* (1950), de Kurosawa, incluindo música tradicional japonesa orquestrada, embora segundo padrões ocidentais. Os filmes de Kurosawa atingiram grande visibilidade no Ocidente, o que levou a que fosse alvo de críticas no seu país alegadamente por renegar os valores da sua cultura tradicional, o que se traduziria num facilitismo em busca de sucesso comercial (Cooke, 2008: 385). Muitas das suas bandas sonoras são *pastiche* de música de diferentes origens, como em *Bad Sleep Well* (1960), que inclui excertos de Wagner e Shino, um estilo de música japonesa, o que aconteceu em diferentes momentos da história do cinema, nomeadamente no novo cinema alemão das décadas de 1970 e 1980. A banda sonora original deste filme foi composta por Masaru Sato, um dos discípulos de Hayasaka.

Tôru Takemitsu foi um dos compositores que mais se destacou na história do cinema japonês da segunda metade do século XX e fundiu de forma experimental elementos ocidentais e orientais, tendo tido a aceitação do público internacional. Filmes com banda sonora de Takemitsu são, por exemplo, *Kwaidan* (1964), de Masaki Kobayashi; *Woman in the Dunes* (1964), de Hiroshi Teshigahara; ou *Ran*, de Kurosawa, de 1985. Takemitsu compôs bandas sonoras para diferentes estilos, incluído o género de terror, de que é exemplo a banda sonora para *Arashi Ga Oka*, filme de Yoshishige Yoshida, de 1988, onde a música funciona como *mise-en-scène*

fora dos padrões convencionais da música não diegética, emergindo de uma materialidade abjecta dos componentes presentes na *diegesis* do universo retratado na tela (McRoy, 2005: 148)

De um modo geral, o trabalho de composição ao serviço do cinema japonês caracteriza-se pela fusão de elementos da música tradicional japonesa com influências diversas. Uma dessas influências é perceptível através das técnicas de orquestração utilizadas, que vão ao encontro de uma textura monódica³⁶ típica do sinfonismo americano. Outra fusão e influência evidente advém do experimentalismo electrónico de compositores como Takemitsu, que se viu continuado, mais recentemente, por Ryuichi Sakamoto, outro compositor revelador de um grande ecletismo e um dos mais consagrados compositores japoneses para cinema em filmes, como *Merry Christmas*, *Mr Lawrence* (1982) ou *O Último Imperador* (1987). O facto de o próprio não se considerar um típico cidadão japonês talvez seja uma das bases para o seu ecletismo e para a adaptação a diferentes linguagens cinematográficas, de realizadores como Almodóvar ou Scholondorff, o que poderá interligar-se com o sucesso e as inúmeras colaborações com cineastas internacionais. Tal como noutros cinemas, e porque não dizê-lo, algo que surge como uma inevitável inerência ao processo de sonorização fílmico, é o papel do silêncio, observável em inúmeros realizadores. É o exemplo de *The Family Game*, de Yoshimitsu Morita, onde o realizador utiliza o silêncio como um meio de prender a atenção e envolver o espectador.

Nos dias de hoje, com excepção provavelmente de regimes ditatoriais, dificilmente poderemos falar de uma linguagem própria e unidireccional na escrita de música para cinema. A generalidade dos cinemas orientais revela-nos, por motivos essencialmente de origem comercial, a adopção de traços do cinema ocidental na produção de filmes que fundem esses mesmos traços com as próprias linguagens internas. Até que ponto não poderemos falar de uma identidade na música para cinema no Japão a partir deste panorama?

A utilização de determinadas peças de música nem sempre está relacionada com o que se observa visualmente, não pelas características intrínsecas da música, mas sim por questões de título ou texto, o que provoca uma dessincronização entre som e imagem. Segundo o crítico Nishimura Yuchiro, a propósito de *One Wonderful Day*, de 1947, o sentido da música nestes casos é susceptível de se sobrepor ao efeito desejável de suporte à imagem – preposição que aqui se questiona e que surge da maior pertinência para este estudo –, o que corresponde, segundo Yoshimoto, a um

³⁶ Ao empregar o termo “monódico” referimo-nos a uma textura de melodia acompanhada, por oposição a texturas de cariz contrapontístico.

processo mais mecânico do que a um desejável *design* de som. O exemplo focado corresponde a uma cena do referido filme em que o som irregular de gotas de água a cair num lavatório, ao invés de chamar a atenção do espectador para o estado psicológico do personagem em questão, provoca um efeito de irritabilidade no espectador devido à artificialidade do som em causa. Em *Dodeskaden* (1970), surge-nos um outro exemplo em que Kurosawa demonstra como a transparência da imagem pode ser construída e conseguida através da música e dos efeitos sonoros, vistos correntemente como adições suplementares. Neste exemplo, a imagem não possui qualquer significado fixo, nem figural nem referencial, e aquilo que parece já estar à partida contido apenas e só na imagem e a forma como é percebido e experienciado pelo espectador vai ao encontro daquilo a que Michel Chion designa por “valor acrescentado”³⁷ (Yoshomito, 2000: 340).

O confronto e a negociação de papéis entre os diferentes agentes cinematográficos japoneses nem sempre foi pacífico. As companhias cinematográficas opunham-se à utilização de música tradicional japonesa. O próprio Kurosawa terá solicitado a Hayasaka que compusesse algo parecido com o *Bolero* de Ravel para uma cena em *Rashomon* (Richie, 1982: 342). A música ocidental deveria substituir a música tradicional (bem como as legendas deveriam substituir o papel do narrador) numa clara colagem ao cinema ocidental (McDonald, 2006: 3). Em *Drunken Angel*, de 1948, Kurosawa utilizou um espectro tão amplo como música tradicional do Japão e valsas de Johann Strauss (McDonald, 2006: 34). A banda sonora é rica em referências significantes e é utilizada música popular do tempo do filme numa relação com o pós-guerra e com o sentimento social da época. A escolha do tipo de música está associada às características dos personagens ou da época e a partitura frenética constitui uma óbvia evocação ao inabitual vigor e energia característicos do pós-guerra no Japão (McDonald, 2006: 43).

Ásia II – Taiwan

O casamento entre o cinema e música popular de Taiwan acontece desde os anos 1930 (Hong, 2011: 61). Aqui, a razão prende-se fundamentalmente com o facto de se pretender cativar os cidadãos de forma a criar um espírito nacionalista na China,

³⁷ Chion refere-se a valor acrescentado para designar “o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, até dar a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre «naturalmente» daquilo que vemos e que já é contido apenas na imagem. E até dar a impressão, eminentemente injusta, de que o som é inútil e de que reforça um sentido que, na verdade, ele dá e cria, seja por inteiro, seja pela sua própria diferença com aquilo que se vê” (Chion 2008, 12).

de oposição e resistência ao imperialismo ocidental e ao Japão (Hong, 2011: 61). A presença de músicas locais em pequenas indústrias cinematográficas está, neste caso, relacionada com factores de resistência a culturas dominantes, e por sua vez, ligado ao fenómeno etnomusicológico de criação de identidades através da música, como já observámos na introdução desta tese. Por seu turno, o cinema taiwanês dos anos 1950 e 1960 apresenta um leque de influências bastante alargado como a música ocidental, música de influência japonesa, música *Mainland*, *rock'n'roll* e *jazz*. Segundo Hong, o cinema e a música popular influenciaram-se mutuamente e foram dando origem a um produto cada vez mais híbrido.

De entre os realizadores taiwaneses de maior nome na actualidade encontra-se Tsai Ming-liang, que denota uma forte influência de Truffaut e faz uso de idênticos recursos utilizados pelo realizador francês ao apresentar, por exemplo, o mesmo actor em vários dos seus filmes. É um autor que utiliza a música de forma bastante esparsa, com excepção de canções populares nos finais de alguns dos filmes e durante os créditos finais, recurso utilizado, por exemplo, na curta-metragem *Walker*, de 2012, baseada num personagem que caminha em câmara lenta e que percorre vários filmes do realizador, numa nova visão de temporalidade. Em *Goodbye Dragon Inn*, de 2003, que contém cerca de uma dúzia de diálogos, Ming-liang volta a não utilizar música não diegética com a excepção do final (em *What Time Is It Over There?*, de 2001, não utiliza qualquer música durante todo o filme). Em *Goodbye Dragon Inn*, a música diegética existente surge apenas pelo facto de a acção se passar numa sala de cinema onde se projecta um (último) filme que, por sua vez, contém uma banda sonora e é responsável pela pouca música que se ouve durante toda a acção.

Outro cineasta de Taiwan que se destaca é Edward Yang. Ao referir-se à prática musical na obra deste realizador, Darrell William David (2013: 15) fala num casamento de conveniência, pelo facto de haver filmes em que a música desempenha um papel integrante importante no fio narrativo e outros em que a música é utilizada sem quaisquer consequências narrativas, funcionando independentemente da narrativa visual. Muitos dos seus filmes são “enfaticamente musicais”, numa espécie de “*melody cinema*”. As influências são variadas, desde clássicos a temas de músicos pop como Bob Dylan e Paul Simon. Outro filme em que a música desempenha um papel importante é *A Brighter Summer Day*, de 1991, que nos revela a adesão à cultura pop americana no pós-guerra e cujo título provém de uma canção de Elvis Presley. Yang ter-se-á inspirado em compositores que influenciaram a vida social de Taiwan e cujas canções se tornaram actos de protesto num contexto e segundo uma temática anti-guerra. De acordo com uma entrevista que deu, Yang considera não existir uma música genuína de Taiwan, por via da invasão cultural ocidental, nomeadamente a americana (Anderson, 2005: 104), o que o terá levado a optar por esta via. No filme

Yi-Yi, de 2000, também ele um “*melody film*”, Yang quis transpôr os ritmos do *jazz* e outras expressões musicais para a integridade da história onde a sonoridade mais presente é a da música erudita europeia, com exemplos de Beethoven, Bellini e Bach (David, 2013: 447) transformados e revestidos com novas instrumentações, numa linguagem mais ligeira e numa possível colagem e aproximação à atmosfera narrativa e temporal do filme.

Hou Hsiao-Hsien utiliza, igualmente, a música nos seus filmes de forma esparsa. Em *Flight of the Red Balloon*, de 2007, a banda sonora resume-se às peças para piano em estilo impressionista (possivelmente fazendo alusão ao universo pictórico por detrás da narrativa, a partir do quadro *Le Ballon*, de Felix Vallotton, embora este só se dê a conhecer ao espectador no final do filme). Para além da áurea impressionista, o cineasta recorre a uma canção com o título “Tchin Tchin” interpretada pela cantora pop Camille Dalmays durante a apresentação dos créditos finais (recurso idêntico em vários filmes de Ming-liang) e a *Emmenez-moi* de Charles Aznavour, esta última transposta de diegética para não diegética.

Outros cinemas

Esta diversidade de estilos musicais presente nas bandas sonoras manifesta-se igualmente em cinemas asiáticos de menor expressão como o mongol, onde a heterogeneização das bandas sonoras se verificou após a chegada de um regime democrático. A profusão de géneros musicais presentes nas bandas sonoras verificou-se como consequência da diversificação de géneros fílmicos (Rees, 2015: 145), incluindo música sinfónica de influência europeia, música erudita (como se observou relativamente ao cinema de Taiwan), música tradicional da Mongólia modificada, e um novo estilo, à semelhança de outros cinemas como o japonês, de justaposição do estilo sinfónico com características da música tradicional mongol, agora revisitada através de processos de folclorização.

No Irão, principalmente depois da II Guerra, a música utilizada nos filmes provém de diferentes origens e pode incluir diversas fontes como a música ocidental ou a música persa, num cinema que, como outros, se encontrou quase sempre condicionado por factores políticos e de regime, e vítima dos efeitos de conturbações sociais de que é exemplo a revolução islâmica de 1979, que quase eliminou o cinema no país (Kalinak, 2010: 80). A “*Iranian New Wave Cinema*”, um movimento de cineastas emergente na década de 1980, encontrou-se sempre condicionada por uma forte repressão e controlo por parte do Estado devido aos temas sensíveis e à crítica

à cultura radical muçulmana. Esta nova onda no cinema iraniano fez emergir diversos cineastas numa linha próxima ao cinema modernista de autor. Por outro lado, o cinema iraniano que alcançou sucesso internacional foi banido internamente. O cinema que era aceite pelo regime estatal tornou-se bastante popular, sendo um dos espectáculos mais concorridos e com maior adesão no país. Alguns dos compositores iranianos da nova vaga utilizaram muito pouca música nos seus filmes pelo facto de optarem por uma estética mais realista, eliminando quase que totalmente a música não diegética. Outros, pelo contrário, optaram por destacar o papel da música nos seus filmes, fazendo uso de muita música tradicional local.

No cinema egípcio, é comum o contraponto e fusão entre música ocidental e tradicional, nomeadamente em realizadores como Youssef Chahine ou Salab Abu-Seif. Este último utilizou como *leitmotiv* uma melodia tradicional no filme *Always in My Heart* (1945). A música tradicional é bastante comercial no Egipto, sendo que a música tradicional árabe, tanto popular como contemporânea, é bastante explorada pelos cineastas, o que leva a que muitos músicos contemporâneos optem pela aproximação à indústria cinematográfica.

O cinema chinês constitui um caso paradigmático de repressão e controlo político sobre a cultura, nomeadamente com o início do regime comunista em 1949. Antes desse período, destacam-se dois nomes na composição para cinema: Er Nie (*New Woam*, de 1935) e Luting (*He Street Angel*, 1937). Internamente, Mao Tse Tung proibiu toda e qualquer expressão musical ocidental e o cinema chinês torna-se uma extensão da Ópera de Pequim, um pouco à semelhança das influências do teatro Kabuki no cinema japonês (Cooke, 2008: 506). Devido ao controlo e à parca liberdade de expressão por parte dos cineastas, após a tomada do poder pelo Partido Comunista quase toda a produção se transferiu para Hong Kong (onde se registou um forte incremento da música pop na indústria cinematográfica com destaque para canções de artistas contemporâneos, actualmente com grande visibilidade e sucesso comercial). Só mais tarde, por volta de 1985, e principalmente com o aparecimento de uma nova geração de cineastas designada por “5.^a Geração”, o cinema chinês conseguiu alguma visibilidade internacional. As bandas sonoras no cinema chinês não fogem à linha estratégica adoptada noutros cinemas, numa fusão de música tradicional chinesa com harmonias e instrumentação da música erudita ocidental e também alguma electrónica, com o objectivo de criar estados de espírito e atmosferas. Um dos compositores de maior destaque é Zhiao Jiping em bandas sonoras para filmes como *The Yellow Earth* (1984), de Chen Kaige, ou *Red Firecracker, Green Firecracker* (1994), de He Ping.

Na Índia, distinguem-se duas indústrias: Bollywood ou Hindi sediada em Mombaim e a Bengali sediada em Calcutá. Na esfera Bengali, encontram-se

realizadores como Satyajit Ray que trabalhou com o citarista Ravi Shankar. Esta indústria alcançou maior sucesso e reconhecimento internacional, indo ao encontro de elementos ocidentais, nomeadamente através da música pop, da influência de Hollywood e até da música latina, ao contrário da indústria Hindi, que se socorreu mais de elementos tradicionais.

Na segunda metade do século XX, a América Latina socorre-se de recursos de Hollywood em busca do sucesso comercial (um pouco à semelhança do cinema Bengali) com fins nacionalistas e pondo em evidência o papel social do cinema na sociedade. Encontram-se exemplos de combinação entre a tradição hollywoodesca com música tradicional local e o sinfonismo europeu. No Brasil, Glauber Rocha, que se destacou como realizador de cinema documental, utiliza música erudita não só europeia como brasileira, de compositores como Villa-Lobos. No México, Paul Leduc utilizou música das mais variadas fontes mas com forte incidência em música de influência hispânica. Por seu turno, na Argentina, Fernando Solanas, compositor, utilizou tangos (proibidos na altura pelo regime), *jazz* e música erudita.

Significação musical em contexto fílmico

Existirá alguma música específica para filmes? Numa banda sonora, a que elementos específicos nos referimos? Segundo a perspectiva de Neumeyer, a música constitui apenas um dos elementos de toda a componente sonora do cinema:

“A música é um dos elementos da banda sonora, a par dos diálogos e efeitos especiais (todos os outros sons para além da música e dos diálogos)”³⁸ (Neumeyer, 2014: 6).

Esta afirmação antecipa algumas das questões para as quais se tentará oferecer uma resposta na conclusão deste tese, nomeadamente de que forma pode intervir a música num filme e de que forma interage com a imagem e com outros elementos:

“O problema consistiu em saber como, articulado com os diálogos, o som poderia ser utilizado de forma a não ser apenas uma adição

³⁸ “Music is one element of the soundtrack, along with human speech (dialogue) and special effects (all sound other than music and speech).”

desnecessária e inútil ao que era visto na imagem”³⁹ (Deleuze, 1989: 235).

O objectivo central deste capítulo assenta numa tentativa de compreender o papel da música no cinema, nomeadamente ao nível da produção de significação e de que forma a música contribui e interage com os demais elementos cinematográficos nesse processo, bem como na criação de associações e emoções que são despoletadas no espectador. Desde sempre, a música terá estado associada ao cinema, mesmo desde os tempos do cinema mudo, certamente com propósitos e procedimentos que se foram alterando ao longo da história do cinema. Um dos pontos fundamentais e de viragem é o da transição do cinema mudo para o cinema sonoro, que trouxe consigo novos paradigmas a partir de contextos específicos de produção musical e de recepção.

A música revela-se como um instrumento de uma enorme e expressiva capacidade para atravessar fronteiras e as indústrias cinematográficas aproveitaram-na para configurar a percepção de um filme, ampliando e explorando a relação entre o ecrã e o espectador (Kalinak, 2010: 8). A música no cinema molda a nossa percepção e pode ajudar a esclarecer dúvidas inerentes ao carácter vago e à inespecificidade de representações visuais, como exemplifica Kalinak a propósito de *Reservoir Dogs* (1992), de Quentin Tarantino:

“Revelarão as expressões de Mr. Blonde um sadismo codificado, apenas um sintoma de insanidade, ou mesmo um olhar vazio? A cinematografia tem desenvolvido um arsenal de ferramentas para controlar conotações narrativas, incluindo o desempenho dos actores, deixas dos diálogos, configurações expressivas da *mise-en-scène* e padrões de edição específicos. A música permanece entre um dos seus mais fiéis elementos. É a música, através do seu vigor e expressão, em conjunto com a tortura macabra, que nos ajuda a interpretar a expressão facial de Mr. Blonde”⁴⁰ (Kalinak, 2010: 4).

³⁹ “From the outset, the problem of sound was: how could sound and speech be used so that they were not simply an unnecessary addition to what was seen?”

⁴⁰ “Are Mr. Blonde’s facial expressions, for instance, really encoding sadism, or is it perhaps insanity or maybe it’s just a blank stare? Film has developed an arsenal of weapons for controlling narrative connotation including acting, dialogue cues, expressive configurations of *mise-en-scène* and cinematography, and specific editing patterns. Music, however, remains among the most reliable of them. It is the music, its

Sobre a função da música num filme, Gorbman vê, em primeiro lugar, a música como “uma das partes de um todo e identificável tal como a narrativa ou qualquer outro sistema signifiante em que a abrangência e fins, no caso da música não diegética, são semióticos e psicológicos (1987: 55). Em segundo lugar, e quase sempre subordinada à imagem visual, a música pode regular e controlar a intensidade rítmica de uma cena, reflectir emoções e criar atmosferas, evocar estereótipos sociais e étnicos ou afirmar espaços e lugares”, mais ou menos sincronizada com a imagem (no caso extremo de sincronia utilizando a técnica do *“mickey-mousing”*), ou ainda fornecer dimensões referenciais e narrativas ao que está subentendido e oculto nas imagens (1987: 19-20). Gorbman refere ainda o facto de a música poder alterar e manipular o sentido de espaço e tempo.

A criação de emoções pela música encontra-se ligada a seis de oito funções da música num filme identificadas por Cohen (1999: 13-17). Segundo a autora, a música contribui para a continuidade narrativa, para o significado emocional dos acontecimentos, induz estados de espírito, cria e activa a memória através de associações e fomenta a ideia de realidade. Para Cohen, há que distinguir entre significação externa e interna. As associações com o mundo real e as emoções trazidas à mente pela música ou por um filme consideram-se como significado externo e podem ser activadas, por exemplo, através de canções reconhecidas pelos espectadores, podendo ser uma forma particular e efectiva de criar atmosferas. O significado de uma música conhecida dos espectadores e as associações que lhe são inerentes e externas ao filme podem modificar e alterar o significado de uma cena cuja significação poderia ser diferente na ausência de música. Tarantino é, claramente, um cineasta que tem em conta este procedimento. O significado interno compreende questões e elementos estruturais independentes do mundo externo, mais relacionado com a essência de cada um desses elementos fílmicos, nomeadamente questões de estruturação musical. A interpretação no significado interno deve manter ocultas as associações com fenómenos que lhe sejam exteriores e com o mundo real.

A posição da música relativamente à imagem, para além de se constituir como um dos temas mais discutidos na relação música/imagem, constitui um dos pontos centrais na atribuição e busca de significação. É recorrente considerar-se a música em paralelo ou em contraponto com a imagem. Gorbman (1987: 15) considera que se terá perdido muito tempo com uma discussão tão limitativa. A autora prefere a expressão “implicação mútua” aos termos contraponto ou paralelismo, que

ebullience and joyfulness, in conjunction with the grisly torture, that helps us to interpret the facial expression of Mr. Blonde as sadistic.”

subentendem a imagem como algo autónomo e prevalecente relativamente à música. Esta questão também foi desenvolvida e discutida por várias personalidades como Eisenstein, Pudovkin ou Alexandrov, propondo e defendendo que o som fílmico só alcançaria o seu máximo potencial se em contraponto com a imagem, tirando partido deste como um novo elemento da montagem e com um elevado potencial na introdução de novos significados e de grande expressividade (Eisenstein, 1949: 259). Estas discussões surgem numa época em que o som no cinema se apresenta como um fenómeno recente. Aliás, nos primórdios do cinema sonoro, contraponto é sinónimo de montagem e edição, e de utilização assíncrona do som evitando a redundância com a imagem (Buhler, 2014: 190). Para Pudovkin, o som deveria ser usado para aumentar o potencial expressivo dos conteúdos fílmicos (Pudovkin, 1949: 156), o que para ele só seria possível antecipando as reacções dos espectadores e preparando-os psicologicamente de avanço (Buhler, 2014: 191).

Manipulação de significação pela música

A música interpreta a imagem, pontuando e canalizando o significado correcto de elementos retratados na narrativa, tendo o poder de acrescentar informação ou complementar potenciais sons e imagens ambíguas em termos de sentido, guiando e posicionando o espectador na narrativa (Gorbman, 1987: 58). Um exemplo daquilo a que Gorbman se refere pode ser demonstrado pelo filme *Jaws* (1975), de Steven Spielberg, nas cenas de aproximação do tubarão que, embora fora de campo, é anunciado através da música e, neste caso, mais ao espectador do que aos próprios personagens. A música transmite realismo à *diegesis* de forma não diegética, através de informação e procedimentos incompatíveis com esse realismo. O espectador extrai informação de fontes não diegéticas que geram informação emocional e que o guiam coerentemente na narrativa (Cohen, 2010: 254). Esta questão levar-nos-á a uma outra, referente ao uso do *leitmotiv*, que será focada mais à frente neste trabalho.

Necessidade de música no cinema

Uma das temáticas recorrentes nas abordagens científicas sobre música no cinema centra-se em questionar a necessidade da presença de música num filme. De que forma a música difere dos outros elementos cinematográficos como a posição da câmara, edição, iluminação, actores, etc? Segundo Gorbman, pela diferenciação e rapidez de

absorção de informação por parte dos diferentes sentidos, que contribuem e complementam a compreensão do que é observado (1987: 11). A presença da música não pode deixar de estar relacionada também com questões históricas e de vivência do espectador. Desde o teatro grego que a música é utilizada como elemento de acompanhamento, e tanto a antiguidade como os fenómenos de habituação a que se refere Wingstedt (2005) legitimam a sua presença. Gorbman chama a nossa atenção para um fenómeno interessante: a voz de um narrador ou uma qualquer outra voz não diegética constitui uma intrusão à *diegesis*, o que não acontece relativamente à música e que leva a autora a considerar que esta goza de um estatuto especial por parte dos espectadores (1987: 3). Há que recordar que nem todas as correntes estéticas viram na música não diegética um elemento imprescindível na elaboração de um filme. Basta referir o grupo de cineastas ligados ao movimento *Dogma 95*, o cinema de Taiwan, no caso de grande parte da obra de Hou Hsiao Hsien, ou novas correntes “realistas” emergentes em países como o Irão, apenas para citar alguns exemplos. Todas estas correntes actuam segundo uma lógica de busca de realismo. No entanto, estes exemplos não deixarão de constituir uma pequena minoria. Para grande parte da produção cinematográfica, a música seleccionada para um filme constitui-se num elemento integrante e imprescindível com uma intencionalidade própria de produzir afectos e efeitos nos espectadores

A noção semiológica de códigos é crucial para o estudo da significação da música no cinema (Gorbman, 1987: 2), códigos esses que podem ser definidos como práticas de comunicação num determinado quadro cultural (Wingstedt, 2005: 18). Ser membro de uma determinada cultura implica compreender e decifrar tais códigos e a sua relação, interligação e os contextos em que são apropriados e característicos (Chandler, 2002, citado por Wingstedt, 2005: 18), já que não é possível obter um discurso inteligível sem a operacionalidade desses mesmos códigos (Hall, 1980: 95). Segundo Gorbman, o significado na música, como discurso organizado, pode ser observado segundo três níveis distintos: (1) por *códigos puramente musicais*, pelo discurso musical puro e tendo em conta apenas a estrutura musical. A lógica interna de um objecto artístico, como a música no contexto fílmico, nunca poderá produzir efeitos e significados independentes, como se se apresentasse fora desse contexto ou isoladamente, como no caso de *Chronicle of Anna Magdalena Bach*, de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Embora o filme retrate uma família, a de Bach, em que a música desempenha um papel central, não é a música que se constitui como objecto central do filme. Apesar de serem apresentadas variadas obras durante todo o filme, estas assumem um significado dentro de um contexto narrativo que pretende dar a conhecer a vida para além da esfera musical. (2) *Códigos musicais culturais*: este aspecto pode revelar-se importante na condução narrativa, nomeadamente através de antecipações da acção, o que implica que o grupo social a que se destina um filme conheça a “deixa” transmitida pela música. Mas o importante neste

contexto é que esse grupo social a que um filme se destine reconheça traços comuns entre os seus membros e se identifique com as “deixas” veiculadas musicalmente, num processo de associação entre o significante, neste caso a música, e o seu significado ou aquilo a que pretende aludir. (3) *Códigos musicais cinematográficos* numa relação e coexistência com elementos do filme. Aqui, a música é codificada pelo contexto e assume um significado pelo seu lugar e posicionamento no filme.

A música no cinema estabelece e situa com enorme eficácia a imagem, histórica e geograficamente, ou em termos de atmosfera, através de signos e códigos culturais estabelecidos (Gorbman, 1987: 59). A música, como a fotografia, ancora a imagem em significado através de uma rede em torno do significante visual, conduzindo o espectador ao significado através de conotações e associações (Larsen, 2007: 68), conotações essas que funcionam segundo estereótipos culturais. Estes são factores a ter em conta no processo de composição. A necessidade de incluir música num filme tem a ver, entre outros aspectos, com a aceitação da música num sistema codificado como o cinema através de um fenómeno de habituação de estilo, onde actuam códigos e convenções que se configuram e vão ao encontro das expectativas criadas por experienciação e habituação a um determinado sistema de códigos (Wingstedt, 2005: 19). Muitas vezes, é através da música que compreendemos o que vemos – o que pensamos que vemos é determinado pelo que ouvimos (Wingstedt, 2005: 17):

“Na narrativa *multimedia* temos tendência para nos focarmos no que percebemos como sendo os aspectos concretos, normalmente os aspectos visuais (como as faces das pessoas) e o significado léxico da palavra falada. Somos menos conscientemente preocupados com os ângulos fotográficos, luzes, movimentos de câmara, edição, desenho sonoro ou música – mas estes elementos afectam mais a nossa experiência geral e entendimento de significado do que nós nos apercebemos de forma consciente. Tal como na linguagem falada, o significado léxico, prosódia, inflecção e entoação, qualidade vocal, linguagem corporal, expressão facial, etc. são percebidos como uma unidade contribuindo para o nosso entendimento de significado. Experienciamos o colectivo de todas as partes constituintes, mas tendemos a focar a nossa análise consciente nos elementos mais intelectuais ou salientes, usualmente na escolha habitual das palavras como elemento primordial. Nesta perspectiva, talvez o papel da música num filme ou em jogos não apareça tão estranho. Seguindo mecanismos similares que utilizamos na linguagem falada, a música aparece num sentido idêntico ao da prosódia da linguagem num diálogo. Neste

sentido, a música pode ser pensada como entoação ou timbre vocal num texto fílmico”⁴¹ (Wingstedt, 2005: 17-18).

Para que compreendamos os códigos a que Wingstedt se refere, será necessário que estes nos sejam familiares para que nos seja possível inferir significado. Para a semiótica musical não existe nenhuma relação e conotação “natural” entre a música utilizada e o que traduz emocionalmente, sendo que os padrões associativos actuam com base em construções histórico-culturais (Larsen, 2007: 69). Para a sua compreensão, o espectador deverá ter activa uma escuta semântica, aquela a que se refere a um código ou a uma linguagem para interpretar uma mensagem (Chion, 2011: 29).

Processo multidisciplinar

“A Antropologia oferece uma perspectiva cultural e universal. A Filosofia aborda questões de consciência, representação mental e de significado. A Psicologia Cognitiva foca-se na explicação e descrição dos princípios gerais subjacentes à actividade mental dos indivíduos, destacando-se pela aplicabilidade para a compreensão do fenómeno da música no cinema, e pelas teorias de processamento mental resultantes da sua vertente experimental” (Cohen, 2014: 97).

Estas palavras de Cohen ajudam-nos a compreender a multidisciplinaridade inerente ao fenómeno de significação no cinema através da música. A Psicologia

⁴¹ “It seems that in narrative multimedia we tend to focus on what we perceive as being the most concrete features, usually visually salient aspects (like people’s faces) and the lexical meaning of the spoken word. We are less consciously aware of factors such as photographic angles, light, camera movements, editing, sound design or music – but chances are that these elements affect our total experience and understanding just as much as the ones we consciously notice”. Tal como na linguagem falada, “the lexical meaning, prosody, inflection, intonation, voice quality, body language, facial expression etc. are all perceived as a unity contributing to our understanding of meaning. We experience the collective whole of all the constituent parts, but tend to focus our conscious analysis on the most intellectual or otherwise salient elements, usually the actual choice of words. Still, it might be the other elements that give us information of emotional nature, of truthfulness or sincerity in the spoken message. In this perspective, the role of music in film and games maybe doesn’t appear so odd after all. Following similar mechanisms that we are used to experience in spoken language, the music becomes analogous to the role of prosody in speech. In a sense, film music can be thought of as the intonation and voice timbre of the filmic text”.

experimental desenvolveu diversos estudos no sentido de explorar e compreender o fenómeno de interacção entre imagem e música em contexto multi-sensorial: característico e normal na experiência e vivência quotidianas. Grande parte dos fenómenos do nosso dia-a-dia contempla uma componente visual e auditiva. O significado resultante dessa convivência dependerá da forma como estes interajam entre si, o que não quer necessariamente dizer que um determinado significado produzido através da música isoladamente se possa traduzir da mesma forma quando a música interage com os outros elementos fílmicos.

“A combinação destes sistemas nos *multimedia* não produz uma soma de efeitos mas antes propriedades emergentes, que são o resultado não premeditado de cada meio por si separadamente. Cook olha para estas propriedades emergentes como operativas numa lógica metafórica, que corresponde, segundo o próprio, à forma como o significado musical emerge no geral. Cook preocupa-se igualmente com o aspecto construtivo da música, olhando para as inúmeras teorias da música e do cinema como restritivas para com a música e entendendo-a num papel subsidiário. O significado é sempre derivado de uma propensão da música para interagir com os outros elementos, significado esse construído através dessa interacção”⁴² (Buhler, 2014: 194).

As experiências desenvolvidas por Cohen (2005: 15-36) no campo da Psicologia experimental revelam diferentes significados se os elementos são analisados e experienciados individualmente ou em conjunto, onde se constata existir uma coerência e relação entre fenómenos físicos, tanto ao nível da imagem como do som. Os resultados das experiências realizadas separadamente revelam existir, por exemplo, uma relação directa entre sons agudos e tempos rítmicos rápidos através de um movimento de uma bola. Nas experiências de combinação entre fenómenos musicais e visuais, e numa dimensão de diferenciação entre os parâmetros alegria e tristeza (muitos outros serão susceptíveis de análise comparativa), o objectivo seria saber se os efeitos verificados individualmente se alterariam aquando da sua

⁴² “The combination of these systems in instances of what he calls “multimedia” does not produce sums of effects but rather emergent properties, which are results that cannot be predicted from each medium taken separately. Cook sees this emergent property as operating by the logic of metaphor, which is also, he thinks, the means by which musical meaning emerges in general. Cook is also very concerned with the constructive aspect of music, seeing most theories of music and cinema as restricting music to a subsidiary role of “expressing” aspects of the narrative, such as characters’ feelings, already presumed to be there. Meaning is always emerging from music’s propensity to enter into a relationship with almost any other medium it encounters. To the extent that this meaning cannot be reduced to that of the other medium, it is constructed by the interaction between the media.”

combinação. Cohen constatou que para um mesmo movimento de uma bola se produziriam diferentes efeitos consoante a música utilizada. Cohen faz ainda referência a outros estudos, sendo que as conclusões retiradas de todos eles se mostraram unânimes e confirmaram que os efeitos criados nos espectadores se alteraram ao utilizar diferentes objectos musicais (2005: 21-23). O significado pode ser alterado não apenas com a mudança da música que é colocada e utilizada em conjunto com a imagem, mas também através da forma como ambas são articuladas (Cohen, 2005: 24). No caso de uma imagem que contempla alguma ambiguidade, a música pode desempenhar um papel importante na sua dissipação através das associações que desperta (Cohen, 2005: 24). No caso de uma imagem que não contemple qualquer ambiguidade, tornar-se-á mais difícil demonstrar que a música possa ter algum impacto no seu significado.

Fenómeno perceptivo

“Qualquer coisa adquire significado quando associada a algo para além de si própria”⁴³ (Forde, 2011: 363).

O momento em que reconhecemos que a música influencia a nossa percepção da narrativa não pode ser entendido como algo accidental ou inocente (Gorbman, 1987: 11). A prática diz-nos que um anúncio televisivo ou um filme se traduz em algo significativamente diferente quando a música lhe é retirada ou substancialmente alterada (Zbikowski, 2002/2003: 252). Como não poderemos afirmar ou supor que há uma infinidade de interpretações de um objecto? Como poderemos garantir que o significado que pretendemos transmitir esteja assegurado numa maior amplitude de espectadores? O que deverá haver em comum nesse conjunto de espectadores que garanta uma unidade de sentido? Umberto Eco defende que embora os significados possíveis gerados por um signo se nos apresentem como hipoteticamente ilimitados, estão actualmente confinados por contextos sociais e culturais (D’Alleva, 2007: 31). No cinema, mais até do que noutras formas de expressão artística, o significado é produto de conjuntos de signos e da sua interacção. Os diferentes signos não produzirão significado isoladamente mas só em sistemas de códigos, complexos de signos circulantes numa dada sociedade (D’Alleva, 2007: 30). Esta questão acentua a importância da contextualização social na produção de significados. Como

⁴³ “Anything acquires meaning if it is associated with something beyond itself.”

consequência, surgem algumas questões importantes. Se o significado resulta como produto da conjugação de diferentes naturezas de códigos como poderemos avaliar individualmente o peso da música na contribuição para algo significativo? Quais os códigos que prevalecem num dado momento? Gorbman (1987: 13), tenta esclarecer esta questão e fornece alguns exemplos de competitividade entre códigos, entre os quais o de *Ma Nuit Chez Maud* (1969), de Eric Rohmer, em que embora a música possa estar em primeiro plano de acordo com o que o espectador observa, prevalecem os códigos visuais⁴⁴. Estamos, pois, perante a prevalência dos códigos culturais cinemáticos sobre os códigos puramente musicais.

Todas estas teorias implicam que, para haver um significado inteligível, o público receptor pertença ao mesmo grupo sociocultural? Caso esta premissa não se verifique, como poderão ser garantidos objectivos de significação uniformes? E mesmo no seio de um mesmo grupo cultural como estarão os resultados assegurados? Para responder a estas questões, transversais ao fenómeno de significação de objectos puramente musicais, Meyer chama a atenção para o facto de um mesmo estímulo provocar sensações diferentes em diferentes indivíduos: “um estímulo que provoque uma sensação num indivíduo, poderá não provocar o mesmo estado emocional noutro” (1956: 13). Tudo depende da forma como o estímulo é propenso à criação de um estado emocional⁴⁵, que exige uma consciência e conhecimento da situação estimulante em que a experiência afectiva para com a música difere de outras, nomeadamente pelo facto de os estímulos musicais não serem referenciais (Meyer, 1956: 23), mantendo-se numa esfera abstraccionista. E este é um aspecto em que claramente a música difere dos outros elementos fílmicos.

No acto perceptivo de um som ou música são activadas memórias associadas com um domínio de origem e, assim, o domínio de origem aparece-nos como imagens (Bjorn Vickhoff, 2008: 267). A música pode representar fenómenos não musicais em virtude da semelhança estrutural, e pode evocar associações com “outras músicas” (Larsen, 2007: 66). Larsen refere-se aqui a “outra música” no sentido de uma música “transformada” pela influência dos convencionalismos. A percepção de emoções é primeiramente um processo sensorial e cognitivo que não quer dizer necessariamente nada acerca do que o espectador esteja a sentir porque a percepção de emoções não tem que envolver necessariamente um envolvimento emocional (Juslin & Västfjäll, 2008: 561).

⁴⁴ Gorbman descreve a cena em que, durante um concerto, a câmara permanece exclusivamente no violinista (Leonid Kogan) durante todo o movimento de uma sonata. No entanto, o contexto narrativo prevalece. Nesta caso, para o espectador a música prevalecerá apenas incidentalmente.

⁴⁵ Meyer dá o exemplo do cigarro. Se um fumador quiser um cigarro mas não o tiver à mão isso vai provocar um estado emocional. Ou seja, se entre o querer e o ter não houver um *delay*, não existirá uma resposta emocional (irritabilidade, stress, etc).

Significação da música pura

“A música consiste em sons: o timbre dos instrumentos, timbre de constelações instrumentais, volume, altura e acordes (consonantes/dissonantes, maiores/menores) são parâmetros musicais isolados. Nós reagimos emocionalmente a esses sons musicais isolados e, acima de tudo, às vozes ou instrumentos que se assemelham timbricamente à voz. Os acordes menores são mais dissonantes que os maiores – talvez não tanto pelo facto de a terceira menor ser mais dissonante que a terceira maior mas mais pelo confronto entre os dois intervalos a partir de uma mesma tónica. O som é importante tanto para músicos como ouvintes mas existe uma forte negligência na literatura que aborda as emoções imanentes à música”⁴⁶ (Bjorn Vickhoff, 2008: 268).

Zbikowski critica a noção de música absoluta defendendo que não é possível fazer da música algo significativo excluindo da análise o seu contexto cultural e social. Para este autor, é necessário ir para além do mero objecto musical para perceber o seu potencial significativo (2002/2003: 266). A análise musical deve, forçosamente, lidar não só com a interacção entre os elementos musicais mas na interacção com outros elementos envolvidos, interacções essas imprescindíveis na construção de significado (Zbikowski, 2002/2003: 253). Na mesma linha de pensamento, Deleuze reforça e desincentiva o entendimento da música como algo independente e isolado na inferência de significação, indo mais longe no seu conceito, e entendendo todos os fenómenos sonoros de um filme como uma unidade: “mais do que invocarmos o papel do significativo e do significado, deveremos pensar que os componentes sonoros só estão separados na abstracção da pura audição e onde todos formam um único componente ou *continuum*” (Deleuze, 1989: 234-235), o que traduz uma irreducibilidade dos elementos a si próprios para atingir significados e reforça a ideia de que não basta analisar os significados de cada atributo individualmente.

⁴⁶ “Music consists of sounds: timbre of the instrument, timbre of instrumental constellations, volume, pitch, and chords (consonance, dissonance major/minor) are single sound parameters. We react emotionally to single musical sounds and most of all to voices or instruments that are close to voice in timbre. Minor chords are more dissonant than major chords – perhaps not so much because the minor third is somewhat more dissonant than the major third but because of the clash between the minor third and the major third overtone emanating from the key note. Sound is important to musicians and listeners but is all the same sadly overlooked in the literature of music and emotion.”

Sem contrariar as afirmações de Zbikowski, há que referir que a música contém, embora de forma abstracta, a sua própria significância, criando tensão e resolução através de estruturas e sintaxes codificadas (Gorbman, 1987: 2). Contudo, os códigos musicais puros são operativos nos filmes mas de forma limitada. De modo a usufruir de um significado abrangente, que contemple os vários elementos fílmicos, o espectador deve apreender o que ouve sem se remeter exclusivamente a uma mera absorção auditiva, mas assimilando e compreendendo o vocabulário no seu todo. Para essa compreensão, os utilizadores de uma linguagem não terão necessariamente que conhecer as regras da sua gramática, apreendendo o seu sentido através de processos de aculturação e do leque discursivo de convenções e significados construídos pela indústria cinematográfica, criando emoções e associações que a música traz à mente. Para além da significação puramente musical, e que diz respeito ao que é inferido apenas através do fenómeno musical, há a referir a significação composta (Cohen, 2005: 15, 16), que resulta da interacção de significados visuais e musicais como consequência das associações criadas por cada um destes elementos. Ao falarmos em significado, pressupõe-se que exista um significante e um receptor que, obviamente, esteja apto a compreendê-lo, o que nos leva uma vez mais a supor que a construção e a compreensão de significados se encontre entroncada com os fenómenos de aculturação e identidade. Antes de focar a atenção no significado composto, isto é, no processo de integração e interacção dos vários elementos fílmicos, é importante abordar que significados e que convencionalismos estão associados à música por si mesma, o que nos proporcionará observar se o significado da música, por si só, se mantém inalterado na interacção com outros elementos depois de passar no filtro do *"background"* cultural e emocional do espectador.

A associação de sonoridades musicais a estados de espírito não é um fenómeno recente. Segundo Platão e Aristóteles, os modos diferem essencialmente de uns para os outros pelo carácter moral e psicológico que eles comunicam aos que os entendem. O mixolídio transmite tristeza, o dórico uma calma perfeita, segundo Aristóteles, e viril, grandioso, segundo Heraclides. Para Francès (1984: 347), a questão da significação extra-musical aplicada à música pertence ao foro da Estética e da Psicologia, da compreensão e experiência de um indivíduo e dos seus estados psicológicos, das suas emoções, dos seus sentimentos, sendo susceptível de entrar em esquemas de uma simbolização musical (Francès, 1984: 339).

Adorno defende que a música apresenta problemas sociais através do seu próprio material e de acordo com as suas próprias leis – problemas que a música contém em si, nas íntimas células da sua técnica. Nesta medida, as tensões e contradições da sociedade corresponderão a problemas técnicos, e os significados sociais poderão ser decodificados através de uma análise apropriada dos textos

musicais (Cook, 2001: 172). As dificuldades intertextuais começarão, claro está, na relação da partitura com os outros elementos fílmicos, tanto no impacto dos constrangimentos sociais e ideológicos como pelos julgamentos estéticos e de *design* composicional (Neumeyer, 1990: 14), numa referência à música programática do século XIX e ao seu cariz de associação a imagens.

Para Cohen (2005: 18), torna-se importante distinguir dois aspectos independentes: estrutura e significado. A estrutura refere-se à relação e articulação entre os elementos que compõem a gramática musical (como intervalo, escala, relações temporais ou características físicas do som). Contudo, não será apenas pelo estilo geral de uma peça musical que se geram associações culturais no espectador. Num estilo intervêm e interagem diferentes elementos da gramática musical como motivos, frases, ritmos ou instrumentação (nomeadamente na identificação de locais: gaita-de-foles/Escócia, guitarra flamenca/Espanha, guitarra portuguesa/Portugal, etc) que lhe são característicos e que expressam significados precisos. Para Cohen, torna-se necessária a compreensão dos aspectos estruturais com vista à sua apreciação, embora este processo possa ser inconsciente na sua compreensão.

“Apesar de uma grande parte da música que encontramos no dia-a-dia ser atribuída aos *media*, a nossa relação e conhecimento consciente sobre a sua forma musical, encontra-se paradoxalmente a um nível irreflectido e inconsciente. O nosso entendimento sobre as funções e convenções comunicativas de determinado estilo musical é frequentemente intuitivo e de natureza não sofisticada. A música nos *media* consiste numa caixa negra e como um dado adquirido invisível ou mesmo inaudível”⁴⁷ (Cohen, 2005).

Segundo Gorbman (1987: 6), o cinema narrativo tem os seus próprios métodos de indução de significado que inclui os efeitos da música através de sugestões induzidas pela harmonia, ritmo ou melodia, que actuam numa espécie de hipnotismo e de crença, importantíssimos e indispensáveis mesmo no cinema mais realista, imergindo o espectador em afectos. Não teremos que perceber a música conscientemente para nos deixarmos afectar emocionalmente, e nem sempre se liga a emoção causada pela música à música ouvida, o que é evidente e facilmente observável no caso da música no cinema (Bjorn Vickhoff, 2008: 2). Esta questão faz-

⁴⁷ “Even though often a very large part of the music we encounter on a daily basis can be attributed to the media music category, paradoxically our relation to and conscious knowledge about this form of musical expression is on a rather unreflecting and subconscious level. Our understanding about the communicative functions and conventions of this kind of music is often of an intuitive and relatively unsophisticated nature. Media music becomes a black box that is taken for granted and becomes invisible – or unheard.”

nos crer que existe uma dose de inconsciência no processo de assimilação de emoções através da música. *Vivre Sa Vie* ou *Pierrot le Fou*, ambos de Godard, constituem dois exemplos em que o processo de edição contribui para uma maior audibilidade da música (Gorbman, 1987: 14; Brown, 1994: 188-199). A tendência para responder a estímulos criados pela edição e montagem fílmica pode ser consciente ou inconsciente. Quanto mais automática é a reacção, no sentido de continuidade e fluidez, mais inconsciente se torna. As reacções conscientes tendem a acontecer quando se interrompe ou contraria a expectativa. Ao interrompermos abruptamente um excerto musical, como em Godard, estamos a tornar as reacções do espectador mais conscientes, contrariando a expectativa de continuidade (Meyer, 1956: 24). Em *Vivre Sa Vie*, as “deixas” de Michel Legrand são frequentemente interrompidas a meio das frases e antes das resoluções cadenciais tonais esperadas segundo um estilo pseudoclássico. Esta técnica de subversão de convenções musicais através de cortes abruptos e ausência de resoluções cadenciais chama a atenção para o objecto musical e situa-se de forma indiferente para com as imagens e com a narrativa, não indo ao encontro de situações emocionais específicas e tornando o significante musical em algo de morfológico (Brown, 1994, 2009).

O controlo da expressão musical através da manipulação dos parâmetros musicais, em conjunto com os demais elementos fílmicos, leva-nos a perceber de que forma a música pode ser percebida e usada para estabelecer determinados objectivos narrativos (Wingstedt, 2005: iii). Apesar de todas as transformações e abordagens verificadas na música para cinema, o dialecto que ainda hoje prevalece é o que foi construído no final do século XIX com a música romântica e que foi explorado por Steiner, Herrmann e muitos outros – “the core musical lexicon” –. Este tem-se mantido imune, na sua essência, e tem conservado as suas bases sustentadas na tonalidade romântica nos seus propósitos e eficácia na significação para as grandes massas (Gorbman, 1987: 4). No entanto, há que referir que a tonalidade não é algo universal, mas, sim, um princípio organizativo relativamente recente na história da música e que tem e deve ser apreendida. Por outro lado, música atonal no cinema significa tipicamente perda de controlo, insanidade e horror (Bjorn Vickhoff, 2008: 165, 266). Esta dicotomia, entre tonal e atonal, será amplamente discutida aquando da análise dos estudos de caso referentes a *The Shining* e *The Fearless Vampire Killers*.

A prática efectiva da música tonal, ou simplesmente a audição repetida das sequências harmónicas que a caracterizam, advém de sedimentos culturais mais ou menos ricos e sólidos segundo a natureza da educação, que resultam de uma aculturação irreflectida ou de uma aprendizagem consciente, acompanhada ou não de análise teórica. A experiência auditiva das sequências harmónicas e acordes mais frequentes da sintaxe tonal pode engendrar uma rede de significações através da

transferência da relação sintáctica para o domínio psicológico. Assim, os acordes consonantes parecem simbolizar a ordem, o equilíbrio, o repouso; e os acordes dissonantes a inquietude, o desejo, a tormenta (Francès, 1984: 362). De acordo com Cooke, determinados intervalos melódicos – a distância de altura entre duas notas consecutivas – podem provocar importantes “deixas” ao espectador. Um intervalo ascendente de terceira maior, representa alegria e triunfo; um intervalo ascendente de sexta maior implica um desejo de prazer; uma sexta menor sugere angústia e uma quarta aumentada sugere hostilidade ou ruptura. Cooke suporta os seus argumentos analisando letras de canções e música de acompanhamento, observando uma notável consistência em adjectivos que ocorrem em simultâneo com estes intervalos. As palavras que acompanham uma terceira maior ascendente descrevem emoções positivas enquanto que as que acompanham um intervalo de terceira menor estão normalmente associadas a emoções negativas. Associações entre intervalos melódicos e emoções podem ser observados ao longo de várias culturas, não apenas em culturas ocidentais (Forde, 2011: 363).

Intervenção da música num filme

A música nunca está “sozinha”, i.e., é sempre recebida num contexto discursivo e é da interacção entre actores, texto e contexto fílmico que o significado é construído, tal como o resultado de um significado atribuído a um dado material variará de acordo com as circunstâncias da sua recepção. Desta forma, será errado falar em música de cinema contendo significados particulares e próprios que agem isoladamente, mas antes, em algo que comporta um potencial significado que emerge em circunstâncias específicas. Os vários autores estudados nesta tese transmitem-nos a noção que as qualidades e significações dos vários elementos que interagem no contexto fílmico resultam de uma reciprocidade e complementaridade. Os vários parâmetros musicais que formam o objecto musical constituem apenas uma das partes do todo significante, juntamente com os diálogos, imagem, etc. O julgamento estético articula-se numa comunicação expressiva por um significante formal que o espectador situa imediatamente segundo uma classificação sociocultural, ou por identificação ou por estranheza (Francès, 1984: 385).

A música não possui características representacionais mas possui a capacidade de contribuir para uma significação através de convencionalismos. Qualquer música comporta associações culturalmente identificáveis e muitas dessas associações são produto da codificação e convencionalização do produto cinematográfico ao longo da história. A inferência de significação através da música é

suportada e enfatizada pelo contexto da imagem condicionando e manipulando a experiência do espectador, seja ela individual ou colectiva. Esta questão remete-nos para o conceito de valor acrescentado proposto por Chion e abordado um pouco mais adiante. Nas narrativas convencionais, a música encontra-se normalmente subordinada às exigências narrativas e o significado produz-se não só apenas de acordo com os códigos puramente musicais, mas a partir de uma interacção com os códigos musicais culturais e cinemáticos. Qualquer música comporta associações culturais e muitas dessas associações são produto da indústria musical e cinematográfica. Grande parte dos convencionalismos surgem na era clássica do cinema americano, como fica expresso na seguinte afirmação de Gorbman:

“Todos sabemos como a música de uma batalha índia ou romântica soa num filme; Sabemos que um filme típico da década de 40 escolheria para a sua introdução sedutora um saxofone interpretando uma melodia de Gershwin”⁴⁸.

Um dos convencionalismos mais presentes na história do cinema é o uso do *leitmotiv*, recurso relacionado com a memória auditiva e associações a elementos filmicos, sejam eles um personagem, um espaço geográfico, um espaço temporal, etc. Baseado nos princípios wagnerianos, um tema surge associado a um personagem, um lugar, uma situação ou uma emoção (Gorbman, 1987: 3). Este procedimento é sinónimo de uma associação a um destes elementos e produz sempre uma qualquer significação, trabalhando com a memória do espectador. O motivo de duas notas de John Williams em *Jaws* surge como um *leitmotiv* da aproximação do tubarão, mesmo com este fora de campo, e é utilizado para acentuar e amplificar um elemento central na narrativa – o tubarão. Sem este motivo, as imagens tornar-se-iam ambíguas e a reacção dos personagens tornar-se-ia, também ela, ambígua. Um *leitmotiv* pressupõe uma repetição que, neste caso, pretende anunciar a presença de perigo através da aproximação do tubarão.

Um tema musical, ou simplesmente um motivo, é, por definição, um elemento que é repetido durante o curso de um trabalho, adquirindo uma associação narrativa que se vai adaptando aos novos acontecimentos numa lógica de continuidade. Se um dado elemento X é repetido, já não será somente X mas algo mais, acumulando significados. A acumulação de significados pode manifestar-se a vários níveis, mantendo uma função fixa na identificação de um mesmo personagem, lugar ou

⁴⁸ “We all know what «Indian music» battle music and romance music sound like in the movies; We know that a standard forties film will choose to introduce its seductress on the screen by means of a sultry saxophone playing a Gershwin-esque melody.”

situação ou variar a sua função de identificação numa evolução mais dinâmica (Gorbman, 1987: 27). Para Chion (2011: 12), o cinema cria uma ilusão audiovisual, onde som (ou, neste caso, música), texto e imagem interagem criando uma significação através de uma conjugação de factores, incluindo a percepção, e que são interpretados pelo espectador. Sobre o peso de cada uma das partes e a sua contribuição para um todo, Chion propõe a noção de valor acrescentado que corresponde à contribuição de cada um destes elementos através de um processo de síncri⁴⁹. O que se considera estar contido e garantido a partir de uma imagem com som, e cujo resultado perceptivo só é garantido através da conjugação dos diferentes elementos, corresponde à noção de valor acrescentado proposta por este autor. O valor acrescentado é recíproco. Se, por um lado, o som faz ver a imagem de uma maneira diferente de uma imagem sem som; a imagem, por outro lado, faz ouvir o som de maneira diferente do que se ouviria se este soasse no escuro, tendo o ecrã como suporte principal desta percepção. O som contribui para a materialidade e consistência do que se vê e que supostamente não estaria garantido apenas com a imagem. E vice-versa. Veja-se o exemplo de motivos musicais que nos remetem para algo que se encontra fora de campo, não pela realidade acústica do som em si mas por aquilo que o som nos narra por convenções e códigos culturais que essa música transmite ao espectador. O exemplo da cena de aproximação do tubarão, em *Jaws*, constitui disso um caso paradigmático. O efeito de síncri^{se}, ou seja, a combinação e sincronia de um determinado som (ou música) com um objecto ou fenómeno visual, é susceptível de ser influenciado, reforçado e orientado por hábitos culturais, se bem que com uma base inata – veja-se a reacção de recém-nascidos a determinados fenómenos sonoros e visuais sincronizados (Chion, 2011: 24, 55).

Música empática e anempática

Michel Chion propõe vários conceitos importantes para a compreensão da música no cinema que serão úteis e transversais a esta investigação na compreensão da articulação da música no objecto fílmico, como os conceitos de música empática e anempática. No caso da música empática, “a música exprime directamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, tom e fraseado adequados, evidentemente em função dos códigos culturais de tristeza, da alegria, da emoção e do movimento”. Do lado oposto, o da música anempática, “a música manifesta uma

⁴⁹ Síncri^{se}, palavra que combina sincronismo e síntese, significa um ponto de sincronização que, numa cadeia audiovisual, corresponde a um momento saliente de encontro síncrono entre um momento sonoro e um momento visual (Chion, 2008: 51).

indiferença ostensiva relativamente à situação, desenrolando-se de maneira igual, impávida e inexorável, o que tem por efeito não a suspensão da emoção, mas, pelo contrário, o seu reforço”. Para Chion, existem ainda “músicas que não são nem empáticas nem anempáticas e sem ressonância emocional”. Estas questões podem ser significativas na questão da temporalização das imagens, onde Chion distingue ainda duas outras situações: o caso de uma imagem fixa, onde o som aplicado poderá ser capaz de “situar a imagem numa temporalidade por ele introduzida”; ou o caso de uma imagem com uma actividade interna própria em que o som aplicado pode ir ao seu encontro ou, pura e simplesmente, contrariá-la. A temporalização das imagens depende não só da temporalidade do som mas, também, do tipo de sons, aspecto que está relacionado com questões estruturais do próprio som, ou música, e que têm a ver directamente com questões de sintaxe musical e que serão abordados oportunamente neste capítulo (Chion, 2011: 14, 19). A colagem de um som ou música a um acontecimento está relacionada com o efeito de verosimilhança, segundo convenções, num recurso que foi bastante utilizado no cinema. Chion oferece-nos o exemplo de um som que, numa comédia, pode ter um significado e, num drama, o efeito completamente contrário, como o caso do som de uma melancia a ser esmagada e que pretende simular o esmagamento de uma cabeça. Numa comédia, o som de uma melancia a ser esmagada não teria qualquer efeito dramático. Como já se referiu, música, imagem e texto funcionam e interagem de acordo com códigos culturais, sejam eles de tristeza, alegria, emoção ou movimento. (E se nem todas as culturas têm os mesmos códigos? Embora, com o processo acelerado de globalização possamos, cada vez mais, falar de códigos multiculturais abrangentes, não se poderão esperar os mesmos resultados em indivíduos de culturas distintas). Cohen (1999: 3), lembra que diferentes abordagens musicais se traduzem em diferentes significados emocionais. A tristeza está convencionalmente associada a andamentos lentos, contorno melódico pouco sinuoso, frequências graves e sonoridades em modo menor. Por oposição, estados de alegria caracterizam-se por tempos rápidos, frequências agudas e modos maiores. O significado produz-se através da associação dos vários parâmetros musicais a acontecimentos da narrativa. É natural que a uma situação que transmita tristeza lhe esteja associada uma música com as características acima descritas, de acordo com a acção e com o estado de espírito que se pretende criar. A propósito das experiências que conduz no campo da Psicologia experimental, Cohen conclui que quando as dimensões auditivas e visuais são congruentes⁵⁰ o julgamento dos inquiridos é coincidente com as experiências extraídas com música e imagem na forma pura e independente. Ou seja, as significação visual e auditiva mantêm-se inalteradas quando expostas individualmente. Quando as duas dimensões divergem,

⁵⁰ Ou seja, a um movimento visual de um objecto no sentido ascendente corresponde um contorno musical do grave para o agudo e vice-versa.

a música tende a influenciar a interpretação da imagem. A relação entre o fluxo de imagens e a música indica que existe, efectivamente, um mecanismo comum adjacente ou uma afinidade entre percepção de estrutura musical e percepção do meio visual. Sons [e música] podem criar expectativas sobre o que estamos prestes a ver (Bjorn Vickhoff, 2008: 179).

Um exemplo de sincronia entre som e imagem pode ser facilmente observado em filmes de acção através de movimentos bruscos que são acompanhados por gestos sonoros – num trajecto claro absorvido pelo ouvido. O mesmo movimento sem o som não provocaria a mesma percepção no espectador, que provavelmente nem o perceberia como tão brusco. Neste caso, estamos perante uma complementaridade de sentidos entre visão, mais lenta, e audição, mais rápida. Chion exemplifica esta situação com a alusão a filmes de Kung Fu, em que os movimentos são acompanhados por pontuações sonoras rápidas que reforçam o movimento visual. No entanto, pode-se optar pelos pontos de sincronização evitados, criando maior expectativa no espectador: nestas situações, a causa ouve-se no som mas as consequências vêem-se na imagem. O espectador imagina e fabrica esse ponto de sincronização de algo que ouviu, mas não viu e que julga ter acontecido apenas pela perspectiva auditiva. É algo próximo da acusmática, quando se ouve sem ver a causa (Chion, 2011: 16, 52, 61).

Numa outra perspectiva, Kalinak (1992), sugere que a sincronização entre som e imagem contribui para a inaudibilidade do som, mascarando a verdadeira fonte de som numa espécie de ventriloquismo e fazendo prevalecer a imagem. A dessincronia entre música e imagem provoca aquilo a que Chion designa por contraponto audiovisual e “só se nota se se opuser o som e a imagem num ponto preciso, não de natureza, mas de significação” cujo problema implica a pré-leitura da relação entre os elementos bloqueando-a numa “compreensão de sentido único, uma vez que pressupõe um desfasamento retórico”. O que Chion quer dizer com esta afirmação é que se espera ouvir determinado fenómeno sonoro-musical e ouve-se outro que, contraria uma expectativa e distorce o significado esperado e o código convencional. Este procedimento pode verificar-se por antecipação através de uma música que contraria uma tendência expressa nas imagens (Chion, 2011: 36, 261). Ou seja, aquilo que o espectador espera ver pode ser contrariado por uma música que o leva para uma situação divergente da esperada, isto porque a música já comporta uma significação antecipatória e que pode estar associada ou a fenómenos passados ou à convencionalização e à familiarização com determinados códigos culturais. Isto porque “numa cadeia audiovisual, o audioespectador identifica conscientemente ou inconscientemente direcções de evolução (um *crescendo*, um *accelerando*, que se iniciam) e verifica depois se essa evolução se realiza como previsto”. O contrariar ou não esta tendência fica a cargo do cineasta.

Influência da estrutura musical na percepção da imagem: algumas generalizações

Segundo Chion, um som de sustentação lisa e contínua produz um efeito menos animador. Este aspecto está relacionado com as experiências realizadas por Cohen entre som e movimento. Por sua vez, a percepção de um som de sustentação acidentada ou trémula criará uma sensação de actividade. Referimo-nos frequentemente às características rítmicas através da adjectivação de rápido ou lento, terminologia claramente comparativa. Algo rápido só o pode ser efectivamente por comparação a algo mais lento. Este fenómeno é mais facilmente observável se estivermos perante uma situação de equivalência perceptual, isto é, se existir uma “equivalência” entre os movimentos que observamos e os gestos musicais (Larsen, 2007: 67). Um ritmo regularmente marcado cria menos animação temporal do que um som ritmicamente irregular, imprevisível. A uma maior regularidade corresponderá uma sensação de maior previsibilidade e, por consequência, a menor atenção pelo espectador. Por outro lado, um ritmo irregular torna-se mais imprevisível e causará maior atenção pelo espectador. Vejam-se os exemplos segmentados de Godard em filmes como *Pierrot le Fou*. Os cortes abruptos alertam o espectador para tal segmentação criando um espírito de alerta e imprevisibilidade, e que, no caso, se associam à imprevisibilidade das sequências. No entanto, e em contraste, um ritmo regular e cíclico também pode criar um forte efeito de tensão no espectador.

A instrumentação, como vimos anteriormente, pode contribuir para a identificação de locais e pessoas, mas também criar estados de espírito através do despertar e da associação a memórias e identidades. Kalinak, foca um procedimento elucidativo em *The Marriage of Maria Braun* (1979), em que uma canção nazi para xilofone e *glockenspiel* invoca deliberadamente a infância e inocência de um soldado (2010: 74). Em termos de frequências, frequências muito agudas correspondem a percepções de alerta e tensão, como no caso da cena do ducho de *Psycho* (Chion, 1995: 20). Na questão do volume: é frequente o volume da música baixar durante um diálogo já que, normalmente, a inteligibilidade de um diálogo se situa num plano acima na hierarquia “narrativa”. Há excepções, mas quando se opta por fazer com que a música torne o diálogo não inteligível isso é feito com uma clara intencionalidade. A forma musical também está condicionada à narrativa. No caso de um procedimento *mainstream*, por razões óbvias, de duração de cenas. Há excepções como o caso de Godard e da segmentação intencional, que chama a atenção para o fenómeno da edição, mas que também tem implicações de percepção no receptor.

Conclusão

A música transfere os seus atributos à história que é contada criando coerência e fazendo conexões que não estarão necessariamente nas palavras e nas imagens e o significado produzido é produto da interacção dos diferentes elementos fílmicos. Nas interacções básicas para a construção de significado, a análise deve centrar-se não só na interacção entre os elementos estritamente musicais mas na interacção entre os vários meios e recursos utilizados na construção do objecto fílmico, o que servirá de ponto de partida para os próximos capítulos. De facto, qualquer música pode estar agregada a uma imagem e, decerto, produzirá um qualquer efeito ou significado. Como no acto de juntar duas palavras que, certamente, separadas produziriam efeitos diferentes. O que está aqui em jogo é uma inerência de significado porque o espectador automaticamente impõe um significado na combinação de dois elementos.

Em termos estruturais e de sintaxe musical, haverá uma maior correspondência numa banda sonora mais convencional entre a gramática musical e a funcionalidade da música (Gorbman, 1987: 59). Ou seja, pressupõe-se a existência de uma significação derivada de hábitos culturais com base num discurso sistematizado e estruturado (os recursos musicais). Para Cook, a música tem um forte poder de representação na abstracção e no discursar metaforicamente, e o ecrã tem também um forte poder em representar o objecto para o qual a emoção é direccionada (Cohen, 2010: 267). O discurso musical é um discurso em que não há um referente específico, sendo não representacional e funcionando num plano ilusório (Gorbman, 1987: 60).

As experiências observadas demonstram haver uma relação aditiva entre o significado da música pura e o que é visualizado, que se pode resumir desta forma: música triste adicionada a uma cena neutra produz uma cena triste, acontecendo o contrário se a música transmitir alegria (Cohen, 2014: 102). Obviamente que este exemplo não esclarece tudo, nem a questão pode ser abordada de forma tão simples, mas de acordo com vários estudos, nomeadamente as experiências desenvolvidas por Cohen, a música constitui um dos mais eficientes elementos de significação e expressão emocional (Cohen, 2010: 266-267). A composição musical para cinema deve, assim, ser vista como uma ferramenta de exploração das regras musicais na expressão e criação de emoções através da habilidade de manipulação dos seus elementos como a harmonia, ritmo, melodia, timbre e/ou tonalidade.

PARTE II

Estudo de Casos

Este capítulo pretende apresentar seis estudos de caso, sobre seis filmes e um compositor, que traduzem algumas das estratégias que estiveram na base da construção do objecto artístico desta tese. A importância da apresentação de estudos de caso, com base na análise de exemplos concretos retirados e observados a partir de uma filmografia seleccionada, é que estes permitem apoiar e fundamentar algumas das estratégias adoptadas na composição da banda sonora de *Pesadelo*:

“Os estudos de caso constituem os pilares na construção de uma disciplina, lançando as fundações para o nosso entendimento em termos de operacionalidade dessa disciplina”⁵² (Stilwell, 2014: 418).

Para além dos filmes analisados, será apresentado um estudo de caso sobre Bernard Herrmann, a propósito do seu trabalho motivico, com especial enfoque em alguns dos seus trabalhos para Alfred Hitchcock. Robynn Stilwell alerta ainda para o facto da necessidade de complementação e fundamentação de estratégias com a análise não apenas de um objecto:

“Nenhum texto nos diz, por si só, o que quer que seja”⁵³ (2014: 418).

Melhor do que apresentar exemplos avulsos, decidiu-se assentar a análise em exemplos concretos retirados de filmes em que são utilizados alguns dos procedimentos adoptados para *Pesadelo*:

“A melhor teoria é baseada numa fundamentação sólida assente em repertório, construída sob um quadro de modos analíticos”⁵⁴ (Stilwell, 2014: 419).

⁵² “Case studies are thus the building blocks of a discipline. They lay the foundation for our understanding of how field operates.”

⁵³ “Any one text does not really tell us anything about the field in isolation.”

⁵⁴ “The best theory is based on a solid foundation of repertoire, built up with a framework of analytical modes.”

Sendo uma das prioridades desta tese uma fundamentação sobre a relação entre recursos estruturantes e de significação, a análise será baseada na descodificação dos recursos estilísticos utilizados nas obras focadas.

“Compreender o processo de criação de afectos através da análise da gramática e sintaxe musical causa mais surpresa do que desapontamento”⁵⁵ (Stilwell, 2014: 419).

Estudo de caso 1

O efeito anempático em Douro, Faina Fluvial

(A partir de duas experiências com Ligeti e Steve Reich)

Este estudo de caso pretende relacionar texturas musicais em que não há uma pulsação temporal explícita, e/ou uma pulsação mecânica e repetitiva, com o conceito de anempatia desenvolvido por Michel Chion. Não no sentido em que a música exprima directamente a sua participação na emoção do que se vê, “dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptados”, mas, por “uma indiferença ostensiva relativamente à situação, desenrolando-se de maneira igual, impávida e inexorável” (2008: 14). Essa indiferença pode ser caracterizada por uma regularidade rítmica e pouca variação de intensidades dinâmicas e flutuações de fraseado (1995: 229), fenómeno que não corresponde a uma diminuição da intensidade emotiva tradutora e produtora de novos significados. Para além do fenómeno da anempatia criada pelos dois exemplos, ambos evitam a “síncrise”, outro dos conceitos desenvolvidos e explorados por Michel Chion, já observada anteriormente e que se refere aos pontos de sincronização entre um momento sonoro e um momento visual, podendo ser o encontro de elementos de natureza muito variável (Chion, 2008: 51).

Os dois exemplos analisados neste estudo de caso compreendem a adição de dois excertos musicais ao filme *Douro, Faina Fluvial*, nos 5 minutos imediatamente subsequentes aos créditos iniciais. Os excertos musicais são retirados das obras *Atmosphères* (1961), de Gyorgy Ligeti, e *Violin Phase* (1967), de Steve Reich, apresentando características distintas em termos de temporalização. Tanto a música de Ligeti, nomeadamente a da fase em que compôs *Atmosphères*, como as correntes minimalistas desenvolvidas nas linguagens de Philip Glass ou Steve Reich, enquadram-se num período de profusão de estilos e técnicas pós-webernianas e na

⁵⁵ “Understanding how musical grammar and syntax could create affect provoked more wonder than deflation.”

era da emancipação da música electrónica, em que eclodiram novos paradigmas composicionais. *Atmosphères* constitui um exemplo de atemporalidade, e *Violin Phase*, característica do período minimalista americano, apresenta um mesmo padrão rítmico repetido incessantemente. Os exemplos utilizados nos dois exercícios aqui analisados apresentam diferenças no que diz respeito à abordagem minimalista. No entanto, ambas as peças se caracterizam pelas suas texturas estáticas, uma através da ausência de uma pulsação e articulação “audível”, no caso de Ligeti, e pela repetição contínua e indiferença motívica, no caso de Reich. Não sendo objectivo elaborar uma análise detalhada sobre cada uma das peças, o que se pretende observar a partir destas duas experiências distintas é que a criação de dois fundos sonoros, um em que não há qualquer pulsação e articulação que sirva de referência ao espectador, e outro em que há uma pulsação rítmica repetida até à exaustão, produz um resultado anempático que pode ter interpretações distintas por parte do espectador, numa relação de indiferença relativamente à imagem e na ausência de qualquer sincronia premeditada com aspectos visuais. O facto de se tratar de um filme em que não há um texto que constrói uma linha narrativa reforça a relação que se possa estabelecer entre a sequência de imagens e a música que lhe é sobreposta.

Douro, Faina Fluvial é um filme mudo (embora do período de transição do cinema mudo para o sonoro) do ano de 1931 e realizado por Manoel de Oliveira. Em 1934, o filme, com uma duração de cerca de vinte minutos, é projectado pela primeira vez com a sua banda sonora original composta por Luís de Freitas Branco. O filme enquadra-se no que se designava à época por “sinfonia das cidades”, um subgénero temático de documentários centrados na vida das grandes cidades, cultivado por realizadores como Walter Ruttmann, Dziga Vertov, Alberto Cavalcanti ou Joris Ivens (Johnson, 2007: 6). A música composta por Freitas Branco vai ao encontro do universo etnográfico reflectido nas imagens. O filme retrata as actividades desenvolvidas no rio Douro e nas suas margens, “estabelecendo uma relação entre os elementos da natureza, o curso do rio, a vitalidade social e o ritmo particular da gente que habitava as suas ribeiras” (Rodríguez, 2004: 45). O facto de estarmos perante um filme mudo, à semelhança de *Pesadelo* [o filme do trabalho prático], e apesar do seu cariz documental, releva, como já se observou, o papel da banda sonora na manipulação da percepção e significação por parte do espectador.



Figura 4 – Algumas das imagens de Douro, Faina Fluvial que retratam a faina junto às margens do Douro ao estilo das “Sinfonias das Cidades” de Walter Ruttmann.

Exercício 1 - *Atmosphères* – Gyorgy Ligeti

Para os compositores *avant-garde* dos anos 1960, a melodia lírica e a tonalidade não constituem a prioridade das suas linguagens e, em *Atmosphères*, Ligeti abandona o desenvolvimento e a elaboração motívica em favor de densas e sustentadas texturas. À época da sua escrita, a obra apresenta-se inovadora e revolucionária relativamente a aspectos como a harmonia, o timbre, a instrumentação ou a organização formal, que surgem num contexto em que a preocupação do compositor se centra essencialmente num trabalho tímbrico e textural, em detrimento da melodia e da harmonia. Ligeti explora uma sonoridade de grande densidade onde as intervenções instrumentais, num plano horizontal, se esbatem e são absorvidas pela densidade da textura geral, perdendo-se [auditivamente] a sua própria identidade através da sobreposição das diferentes

linhas melódicas, que resultam num denso *cluster*⁵⁶ que impossibilita a diferenciação e audição da individualidade de cada uma dessas mesmas linhas melódicas (Mayville: 32-33). A esta técnica dá-se a designação de micropolifonia. No caso de *Atmosphères*, Ligeti, influenciado pelas técnicas contrapontísticas do Renascimento e, em particular, de compositores como Ockeghem ou Palestrina, utiliza um cânone em que cada voz apresenta um desenho melódico, através de um mesmo *set* de alturas, desfasado ritmicamente e que origina uma complexa sobreposição de linhas melódicas distintas e dissonantes entre si. Em termos harmónicos, Ligeti explora três diferentes sonoridades ao longo da obra: a cromática (1), através dos *clusters* derivados da sobreposição das várias linhas melódicas, também elas cromáticas; a pentatónica (2); e a diatónica (3), através das teclas pretas e brancas do piano, respectivamente (Searby, 2010: 6). A peça desenvolve-se através de estruturas canónicas onde o desenho individual de cada voz é imperceptível e de onde se produz uma teia e textura de flutuação contínua que inibe o papel do espectador na compreensão e percepção de referências temporais. O efeito causado no espectador é de suspensão, não só pelo grau de dissonância mas também pela ausência de articulações rítmicas. O facto de se utilizar uma grande orquestra amplifica este estado de suspensão no espectador.

⁵⁶ Um *cluster* é um termo utilizado para designar acordes em que os constituintes se encontram distanciados por uma 2.^a maior ou menor (Kennedy, 1994: 162).

The image displays a page from a musical score for György Ligeti's 'Atmosphères'. The score is written for a large ensemble, including woodwinds (Flutes, Clarinets), strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses), and percussion. The notation is dense and complex, featuring many overlapping lines and a high degree of textural density. The score is organized into systems, with measures grouped together. The notation includes various dynamics such as 'ppp' (pianissimo) and 'pp' (piano), and some staves have specific markings like 'Sul. Tasto, non vibr.' and 'Sul. C. 13/14p'. The overall structure is characterized by a 'canonic' or 'inaudible' quality, where individual parts are often lost in the overall texture.

Figura 5 – Excerto da obra *Atmosphères*, de György Ligeti, onde é observável a estrutura canônica “inaudível” através da densidade textural.

Exercício 2 - *Violin Phase* - Steve Reich

A adaptabilidade e significação da música minimal no cinema

As características mais comuns que nos permitem classificar uma obra como minimalista são, segundo Eaton, a repetição e uma pulsação estável (2008: 23). Apesar da diversidade estilística e orquestral, a transformação dos elementos (harmonia, melodia ou ritmo) no minimalismo, a não serem fixos, dá-se de forma gradual e lenta. Nuns casos, a percepção dessa mudança é mais observável do que noutros. Um idioma musical baseado na repetição contínua de padrões motivicos simples pode constituir, essencialmente por razões práticas e estéticas, um excelente recurso para um compositor de música para cinema. A natureza mecânica dessa repetição, em que a música se desenvolve de modo independente face às sugestões da imagem, pode originar um distanciamento e uma neutralidade emocional (Cooke, 2008: 478). Os idiomas musicais repetitivos funcionam excepcionalmente bem quando garantem a sua autonomia e o seu percurso relativamente a imagens visuais contemplativas que não requerem propriamente uma sequenciação lógica [precisamente como em *Douro, Faina Fluvial*]. No entanto, a sua natureza musical estática e a sua “limitação inventiva” podem impedir o ritmo de estruturas narrativas mais convencionais (Cooke, 2008: 481). Segundo Eaton (2008: 94), a técnica minimalista é dissimilar. Comparada com o modelo dominante, é mais audível, pode ser mais eficaz do que os dispositivos emotivos tradicionais, provavelmente porque não produz um efeito de redundância relativamente à imagem. Certos sons electrónicos ou atonais utilizados numa partitura predominantemente romântica são entendidos como significantes de algo assustador pelas suas características musicais, pelas dissonâncias, pela não tonalidade ou pela não familiaridade dos sons, criando algum desamparo ao espectador. Enquanto a dissonância atonal se revela como significante de algo terrorífico, o minimalismo musical não cria necessariamente essa atmosfera de medo (Eaton, 2008: 97).

As características da música minimal podem sugerir diferentes significações para além das habituais convenções associadas à tradição romântica predominante, e de onde se podem extrair e afectar analogias entre fenómenos musicais e significações a partir da componente visual, fruto de convenções construídas. O anti-dramatismo deliberado, através da abstracção musical, constitui uma diferença da música minimalista relativamente à tradição romântica que ainda domina a escrita musical para cinema (Eaton, 2008: 89). O que tem, obviamente, a ver com as características intrínsecas da própria música (Eaton, 2008: 100), como a métrica/pulsação bem definida e/ou pouca variação e contraste dinâmico. Qualquer destes atributos se manifesta visualmente através do movimento, como no filme de

Oliveira, indo ao encontro da teoria da mecanização da música minimalista, através da associação do homem com a máquina sugerindo a perda de uma experiência subjectiva e a desumanização e mecanização da humanidade (Eaton, 2008: 102).

Violin Phase foi concebida para quatro violinos (ou 1 + 3 gravados) com base num padrão inicial que é repetido ciclicamente e se vai transformando gradualmente através da interligação de quatro linhas melódicas.



Figura 6 – Motivo inicial de Violin Phase.

Através da sua sobreposição vão-se criando novos motivos que vão sendo colocados em evidência com a contribuição de variações dinâmicas de cada instrumento, mas que nem sempre são “audíveis” porque a uma diminuição de volume de uma das linhas corresponde um crescendo noutra. Na figura 7 podem observar-se as diferentes linhas em simultâneo e a textura resultante no quarto pentagrama. Pode também observar-se a introdução de um novo motivo no violino 2, que vai colocar em evidência alguns dos motivos já presentes nos violinos 1, 3 e 4, criando a percepção de um novo motivo.

Figura 7 – Excerto de Violin Phase. Na 4.^a linha é possível observar a sobreposição das 3 linhas superiores. O violino 2 (última linha) introduz um novo motivo que se vai tornando “audível” através do jogo de dinâmicas introduzido por Steve Reich.

Conclusão

As duas experiências analisadas a propósito de *Douro, Faina Fluvial*, pretenderam relacionar a indiferença que se pode estabelecer entre uma banda sonora e o conteúdo imagético a partir do fenómeno da anempatia musical, segundo a teoria de Michel Chion, sobre a forma como esta interligação se processa e o que reproduz ao nível de significação. Observou-se que a harmonia densa e dissonante de *Atmosphères* confere à sequência de imagens de *Douro, Faina Fluvial* um efeito mais dramático do que o tonalismo e a variação extremamente lenta e gradual de *Violin Phase*. A abstracção da técnica utilizada diverge consoante o parâmetro musical que é explorado. A falta de referências rítmicas tende a ter um efeito de maior suspensão no espectador, enquanto um ritmo repetitivo e vigoroso como o de *Violin Phase* produz um maior grau de indiferença ao espectador, centrando a sua atenção, sobretudo, no campo visual.

Estudo de caso 2

The Shining: linguagem avant-garde no cinema de terror

“A música em *The Shining* funciona como uma ruidosa infusão de clima de terror” (Code, 2009: 144).

The Shining, de Stanley Kubrick é um dos mais significativos exemplos da utilização de música pré-existente – ou não original – no cinema. Após ter trabalhado com diferentes compositores, como Gerald Fried, em *Paths of Glory* (1957), é com *2001: A Space Odyssey* que Kubrick se começa a socorrer da música erudita, rejeitando as bandas sonoras escritas propositadamente para os seus filmes e o trabalho directo com compositores. Neste filme vislumbra-se já a recorrência à música *avant-garde* de Ligeti, com obras como *Lux Aeterna* e *Atmosphères* coabitando com linguagens mais conservadores e consonantes de Johann Strauss. Na maioria dos casos, recorre a música pré-existente (Ligeti, Penderecki e Bartók) para criar uma atmosfera sonora hostil, que estabeleça e enfatize a atmosfera, também ela hostil, vivida no *Overlook Hotel*. Segundo Jeremy Barham (2009: 1), em *The Shining* atinge-se um nível sofisticado de interacção entre música e imagem, e onde a música desempenha um importante papel na contextualização, caracterização e propósitos narrativos. A

música é empregue para criar um clima psicológico de terror e para representar algo ameaçador que, embora omnipresente, não está à vista na imagem, ou como propulsor da narrativa em cenas visualmente estáticas, ou sublinhando e subvertendo os diálogos em cenas de duração variável. *The Shining* constitui-se como um paradigma de que a música deve ser entendida, segundo Eisler e Adorno, não apenas como uma peça decorativa mas como uma linguagem com uma lógica e integridade próprias (Barham 2009: 7, citando Donnelly).

Uma nova concepção

Para Gengaro, a adaptação de Kubrick de *The Shining*, a partir da obra de Stephen King, não teria o mesmo impacto e efeito sem as mesmas escolhas musicais. Dessas escolhas fazem parte obras, essencialmente, de três compositores: Béla Bartók (1881-1945), Gyorgy Ligeti (1923-2006) e Krzysztof Penderecki (1933-), que constroem uma relação estreita entre a música utilizada e a ambiência pretendida por Kubrick para o filme. Um desses exemplos surge através da obra *Música para Cordas, Percussão e Celesta*, de Bartók, que espelha a sensação de estranheza e isolamento do *Overlook Hotel* (2013: 179). A música de Penderecki acompanha a maior parte das cenas mais terroríficas do filme. Para esta autora, existem dois mundos sonoros distintos em *The Shining*. Estas duas categorias incluem, por um lado, a música não diegética *avant-garde* de Bartók mas, essencialmente, de Ligeti e Penderecki. Por outro, a música diegética jazzística associada ao personagem Jack. Esta distinção não está, obviamente, dissociada dos recursos técnicos utilizados na composição das partituras. O lado não diegético caracteriza-se pela não tonalidade, pelas deixas amelódicas que produzem um mundo que só é absorvido e percebido pelo espectador, mas que contribui claramente para a compreensão e antecipação da narrativa. O lado diegético, tonal e melódico, apresenta-se em *standards* de jazz associados ao estado de loucura de Jack e aos bailes no salão de festas do hotel. Para além dos exemplos citados, Kubrick contou com a colaboração de Wendy Carlos e Rachel Elkind, que compuseram trechos recorrendo a meios electrónicos e efeitos sonoros que acompanham o momento em que Jack conduz em direcção ao hotel para a sua entrevista, quando viaja com a família para o hotel após ter conseguido o emprego, e noutros três momentos em que se ouve o bater de um coração. *The Shining* inova pela utilização de linguagens harmónicas até então ausentes das gramáticas e preceitos cinematográficos. Numa concepção de relação entre música atonal (ou não-tonal) como ferramenta de criação de tensão para com a imagem, se bem que já iniciada anteriormente, então levado ao extremo pela utilização dos compositores em questão. Esta concepção segue numa linha já demonstrada no capítulo referente ao

Estado da Arte, de criação de novas alternativas à prática da música romântica, recorrendo ou não a música pré-existente⁵⁷ (Barham, 2009: 1). Kubrick ter-se-á apercebido que as obras escolhidas seriam o garante do ambiente e do clima de tensão pretendidos, e isso só seria possível através de uma linguagem musical que rompesse com os cânones da ordem e disciplina composicional. No seu texto, Barham ilustra esta questão com uma referência a Mayersberg:

“Como poderemos expressar dissonância e fragmentação, como características essenciais do estilo de vida actual, indo ao encontro de harmonias tradicionais? Pode a desordem ser expressada de forma organizada?⁵⁸ (2009: 4).

Estas duas questões são centrais para a compreensão da dialéctica música/imagem que se estabelece em *The Shining* e para a compreensão de toda a investigação e análise em curso nesta tese, sendo o seu foco principal compreender o papel que a música desempenha no contexto cinematográfico e quais as consequências dessa interacção ao nível da atribuição de significado. A perda e ausência de uma linguagem musical sem as convencionais e reconhecíveis marcas das estruturas musicais e harmónicas características da música *avant-garde*, principalmente em Ligeti e Penderecki, estarão mais próximas de uma abstracção técnica e emocional (Barham, 2009: 5). Existe uma clara apetência e intencionalidade para a produção de efeitos de *suspense* e inquietude através de técnicas musicais como pedais harmónicos, sustentação de tons agudos, motivos rítmico-melódicos repetitivos, *i.e. ostinatos*, entre outros recursos que produzem uma sensação de desconforto no espectador. E tudo isto se encontra patente nas partituras da música *avant-garde* e nos casos específicos da música de Bartók, Ligeti e Penderecki utilizada no filme. Segundo Heimerdinger (2002: 15), a propensão da música *avant-garde* para o cinema de terror pode justificar-se de acordo com a utilização dos seguintes recursos:

- *Tremolo e vibrato*, essencialmente e principalmente nas cordas;
- *Glissandos*, podendo ser executados ascendente ou descendente e podendo estar associados a movimentos ascendentes e descendentes;
- Estilo de interpretação agressivo;
- Diferenciações bruscas de dinâmicas;

⁵⁷ O autor dá os exemplos de outros filmes como *Forbidden Planet* de Herbert Wilcox; *Psycho*, de Hitchcock (foco de análise neste trabalho); *Je t'aime, je t'aime*, de Resnais; *Planet of the Apes*, de Franklin Schaffner; *THX 1138*, de George Lucas; *Solaris*, de Tarkovsky; e *The Exorcist*, de Friedkin.

⁵⁸ “How can you express dissonance and fragmentation, the essential features of our present lives, in a manner which respects traditional harmonies? Can disorder ever be expressed in an orderly way?”

- Ritmos irregulares;
- Utilização de dinâmicas extremas, ou muito agudas ou muito graves;
- Ruídos ou grandes estrondos;
- *Clusters*;
- Ruídos produzidos por timbres pouco familiares.

Nas escolhas musicais de *The Shining* encontram-se todos estes atributos, principalmente nas obras de Penderecki. Daqui que seja o compositor mais presente em todo o filme e cujas sonoridades estejam mais em consonância com a ambiência pretendida por Kubrick. Algumas analogias, ou, se preferirmos, metáforas musicais são propostas por Titterington, e ajudam-nos a caracterizar o clima em *The Shining* (Barham, 2009: 5) e a compreender a dialéctica estabelecida entre música e imagem, numa relação entre o que pode ser observado através da imagem e o paralelo conseguido e reforçado através da música. Na verdade, existem vários segmentos do filme em que é a música a estabelecer o ambiente e o significado da acção, algo que passa apenas para o lado do espectador, antecipando o que é vivido diegeticamente mas que escapa ao universo dos personagens. As adjectivações de Titterington como “coldness” que se reflectem musicalmente em “harsh, often high-pitched dissonances” ou “circularity” (circularidade simbolizada através dos caminhos, muitas vezes sem saída, do labirinto do *Overlook Hotel*) correspondentes a “enclosed, non-progressive harmonic idioms”. De facto, este último aspecto é observável em exemplos, não só em *The Shining* mas em inúmeros filmes ao longo da história do cinema, nomeadamente, e como é estudado neste trabalho, através da estratégia composicional de Bernard Herrmann. A não funcionalidade da harmonia corresponde recorrentemente a estados de alerta, tensão ou ansiedade e a estaticidade harmónica espelha-se no que é percebido não só pelos personagens (caso o exemplo musical seja de natureza diegética, o que não é sucedido neste filme) como pelos espectadores. Com vista a atingir os fins desejados, destacam-se a manipulação tímbrica e textural na criação de atmosferas (Barham, 2009: 29) através de recursos como pedais, *ostinatos* (ambos relacionados com a “falta” de movimento das imagens). Imagem, narrativa e música constituem, segundo o autor, uma “amalgama” de recursos em sintonia.

Análise da cena em que Danny vai ao quarto de Jack (36'48'')

A cena em questão traduz alguns dos preceitos atrás referenciados utilizando o 3.º andamento de *Música para Cordas, Percussão e Celesta*. A música desta cena só regista oscilações de carácter com a frase de Danny “you would never hurt mummy and me, would you?”, e o grau de linearidade constante verificado até este momento diminui, passando a ser intermediado com momentos de clímax. Poderemos, inclusive, falar de um ponto de síncrise no momento em que Jack profere a dita frase, coincidindo com uma articulação do xilofone. A frase “I love you more than anything else in the whole world and I’d never do anything to hurt you” continua a ser acompanhada por *Música para Cordas, Percussão e Celesta* e, segundo Gengaro, comprometendo, ou mesmo negando, o significado racional da cena. Aqui, a música encontra-se claramente em contraponto com o que é apresentado via diálogo, como prenúncio do que mais tarde é clarificado pela acção narrativa e pelos intentos de Jack, um aspecto bastante interessante que demonstra a contribuição, ou até mesmo supremacia, do papel narrativo da música neste filme. É à música que cabe conduzir o espectador para o desfecho do filme, mesmo que em anempatia com os diálogos.

Ligeti

A música composta por Ligeti, não propositadamente para o filme, caracteriza-se pela não tonalidade, recorrendo a técnicas como a micropolifonia e ao *cluster*. É uma música que evita a apresentação de melodias reconhecíveis pelo espectador, dando maior importância a aspectos de textura e timbre. Em termos de textura, em ambos os compositores, o efeito pretendido é conseguido através da não articulação e acentuações imperceptíveis que criam uma sensação de atemporalidade. Aliás, no caso de Ligeti, nomeadamente em *Lontano*, obra de 1967, são dadas indicações de que as barras de compasso são meras ferramentas de sincronização entre os executantes, sem efeitos audíveis nem de lógica de acentuações rítmicas. Este exemplo surge como uma espécie de amplificação de recursos já utilizados no cinema de terror, em que é criada tensão através de notas contínuas (muitas vezes apenas uma mesma nota) numa espécie de *pedal*. Falamos em amplificação no sentido que em Ligeti este tipo de recurso é conseguido através de uma grande orquestra.

The image shows a musical score for Gyorgy Ligeti's 'Lontano'. It is a 4/4 piece with a tempo of 64 beats per minute. The score is marked 'SOSTENUTO ESPRESSIVO'. It features multiple staves for woodwinds (Flute, Clarinet, Bassoon) and strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses). The score is characterized by complex textures with many notes per staff, often indicated by 'pppp' (pianississimo) and 'dolcissimo' (dolcissimo). The score includes various dynamics like 'cresc.', 'dim.', 'morendo', and 'con aord. (s)'.

Figura 8 - Excerto de Lontano, de Gyorgy Ligeti.

Como se pode observar na figura 1, e como é perceptível através da audição da obra, as articulações de cada linha instrumental devem ser executadas em *dolcíssimo* e em *pianissimo*, não com a habitual indicação *ppp* mas com *pppp*).

Esta música não pretende ser um mero acompanhamento da acção, mas um meio de sugerir ao espectador que haverá algo a invadir e a perturbar a vida da família Torrance (Gengaro, 2013: 198).

Bartók

A música de Bartók utilizada em *The Shining*, o terceiro andamento da obra *Música para Cordas, Percussão e Celesta* é substancialmente diferente da de Ligeti, e apesar de todos os gestos modernistas, mais convencional. Algumas das técnicas utilizadas, que constituem alguns dos paradigmas técnicos associados ao cinema de terror, são os acordes dissonantes mantidos em «*tremolos*» nas cordas, que traduzem um clima de *suspense* e expectativa, principalmente quando acompanhados por um aumento de volume, ou os *glissandos* ascendentes e descendentes nos segundos violinos. Em termos harmónicos, Bartók explora o total cromático, indo ao encontro da técnica de *cluster*, também utilizada em Ligeti e Penderecki. Podemos observar um destes exemplos no excerto no compasso 20 do referido andamento, que acompanha

a cena em que Wendy e Danny entram pela primeira vez no labirinto. A harmonia produzida em *tremolos* nas cordas preenche o total cromático de Ré# a Sib.

Figura 9 – Exemplo de harmonia em Música para Cordas, Percussão e Celesta, de Bartók.

Se analisarmos o conjunto de notas de Ré# a Sib, do ponto de vista do *pitch-class set*, observamos que obtemos uma sequência numérica consecutiva [0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7], considerando o Ré# como zero⁵⁹, logo, cromática. Como se observou, *trilos* e *tremolos* são alguns dos recursos identificados como criadores de momentos de tensão e expectativa no espectador. Os *glissandos* são um recurso menos familiar e pouco convencional para os espectadores, e contribuem, igualmente, para criar sensações de inquietude. A mudança de texturas de cena para cena tenta objectivar as mudanças de personagem, diferenciando e indo ao encontro dos vários pontos de vista vividos pelos personagens.

⁵⁹ O *pitch-class set* ajuda-nos a compreender o tipo de sonoridade de um agregado sonoro. No caso do exemplo analisado, verificamos que a sequência numérica é consecutiva. Sendo que cada dois valores numéricos consecutivos representam um intervalo de meio-tom, facilmente percebemos que estamos perante uma sequência cromática.



68

20 *Andante*, $\text{♩} = 68$

69

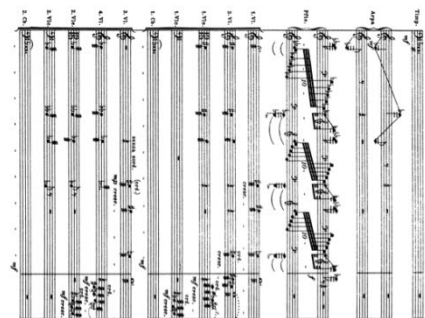
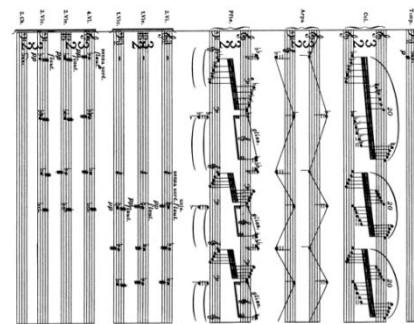
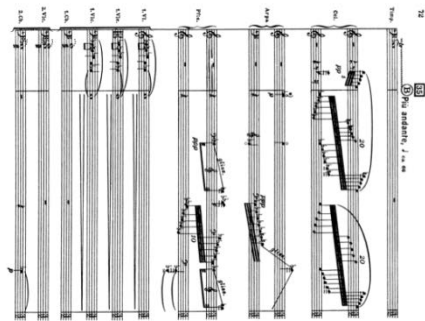
70

71

Exploração do total cromático nas cordas. O piano e os 2.ºs violinos articulam intervalos de 7.^a maior descendentes por meio-tom

O total cromático é novamente explorado, tanto a nível melódico como harmonioso

Ponto de «síncrise» entre o *ff* orquestral (compasso 31) e o bater da bola que Jack atrai ao chão



Linha da celesta no momento em que Jack vê
Wendy e Danny no centro do labirinto

Mais «tremolos» com o
objectivo de criar e acentuar

Crescendo até ao momento em *fff*
(compasso 45) em que aparece

Figura 10 - Excerto de The Shining – cena em que Wendy e Danny exploram pela primeira vez o labirinto, com a música de Bartók (Música para Cordas, Percussão e Celesta) como fundo.

Penderecki

A abordagem de *The Shining* à música de Penderecki assume contornos um pouco mais complexos, dada a quantidade de obras utilizadas e a liberdade com que Kubrick e o seu editor de som, Gordon Stainforth, as utilizaram, recortaram e sobrepuseram. De uma forma simplista, mas simultaneamente objectiva, importa estabelecer um paralelo entre as atmosferas pretendidas entre imagem, narrativa e som (música e diálogos), para que se compreenda e justifique uma música com estas características. Registos graves, volumes extremos, elevado grau de dissonância, *glissandos* ou *clusters*, são técnicas que surgem associadas a estados de *Pesadelo*, sangue, morte, choro. Por outro lado, qualquer das obras foi escrita para grande formações e orquestras, o que proporciona ao compositor um vasto leque na exploração tímbrica, aspecto que se revela como prioritário para o compositor, em detrimento de estratégias composicionais de cariz mais convencional, nomeadamente a decoração melódica e/ou harmónica. As obras de Penderecki revelam uma sonoridade de grande densidade textural, rejeitando qualquer convencionalismo acórdico ou rítmico, em favor dos efeitos de dissonância e atemporalidade, respectivamente. No fundo, estamos perante uma música que reduz pontos referenciais ao espectador, criando sensações de permanente expectativa e tensão. A música do compositor polaco assume principal protagonismo nas cenas de carácter mais agressivo, e inclui grande parte, se não a totalidade, dos recursos descritos por Heimerdinger como “recomendáveis” e propícios a atmosferas de terror com as pretendidas por Kubrick em *The Shining*.

Obras de Penderecki utilizadas no filme:

De Natura Sonoris No.1

De Natura Sonoris No.2

The Awakening of Jacob

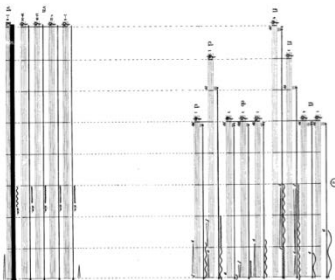
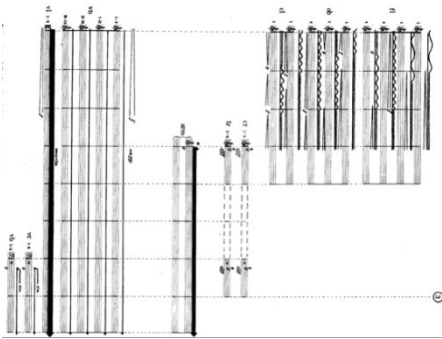
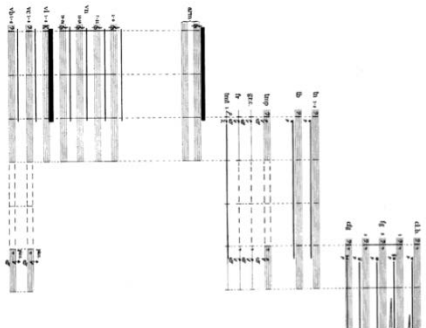
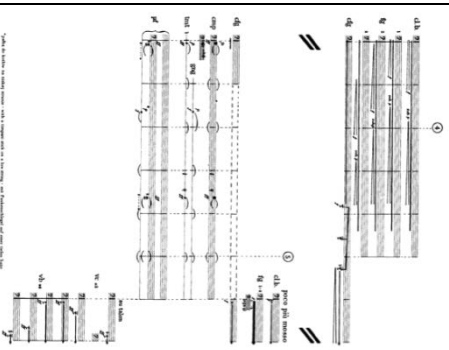
Polymorphia

Kanon for Orchestra and Tape

Utrenja II: Ewangelica

Utrenja II: Kanon Paschy

A figura 11, apresenta uma das seqüências acompanhadas pela música de Penderecki (*De Natura Sonoris No1*), no caso concreto da seqüência em que Danny se depara com as duas gêmeas no corredor do hotel (35'20").

		A	
			

Gengaro (2013: 207) descreve-nos a seqüência que corresponde ao excerto da partitura apresentado:

“He [Danny] is riding His tricycle and turns a corner to find the twins standing there, hand in hand. They task him to come and Play, but he sees visions of them dead, covered in blood. He tells Tony he is scared, and Tony reminds him that Hallorann said the visions were like ‘pictures in a book’. The cue is tense, almost from the beginning, which fades in a few measures into the piece as the woodwinds and strings are sustaining very high notes. The horns and trumpets provide accents in their high registers. A percussive crash [novo ponto de síncrise] coincides with Danny seeing the

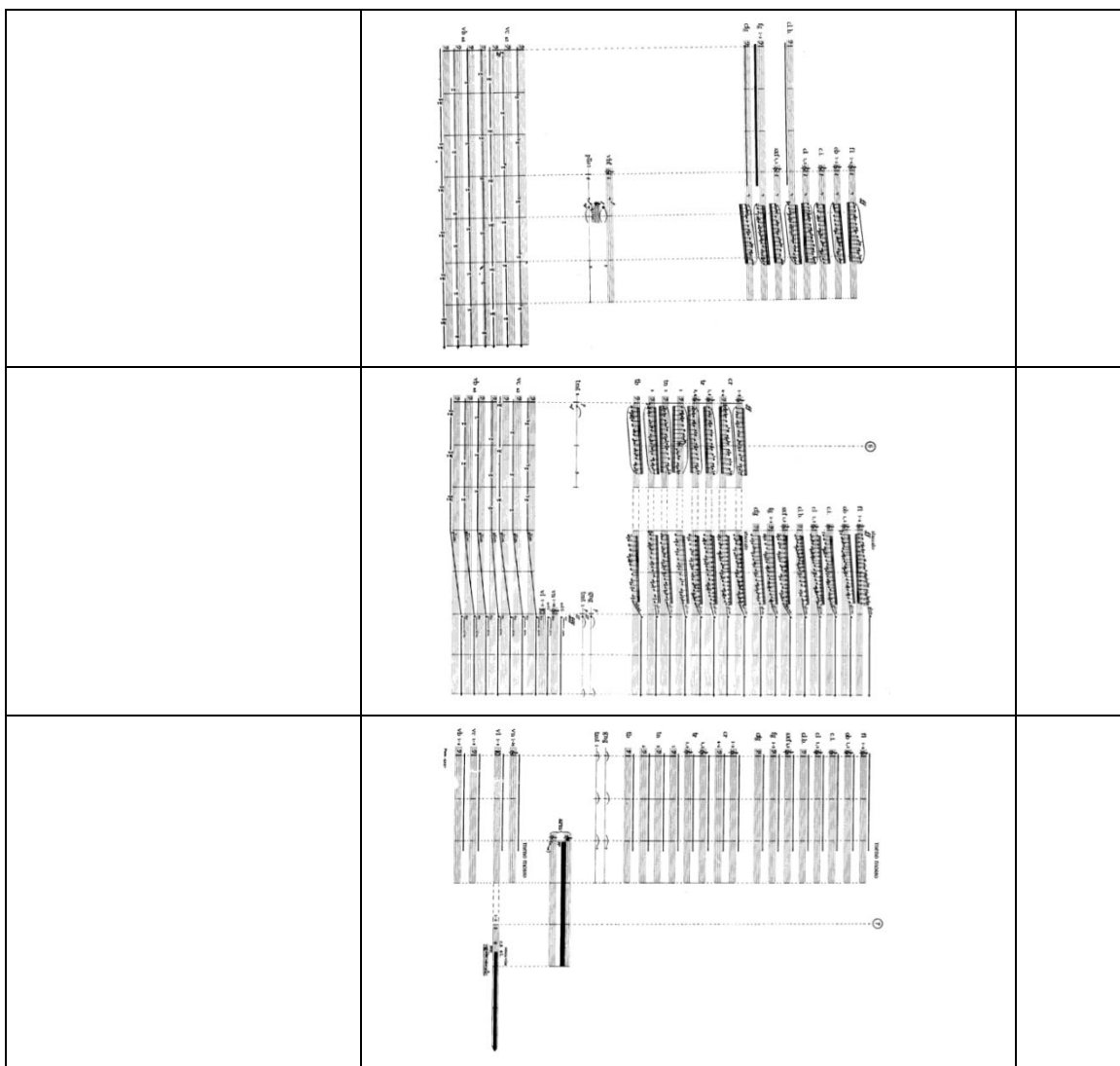


Figura 11 – Excerto de *De Natura Sonoris No1*, quando Danny encontra as duas gémeas no corredor do hotel. O momento em que Danny se depara com as duas gémeas encontra-se assinalado com (A) sobre a partitura.

A figura seguinte é demonstrativa da flexibilidade e complexidade do processo de edição realizado por Stainforth, com a supervisão de Kubrick, e a omnipresença de Penderecki.

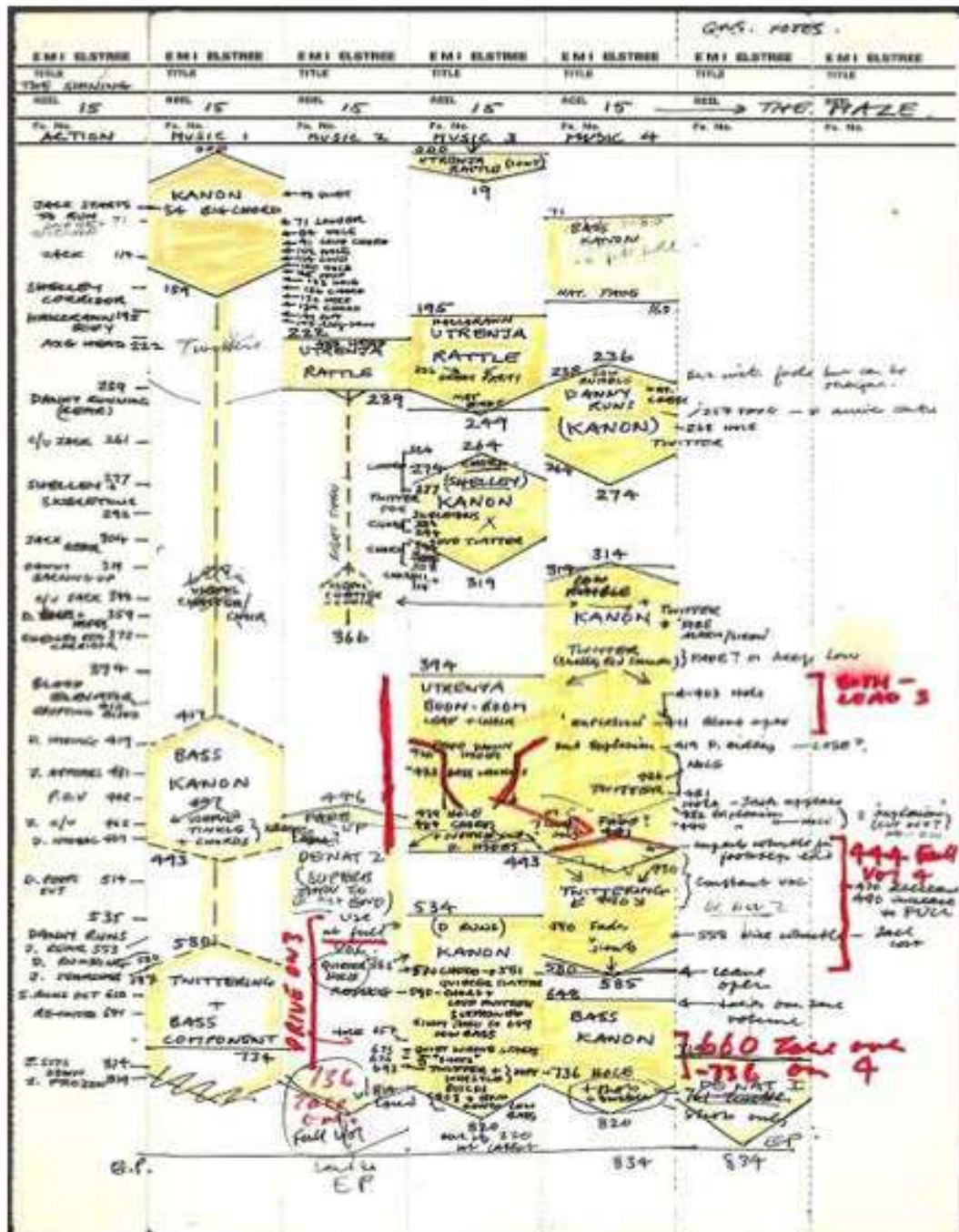


Figura 12 - Excerto do esquema de Gordon Stainforth sobre a sequenciação dos excertos musicais em The Shining.

Standards Jazz

A música consonante e tonal surge associada às cenas em que Jack se encontra no salão de festas do hotel e onde se simula uma festa nos anos 30, acompanhada por jazz tradicional da época. Os temas utilizados são *Masquerade*, *Midnight, the stars, and you*, *It's all forgotten now* e *Home*, todos interpretados por orquestras de jazz, embora Donnelly, citado por Gengaro, chame a atenção para a forma anacrónica como a música é utilizada. Na verdade, a música não corresponde, de facto, às memórias de Jack traduzindo-se numa falsa nostalgia. O objectivo aqui não é aludir à nostalgia e passado exclusivo de Jack, mas sim, a uma memória colectiva (Gengaro, 2013: 191). No entanto, o facto de se tratar de uma música ligeira, de características tonais (não só pela funcionalidade da harmonia mas também pela “tonalidade” e convencionais rítmicas características do jazz dessa época), produz um aligeiramento e distanciamento das atmosferas construídas através da música de Bartók, Ligeti e Penderecki.

Conclusão

A música assume um papel decisivo na diferenciação dos dois mundos – diegético e não diegético. A associação da atonalidade ao desconforto e à inquietude, e a música tonal (jazz) aos momentos do salão de baile, revelando uma distinção estilística entre diegético e não diegético. Apenas há música tonal (jazz, numa alusão à época, anos 1930) nas partes referentes ao salão de festas, com excepção de quando Jack derruba caixas na despensa do hotel. Este momento, como mais um momento de síncope traz de volta a ambiência da música *avant-garde* e o desconforto, tanto diegeticamente como para o espectador, *i.e.* não diegeticamente. A música estabelece esta ambivalência e conduz o espectador na narrativa. Poderemos especular sobre o que seria ver *The Shining* sem som e, provavelmente, não teríamos os mesmos pressentimentos nem se nos proporcionaria o mesmo fio condutor ao longo do filme. A música assusta e compromete o espectador com a linha narrativa condutora do filme. O efeito produzido, tal como em *The Fearless Vampire Killers*, como se observará mais à frente nesta tese, é reflexo das técnicas utilizadas nas obras escolhidas por Kubrick e conseguido através da utilização abundante da dissonância e sonoridades em, registo extremos, características das obras dos compositores modernistas focados neste estudo de caso: Bartók, Penderecki e Ligeti. *The Shining* marca, à época, segundo Donnelly, citado por Code (2009: 133), uma mudança de paradigma na interacção multimedia.

Estudo de caso 3

O desenho tonal em *The Fearless Vampire Killers*

No fundamental, e tal como observámos em *The Shining*, este estudo de caso pretende observar a forma como a música utiliza recursos consoante o ambiente que pretende criar, e como pretende acompanhar a narrativa e a imagem, numa clara diferenciação de dois campos distintos entre consonância/distensão/tonalidade e dissonância/tensão/atonalidade. Por outro lado, pretende-se analisar a unidade filmica a partir do ponto de vista da banda sonora. Em *The Fearless Vampire Killers* (1967), realizado por Roman Polanski, essa unidade advém, como se observará, não só por uma coerência de linguagem motívica, mas sobretudo por recursos como o *leitmotiv*. O processo da transformação estilística no *leitmotiv*, e a sua adaptação ao contexto narrativo, denota uma evidente transfiguração a partir de diferentes recursos como a melodia, a harmonia, o andamento e o timbre. Neste último, essencialmente através da instrumentação. Para a demonstração destas premissas, analisar-se-ão algumas das sequências do filme que possam contribuir para uma melhor compreensão da aplicação de processos.

Esta banda sonora enquadra-se nos moldes definidos por Julia Heimerdinger (2002: 5) sobre a adaptação de certos estilos musicais modernos e *avant-garde* a filmes de terror, nomeadamente através de alguns dos parâmetros mencionados a propósito de *The Shining*. Em *The Fearless Vampire Killers*, toda a música original é da autoria de Krzysztof Komeda (1931-1969). Durante os anos 1960 e 1970, através de filmes dos mais variados géneros, as audiências habituaram-se ao ecletismo das bandas sonoras, e à emancipação de sonoridades tão diversas como as provenientes do *jazz*, *pop/rock* ou da música erudita da segunda escola de Viena na viragem do século XIX para o XX (Davis, 1999: 57). Encontram-se todas estas influências na música escrita por Komeda, compositor e pianista polaco que se notabilizou fundamentalmente pelas bandas sonoras que escreveu para Roman Polanski, nomeadamente a de *The Fearless Vampire Killers*, que será objecto de análise neste estudo de caso. De Polanski, Komeda musicou ainda os filmes *Knife in the Water* (1962), *Cul-de-Sac* (1966) e *Rosemary's Baby* (1968). Para além da sua ligação ao cinema, Komeda desenvolveu a sua actividade como pianista de *jazz*, linguagem que exerceu forte influência nas suas composições para cinema. Traços que são bem evidentes, aliás, nesta banda sonora.

A diferenciação e dualidade tonal/atonal está bem patente neste trabalho de Komeda, e é observável uma distinção consoante o efeito que se pretende criar para cada situação, podendo estabelecer-se um paralelo entre as situações de menor

intensidade e tensão dramática com momentos musicais tonais e consonantes, e entre os momentos de maior tensão dramática com uma música menos consonante, que destaca e põe em evidência a forma como Komeda canaliza e gere os diferentes recursos consoante o objectivo, estabelecendo-se uma relação biunívoca entre os pares tensão-dissonância e distensão-consonância (figura 13).

menor tensão dramática	↔	maior tensão dramática
↑ ↓		↑ ↓
menor grau de dissonância	↔	maior grau de dissonância

Figura 13 – Relação entre o grau de tensão e dissonância que se pretende estabelecer ao longo do filme.

A título exemplificativo da figura anterior pode observar-se através de algumas das sequências do filme, nomeadamente no caso da melodia misteriosa que Alfred (protagonizado pelo próprio Polanski e aqui como assistente do Professor Ambrosious, protagonizado por Jack MacGowran), ouve no castelo e associa à figura de Sarah (Sharon Tate). O primeiro momento leva-o a Sarah, mas o segundo, contrariamente à sua expectativa, leva-o a Herbert (Iain Quarrier), o filho homossexual do Conde von Krolock. Se quisermos estabelecer um paralelo entre este fenómeno e a estrutura musical, podemos entender este segundo momento como uma espécie de cadência evitada e que contraria a resolução que é esperada. Ou seja, que Alfred, por via do prenunciado pela situação anterior, encontrasse Sarah e não Herbert. A melodia consiste numa sequência de notas atonal, de ritmo indefinido, sem qualquer referência ou apoio rítmico ou temporal. A sequência de notas aproxima-se de uma série dodecafónica tipicamente weberniana.



Figura 14 – Melodia atonal que acompanha os dois momentos em que o personagem Alfred ouve entoar no castelo.

O conjunto de notas da melodia preenche, com a exceção da nota fá, o total cromático, correspondendo a uma melodia com uma base escalar cromática e sem tonalidade definida. Através de um exemplo diegético, há aqui uma clara intenção de estabelecer um ambiente de mistério, não só no personagem Alfred, mas também no espectador. Os exemplos semelhantes na história do cinema são numerosos, tal como na famosa cena da aproximação do tubarão em *Jaws*, de Spielberg. Aí, o efeito pretende-se apenas não diegético. É somente o espectador que pressente, através do motivo repetitivo do intervalo de 2.^a menor (que os personagens não ouvem), a aproximação do tubarão. Em *The Fearless Vampire Killers*, Alfred ouve cantar e associa a melodia a Sarah, para apenas conseguir chegar tão rapidamente quanto possível até perto dela. No entanto, o carácter sinistro e as características da melodia deixam antever, no espectador, o ambiente de mistério e a atmosfera hostil do castelo e o horror à presença dos vampiros que coincide com o desfecho da segunda situação em que Alfred ouve a dita melodia. O mesmo efeito talvez não fosse possível através de uma música tonal, consonante e que não produzisse um efeito de inquietude, sobretudo por parte do espectador.



Figura 15 – Duas sequências em que a mesma música tem desfechos distintos. Na segunda sequência contrariam-se as expectativas criadas pela música na primeira. As imagens da direita contêm a mesma música, ou seja, a melodia atonal que Alfred ouve no castelo.

Numa outra perspectiva, a cena em que Alfred e Professor Ambrosius caminham na neve é acompanhada por uma melodia em modo maior. Tanto melodia

e ritmo têm características tonais, quase que dando a sensação de um momento descontraído de esqui na neve. O objectivo aqui é criar um ambiente de menor tensão, na perseguição a Shagal (o estalajadeiro protagonizado por Alfie Bass), que prepare, por contraste, o efeito surpresa de Ambrosius e Alfred ao avistarem o castelo. Shagal não constitui, por si só, um perigo como o Conde von Krolock (o vampiro, Ferdy Mayne) ou Kukol (o seu empregado, Terry Downes). O contraste entre o momento na neve e o avistar do castelo, precisamente consequente à cena na neve, sucede numa relação de calma/inquietude, ou seja, distensão-tensão e, logo, entre música tonal e atonal. O carácter musical altera-se bruscamente de um modo maior para uma sobreposição de acordes que provocam uma dissonância com uma *pedal* de Sib (fig. 16), que originam uma sonoridade de características cromáticas. Na figura 16, a música que acompanha o primeiro momento está representada pela letra A e refere-se à melodia em modo maior que modula de Ré maior para Mib maior, enquanto que o motivo gerador de tensão está representado pela letra B, motivo esse que se inicia pelo prolongamento do motivo da flauta que apresentou a melodia A e faz uma ponte para o motivo seguinte, que sobrepõe dois agregados harmónicos que geram tensão pela dissonância resultante da sobreposição com a *pedal* de Sib já referida. O próprio motivo rítmico da articulação, num ataque curto e forte seguido de um ataque longo e em crescendo, um recurso, aliás, bastante utilizado por muitos compositores, estabelece uma sensação de tensão e surpresa.

Estas duas sequências revelam dois procedimentos com objectivos distintos, ambos levando a momentos de surpresa e tensão emocional, mas onde na segunda sequência a música antecipa esse momento de tensão, isto é, o encontro de Alfred com Herbert. O que faz divergir as duas situações é o facto de a música, na primeira situação (a da neve), acentuar o efeito de surpresa no espectador por contraste com a música que se lhe segue imediatamente. Ou seja, nesta primeira situação a surpresa não é antecipada.



A



B



Figura 16 – Sequência da chegada ao castelo.

Ainda sobre a primeira sequência analisada, na melodia que Alfred ouve no castelo, estamos a ir de novo ao encontro do fenómeno da «acusmática», que significa precisamente um som do qual não se vê a sua causa. Segundo Chion (2008: 61), este fenómeno é próprio de filmes de mistério e de ambiente, mantendo *suspense* e uma expectativa, preservando durante um longo período de tempo o segredo da sua causa e do seu aspecto antes de o revelar. E no caso de *The Fearless Vampire Killers* nunca chega a ser propriamente revelado porque tem dois desfechos distintos, primeiro com Sarah, depois com Herbert.

O que se acabou de observar leva-nos a situações de estruturação musical que estabelecem uma relação directa com as emoções que transmitem. A cena em que Alfred e Ambrosius esquiam na neve tem como fundo uma música que compreende algumas das características que, segundo a Psicologia, transmitem alegria a partir do modo maior, um ritmo vigoroso, e um registo ligeiramente agudo (Gabrielsson, 2016: 222), características da melodia da flauta em questão, que se adequam não só ao cariz da cena como ao tipo de movimento que advém dos personagens. Para este autor, a expressão percebida nunca pode ser determinada apenas por um factor separadamente, mas, sim, em função de vários factores que operem em conjunto de forma aditiva ou interactiva e que envolvam questões de intensidade, altura, tempo, direcção escalar, ritmo, contorno, progressão melódica ou dinâmicas.

Leitmotiv como elemento de unidade

Formalmente, os únicos blocos temáticos que se mantêm ao longo de todo o filme são o *leitmotiv* que faz referência à presença (dentro ou fora de campo) de Sarah e o tema do genérico, ambos com as devidas adaptações à narrativa. No caso do primeiro, com alterações de acordo com convenções – ou que se vieram a tornar como tal – derivadas de práticas correntes na história do cinema. Na figura seguinte, poderemos observar os vários momentos em que é apresentado o *leitmotiv* de Sarah:

<i>Minutagem</i>	<i>Cena</i>	<i>Características</i>	<i>Instrumentação</i>
8'14"-9'00"	Shagal abre a porta da casa de banho do quarto de Ambrosius e Alfred e encontra Sarah na banheira ⁶⁰	<i>Leitmotiv 1</i> Legato – melodia amorosa. Modo maior	Oboé e guitarra
14'36"-15'18"	Alfred constrói um boneco de neve enquanto Sarah olha pela janela do quarto	<i>Leitmotiv 2</i> Momento mais ligeiro – modo maior (Momento descontraído)	Vozes, cravo e percussão
19'53"-21'42"	Sarah pede ajuda a Alfred para tomar banho às escondidas do pai. É o primeiro grande momento de aproximação entre ambos	<i>Leitmotiv 3</i> Volta ao ambiente da primeira vez (8'14"), mais intimista e de maior proximidade. Modo maior	Oboé, guitarra e cordas em suporte harmónico
25'38"-26'12"	Shagal e Rebecca Shagal no momento em que choram a captura da filha Sarah pelo Conde Von Krolock	<i>Leitmotiv 4</i> A música inicia-se precisamente no momento em que Shagal se dirige e toca numa peça de roupa de Sarah. Há uma clara mudança de ambiência	Clarinete baixo, cravo e guitarra

⁶⁰ O facto de a música em questão se prolongar na cena seguinte eleva o seu potencial de significação. Neste caso, através dos contentamentos distintos de Ambrosius e Alfred. No primeiro, o contentamento manifesta-se pelos sinais evidentes da existência de vestígios vampírescos enquanto a música prolonga a presença de Sarah que se reproduz no contentamento e amor à primeira vista de Alfred.

		através do registo grave do clarinete baixo na melodia ⁶¹ . O andamento também se torna mais lento	
1h09'44"- 1h09'58"	Alfred vira-se para Sarah sair nua da banheira enquanto se dirige a uma janela para desenhar um coração no vidro embaciado... de onde depois avistará o esquecido Professor Ambrosious preso na janela da cripta.	Leitmotiv 5 Novamente a textura e instrumentação iniciais, que reaparece em novo momento em que Sarah e Alfred se encontram juntos e sós	Oboé e guitarra
1h41'08"- 1h41'50"	Alfred e Sarah fogem do castelo no trenó, juntamente com Ambrosious. Alfred pensa estar a salvo enquanto Sarah se prepara para lhe morder o pescoço	Leitmotiv 6 Aparentemente, a música, agora numa versão mais jazzística, anuncia um momento de descompressão e fuga ao perigo dos vampiros mas é interrompida pelos meios-tons do cravo da música inicial, criando tensão para o momento derradeiro do filme que leva a que Alfred e Ambrosious propaguem pelo mundo o que tinham intenção de eliminar.	Vozes, flauta, guitarra, bateria (vassouras)

Figura 17 – Os momentos do leitmotiv de Sarah.

⁶¹ A associação dos registos graves com tristeza, como o do clarinete baixo na cena após o rapto de Sarah encontra-se em sintonia com a teoria defendida por Gabriellsson: “High pitch may be associated with expressions as happy, graceful, serene, dreamy, exciting, surprise, potency, anger, fear, and activity. Low pitch may suggest sadness, dignity/solemnity, vigor, excitement, boredom, and pleasantness. Large pitch variation may be associated with happiness, pleasantness, activity, or surprise; small pitch variation with disgust, anger, fear, or boredom” (2016: 222).

Nas transcrições dos vários momentos em que é apresentado o leitmotiv é possível observar de forma mais pormenorizada e precisa os recursos utilizados por Komedá:



Leitmotiv 1



Leitmotiv 2



Leitmotiv 3



Leitmotiv 4



Leitmotiv 5





Leitmotiv 6



Figura 18 – O leitmotiv associado a Sarah, com as respectivas modificações consoante a atmosfera e o significado de cada sequência.

O *leitmotiv 6* constitui um dos raros momentos de contraponto do filme e acompanha o momento em que Alfred pensaria ter conseguido resgatar Sarah do castelo e tê-la a salvo. Ao invés, Alfred é mordido no pescoço por Sarah e os três personagens, ao fugirem do castelo, contribuem para espalhar o mal que pretendiam eliminar na sua missão. E imediatamente após se ter consumado este desfecho, em mais um momento de «síncrise», a música volta às notas pedais e a uma ambiência de tensão.

Momentos de tensão dramática em *The Fearless Vampire Killers*

Os momentos de maior tensão dramática estão associados a recursos como o cromatismo, atonal, dissonante, *pedal* ou *ostinato*. Parece existir uma intencionalidade por parte de Komeda em criar um paralelismo entre o aspecto visual, narrativo e musical, como se pode observar na figura seguinte:

Minutagem	Cena	Recursos utilizados	Instrumentação
17'20"	Alfred vai atrás de Kukol no trenó	Começa em vozes com uma sequência escalar cromática (1/2/1). <i>Ostinatos</i> de meios-tons no cravo. Melodia cromática nas cordas. <i>Pizzicato</i> nas cordas	Cordas, cravo, clarinetes baixos
18'17"	Alfred vai atrás de Kukol no trenó até perceber que Kukol mata lobos	<i>Ostinatos</i> de meios-tons no cravo. Melodia cromática nas cordas. <i>Pizzicato</i> nas cordas.	Cordas, cravo, clarinetes baixos

		Melodia em clarinete baixo	
21'46"	Conde von Krolock dirige-se para a casa de Shagal para raptar Sarah	Música do genérico com <i>pedal</i> no grave	Vozes, percussão, cordas, cravo
22'27"	Alfred ajuda Sarah a preparar o banho enquanto o Conde os avista pela janela (a música anuncia perigo e tensão)	<i>Pedal</i> e <i>ostinatos</i> de meios-tons no grave. A melodia das vozes tem características atonais e repousa em notas dissonantes com o baixo	Vozes, cordas, clarinete baixo
36'00"	Alfred e Ambrosius avistam e tentam entrar no castelo	Acordes sempre com uma <i>pedal</i> constante e contínua	Metais e cordas
39'35"	São levados por Kukol ao Conde	<i>Pedal</i> contínua e vozes idênticas às do início com desenhos de meios-tons	Cordas, percussão, vozes, cravo
42'09"	Alfred, no castelo, ouve cantar	Melodia atonal	Voz
50'16"	Alfred foge para o quarto após ter ido ao encontro da melodia anterior julgando ser Sarah a cantar	Vozes em paralelo (4.as) (melodias de natureza atonal/cromática)	Vozes, cravo, percussão
59'26"		<i>Ostinatos</i> de meios-tons. Melodia na marimba cromática. Sobreposição posterior de vozes. Aumento progressivo de intensidade	Vozes, marimba, percussão, cordas, clarinete baixo
1.03.38	Alfred tenta perceber quem dorme nos caixões.	<i>Pedal</i> . Clarinetes baixo em baixo.	Clarinete baixo, cordas...
1.07.21	Alfred ouve cantar novamente levando-o a Sarah	Melodia atonal	Voz
1.13.48	Alfred ouve cantar novamente, levando-o desta vez a Herbert	Melodia atonal	Voz
1.16.17	Alfred constata que Herbert não se reflecte no espelho	Melodia atonal em vozes em paralelo	Vozes
1.18.13	Alfred foge de Herbert I	<i>Swing</i> rápido. Melodia vigorosa nas vozes com vários intervalos cromáticos. Vários <i>trilos</i> .	Vozes, guitarra, marimba, cordas, bateria
1.18.53	Alfred foge de Herbert II	Idêntico ao anterior.	
1.36.50	Alfred, Ambrosius e Sarah tentam fugir do castelo	Vozes cromáticas em paralelo. Percussão. <i>Pedal</i>	Vozes, clarinete baixo, percussão

Figura 19 – Momentos de tensão e expectativa em The Fearless Vampire Killers.

Como podemos observar pelo quadro anterior, todas as cenas em que é criada tensão dramática recorrem à dissonância harmónica (ou através de acordes dissonantes, não triádicos, ou através de recursos como pedais) e ao atonalismo e cromatismo melódico. O rapto de Sarah pelo Conde von Krolock é antecedido pela sequência em que Sarah pede a Alfred que a ajude a encher a banheira com água para que possa tomar banho às escondidas do pai, Shagal, e coincide com o primeiro momento de aproximação, esperada, entre os dois. A cena é acompanhada por uma das versões do *leitmotiv* de Sarah.

Música romântica



Música de terror em aumento progressivo de tensão, acompanhando a sequência de imagens

A análise da sequência e dos pontos fundamentais em que Sarah é raptada pelo Conde von Krolock, ajudar-nos-á uma vez mais a compreender a variação de tensão produzida e demonstra o paralelismo entre imagem, contexto narrativo e banda sonora.

1. 21'46" avista-se o trenó de von Krolock no percurso para a casa da família Shagal (A), momento que é antecedido por uma música romântica que acompanha a cena em que Sarah pede ajuda a Alfred para a ajudar a preparar o banho.
2. 22'27" Alfred ajuda a preparar o banho e avista-se von Krolock à janela (B);
3. 22'53" Alfred fecha a porta para Sarah ficar a tomar banho sozinha (C);
4. 23'36" Sarah vê cair neve na banheira pela janela aberta por von Krolock (D);
5. 23'43" Música altera-se no momento em que se vê von Krolock descer pela janela e morder Sarah no pescoço (E);
6. 24'08" Alfred olha pela fechadura e avista o Conde (F).

B

22'27"

Acordes nas vozes que produzem dissonância com a nota *pedal*. Ouve-se uma cadência contínua no grave que contribui para o aumento de tensão que mantém o espectador em expectativa.

A

21'46"

Música do genérico, mas com uma atmosfera mais solene por intermédio da percussão e de um andamento ligeiramente mais lento.



C

22'53"

Melodia nas vozes em conjunto com a *pedal* num registo grave que prossegue a cadência contínua do momento anterior e contribui para o aumento da tensão. A música está, claramente, a anunciar que algo vai suceder.



D

23'36"

A música anterior começa a subir de intensidade (ao mesmo tempo com um *tremolo* de contrabaixo).



E

23'43"

Novo momento musical que coincide com o momento em que se observa a descida de von Krolock pela janela do telhado e que coincide com um novo motivo vocal com insistência em sobreposição de intervalos de 4.^a Perdeita e 4.^a Aumentada. *Ostinato* na marimba.



F 24'08"

Nova progressão na música através de ataques no agudo em cordas no momento em que Alfred avista von Krolock pelo buraco da fechadura. A música termina com um acorde em suspenso no momento em que Ambrosious abre a porta da casa de banho e se vê a banheira vazia com uma mancha de sangue.



Figura 20 – Análise da sequência em que Sarah é raptada pelo Conde von Krolock.

Verifica-se que a cada novo acontecimento desta cena corresponde um novo elemento musical que intensifica a sensação de tensão e expectativa, numa marcação e pontuação dos acontecimentos presentes na imagem/narrativa através da música. O crescendo verificado tanto ao nível da intensidade, do acréscimo de tensão harmónica e amplitude dos registos tímbricos, acompanha, num claro paralelismo, o aumento de intensidade da cena até ao rapto de Sarah.

Conclusão

Pretendeu-se, como principal foco deste estudo de caso, observar que existe um claro diferenciamento em termos de técnicas utilizadas consoante o objectivo da música e o tipo de ambiente que se pretende criar. As partes de escrita tonal e com predominância de uma sonoridade consonante acompanham as cenas menos dramáticas, enquanto as partes que recorrem ao atonalismo e à dissonância se encontram associadas às cenas de maior tensão do filme. Este processo terá sido premeditado e consciente por parte de Komeda e do realizador Roman Polanski no processo de montagem e edição do filme. Através de um plano do desenho tonal de todo o filme poderíamos estabelecer um paralelo entre a música escrita por Komeda e o cariz de cada cena, embora com as excepções em que Polanski pretendeu subverter essa lógica, como na cena final em que a música deveria anunciar supostamente um final em que, finalmente, Alfred consegue resgatar Sarah e pensa

estarem a salvo dos males vampirescos. A música acompanha o que é pressentido pelos personagens, iludindo, no mesmo sentido, o espectador.

Komeda é hábil na definição de ambientes, nomeadamente através da instrumentação, como no caso da cena em que o casal Shagal chora o rapto da filha. Aqui, a melodia do *leitmotiv* associado a Sarah aparece num registo grave de clarinete baixo e num andamento reduzido comparativamente às aparições anteriores, dois dos recursos convencionados e associados a estados de tristeza segundo a Psicologia musical (Gabrielsson, 2016: 219). Komeda vai ao encontro das convenções e das associações convencionadas entre música e estados psicológicos, utilizando recursos geradores de tensão como «pedais» harmónicas, registos extremos associados a harmonias dissonantes (a fazer lembrar a cena do duche de *Psycho*, como no caso em que Alfred avista o Conde von Krolock pelo buraco da fechadura da casa da banho), *tremolos*, ou ainda a melodia atonal e misteriosa que se ouve no castelo. Todos estes recursos estão em sintonia com as linguagens convencionadas e diferenciadoras de estados psicológicos no espectador e que operam segundo códigos culturais que, fabricados muito antes do nascimento do cinema, se foram cimentando, constituindo, ainda hoje, a abordagem dominante no fenómeno da música no cinema.

Estudo de caso 4

Bernard Herrmann (1911-1975): a harmonia não funcional e estaticidade motívica

Herrmann é um dos grandes nomes da composição para cinema, tendo trabalhado para Hitchcock, Welles, Scorsese ou Tarantino. Segundo Davis (1999: 48), muitas das modernas técnicas utilizadas por este compositor não tinham sido utilizadas de forma sistemática até aos anos 1950, e nelas se revela uma influência de compositores como Stravinsky, Debussy ou Bartók, que rompem com a tradição romântica dominante até então. Herrmann compôs para filmes como *Citizen Kane*, de Orson Welles, ou *Psycho*, de Alfred Hitchcock. Com Hitchcock, Herrmann colaborou em sete filmes, tendo sido *The Trouble with Harry*, em 1955, a primeira dessas colaborações. O trabalho de Herrmann ficou célebre através de cenas como a do chuveiro em *Psycho*. Nesta famosa cena, não é a harmonia utilizada que surge como principal meio de chegar a um fim, que seria criar uma atmosfera dramática de assassinato, mas, sim, a opção tímbrica adoptada pelo compositor, contrariando a ideia de que as cordas sejam estritamente direccionadas para cenas românticas.



Figura 21 – Frame extraído da cena do duche em *Psycho* e música respectiva.

Brown, corrobora da perspectiva que Herrmann inovou e se diferenciou dos demais compositores para filmes seus contemporâneos, pelo facto de ter rompido com as práticas da tradição vienense e tendo eleito a harmonia e o trabalho tímbrico como os principais elementos da sua música para cinema (Brown, 1994: 153).

A melodia de Herrmann, nomeadamente em *The Trouble with Harry*, caracteriza-se, essencialmente, por pequenas e curtas «deixas», temática e tonalmente amorfas (Neumeyer, 1998: 116). De facto, as ideias motívicas trabalhadas por Herrmann quase nunca ultrapassam os dois compassos (Brown, 1994: 154), para que se retenham mais facilmente na memória do espectador e sendo também mais facilmente manipuláveis tecnicamente. O facto de Herrmann optar por temas curtos, torna, naturalmente, mais difícil delinear e obter uma sequenciação harmónica numa lógica de tensão-distensão e de continuidade funcional. O compositor opta por privilegiar a cor de cada acorde como uma entidade própria e independente. Este fenómeno pode ser visto de forma análoga ao trabalho de Debussy, compositor que terá exercido forte influência na formação da personalidade musical de Herrmann. Brown estabelece, precisamente, este paralelo entre o anti-melodismo e o isolamento de cores harmónicas.

Ambiguidade melódico-harmônica

O papel do intervalo de 3.^a (maior ou menor) que, segundo os cânones da música ocidental, corresponde a estabilidade, quando manipulado e isolado do contexto da tríade maior ou menor, como em Herrmann, adquire um grau ambíguo de identidade:

“O que Herrmann optou por fazer com grande insistência nas suas bandas sonoras para Hitchcock foi isolar o tradicional intervalo de terceira da música ocidental do habitual equilíbrio e tirania da tríade maior/menor”⁶² (Brown, 1994: 152).

O que é aqui descrito por Brown, pode ser observado em dois filmes de Hitchcock, *The Trouble with Harry* e *Vertigo*. O intervalo de 3.^a surge fora do contexto das habituais tríades maior ou menor e assume uma personalidade independente de qualquer contexto funcional (figura 22):



Figura 22 – Sucessão de 3as maiores em *The Trouble with Harry* (o último intervalo, uma 4.^a diminuta, corresponde enarmonicamente a uma 3.^a maior) e *Vertigo*.

Sobre a utilização de motivos fora do contexto tradicional e característico de Max Steiner ou Korngold, o processo do *leitmotiv* é utilizado, em Herrmann, de uma forma distinta e por pequenos fragmentos que permitem definir ambientes, “signifying a mood, idea, or even a character” (Wrobel, 2001: 3).

⁶² “What Herrmann began to do with great consistency in his Hitchcock scores was to isolate the characteristically western interval of the third from the minor/major equilibrium of the tonic triad.”

Harmonia

A linguagem harmónica de Herrmann, embora utilizando recursos frequentes na música erudita, contorna os procedimentos habituais, originando aquilo a que Brown se refere como “ambiguidade harmónica” (Brown, 1994: 150) e onde a linguagem tonal tradicional se constitui apenas como o ponto de partida. Herrmann evita as tradicionais resoluções de um motivo ou de um tema, se bem que o seu trabalho seja mais motivico do que propriamente temático, trabalhando sobretudo numa lógica de repetição e justaposição de elementos que, sincronizados com a imagem, destacam e criam um determinado ambiente de expectativa e mistério. O tema principal de *North by Northwest* (Hitchcock, 1959) constitui um paradigma da linguagem de Herrmann, sendo repetido exaustivamente e apenas transformado ao nível tímbrico e orquestral, contornando lógicas de continuidade harmónica, características da harmonia funcional tonal.



Figura 23 – Excerto de Psycho.

Neste exemplo apresentado de *Psycho*, na figura 23, é facilmente observável e detectável, até quase que graficamente, a insistência e repetição motivica que revela uma estaticidade harmónica e textural. Essa estaticidade é conseguida através da insistência em blocos justapostos e com base em *ostinatos*.

Debussy exerceu grande influência na linguagem harmónica de Herrmann. Nas suas obras, Debussy recorreu incessantemente aos acordes de 7.^a (menor 7.^a (-7), menor-maior (-Δ), meio-diminuto (Ø), diminuto (^o7), dominante (7)), numa perspectiva divergente da habitual à sua época, *i.e.*, fora do contexto e da necessidade de uma resolução funcional. O que altera os padrões de percepção dos clichés harmónicos associados a este tipo de acordes.

“A música de Debussy (Ex. *Nuages*) é famosa pelo contorno da tradicional funcionalidade harmónica, através dos paralelismos acórdicos, e Herrmann recorreu a este meio na composição das suas bandas sonoras”⁶³ (Wrobel, 2002: 4).

A sonoridade de modos, escalas e/ou acordes está tradicionalmente associada a certos ambientes e significados. Uma tonalidade menor surge frequentemente associada a estados de introspecção, melancolia e estados emocionais mais “escuros”, especialmente quando comparada com os estados de espírito de alegria associados aos modos maiores (Wrobel 2002: 1).

A estaticidade da harmonia de Herrmann leva a um clima e atitude de suspensão por parte do espectador, como se este esperasse por algo que deveria resolver mas que é continuamente adiado. A essência da tonalidade ocidental, é, segundo Brown (1994: 151), e principalmente nas harmonias diatónicas, a resolução. É expectável que um acorde dissonante seja seguido de uma resolução das dissonâncias internas que o compõem na sua estrutura. No entanto, em Herrmann, a relação entre as diferentes entidades harmónicas (e não só melódicas) depende mais propriamente de uma relação de justaposição de elementos do que de uma sequenciação lógica nos moldes tradicionais da harmonia funcional, o que nos transporta para a influência de Debussy.

⁶³ “Debussy’s music (Ex., *Nuages*) was famous for non-functional (traditionally) parallel chord movement, and Herrmann borrowed this device for his own scores” (Wrobel, 2002: 4).



Figura 24 – Excerto do prelúdio *La Fille aux Cheveux de Lin*, de Debussy, onde são observáveis acordes de 7.^a da dominante em paralelismo, contrariando os padrões de funcionalidade e relação de tensão-distensão ou tensão-resolução característicos da harmonia funcional. Deveremos considerar uma clave de sol e de fá nos pentagramas superior e inferior, respectivamente.

O acorde de 7.^a mais comum na obra de Herrmann é o acorde meio-diminuto (Ø)⁶⁴, embora, segundo Wrobel, tenha vindo a cair progressivamente em desuso na linguagem do compositor:

“A cor do acorde meio-diminuto apresenta um bom balanço (ou não-balanço, se se preferir) entre estabilidade e mudança, dando aso a diferentes associações musicais (ou de cariz romântico de desejo ou de amor não correspondido e de desencontro sentimental) numa altura em que Herrmann se encontra em plena actividade, e contribuindo para a fusão de linguagens, nomeadamente a romântica e a impressionista, embora com especial enfoque nesta última (especialmente em elementos como o timbre e a cor orquestral)”⁶⁵ (2002: 3).

⁶⁴ O acorde meio-diminuto, também conhecido por acorde de sétima da sensível, é aquele em que a 3.^a, a 5.^a e a 7.^a formam, com a fundamental, intervalos de 3.^a menor, 5.^a diminuta e 7.^a menor, respectivamente.

⁶⁵ “The half-diminished 7th tonality appears to have a good creative balance (or imbalance if you prefer) between stability and change. So, the chord developed into various musical associations (whether romantic yearnings or unrequited desire, mood of strangeness, free-standing moderate dissonance) by the time Herrmann came into the scene. And Herrmann rather interestingly combined the richly Romantic and the idiosyncratic Impressionistic styles, although it would tend to lean more heavily toward the impressionistic focus of individualistic color (especially orchestral color or timbre in Herrmann’s case).”

Hitchcock chord

O acorde menor-maior (-Δ) ou Hitchcock chord, como é frequentemente designado na literatura sobre esta temática⁶⁶, consiste numa tríade menor sobre a fundamental com a adição de uma 7.^a maior. Sobre este acorde, Brown faz notar que:

“este tipo de acorde aparece frequentemente no *jazz* moderno, e cuja sonoridade num contexto mais tradicional pode ter uma conotação mais próxima de um domínio irracional”⁶⁷ (Brown, 1994: 153).

Com esta afirmação, Brown pretende chamar a atenção para o facto da sonoridade deste acorde poder tornar-se estranha a um ouvido comum. Herrmman utilizou a sonoridade do acorde “-Δ” em *Psycho*, como pode ser observado na figura:



Figura 25 – Excerto de Psycho

Na figura anterior o acorde “-Δ”, constituído pelas notas Bb-Db-F-A, em que Bb-Db-F constituem a tríade de base e A a sua 7.^a, aparece na 2.^a inversão com a nota F no baixo. Embora se utilizem recursos típicos da música tonal, esta música não é tonal no sentido e moldes tradicionais. Estes acordes “-Δ” não são funcionais no sentido de haver uma resolução ou encadeamento lógico, por exemplo, numa relação V-I (dominante-tónica).

⁶⁶ Bill Wrobel discorda desta teoria, defendendo que o acorde mais utilizado e que melhor traduz e caracteriza Herrmann é o acorde meio-diminuto. Segundo Wrobel, a ênfase que é atribuída à utilização do acorde menor-maior em *Psycho* ou *Vertigo*, dois dos mais importantes filmes da obra de Hitchcock, leva a que surjam classificações como a atribuída por Brown a este acorde.

⁶⁷ “It should be noted that this type of chord frequently appears in modern *jazz*, an idiom that has often been heard by traditional musical ears as definitely belonging to the domain of the irrational.”

O acorde “-Δ” aparece igualmente em *Vertigo* mas numa perspectiva contextual de um policorde numa sobreposição de uma tríade de Eb menor com D. A sonoridade do acorde menor-maior encontra-se nas quatro notas inferiores (Eb-Gb-Bb-D).



Figura 26 – Policorde em *Vertigo*

Existem, portanto, vários procedimentos que influenciam a sensação de expectativa do espectador, essencial em filmes de realizadores como Hitchcock sendo que os mais comuns se podem resumir como:

- A ambiguidade veiculada pela forma como é utilizado o intervalo de 3.^a;
- A não resolução de dissonâncias, que ajudam a aumentar o estado de tensão e expectativa.
- O papel das harmonias estáticas e dos motivos repetidos, que geram estados de suspensão.

Existe uma clara relação entre a tensão na linguagem harmónica e a tensão perceptiva. O que se pretende aqui observar, analisar e justificar é esta relação, tal como utilizada no trabalho prático anexo a esta tese, numa relação de causa-efeito entre a técnica musical e a sua significação (sempre num contexto fílmico, o que quer dizer que a significação não é produto exclusivo do objecto musical), como nas alterações a harmonias, tornando-as mais instáveis e criando uma maior efeito de tensão no espectador, como poderemos observar nos dois exemplos musicais seguintes extraídos de *Psycho* e na descrição deste procedimento por Husarik:

“As alterações cromáticas na harmonia aumentam o efeito de dissonância e reflectem as afirmações de Norman a respeito do suposto estado de espírito da mãe, o que marca o primeiro momento no filme em que a dissonância cromática e a atonalidade se encontram tematicamente ligadas à loucura de Norman. A «mãe» e Norman são representados pela dissonância e pela atonalidade que Herrmann

empresta de outras obras, como *Sinfonietta for Strings*, de 1935⁶⁸ (Husarik, 2007: 146).

Os casos seguintes contêm exemplos de alguns dos acordes de 7.^a utilizados por Herrmann em *Psycho* como o diminuto, composto apenas por intervalos de 3.^a menor, e o acorde meio-diminuto, já observado.



Fig. 27 – Dois excertos de Psycho

Intencionalidade na selecção tímbrica

A banda sonora de *Psycho*, numa analogia premeditada por Herrmann entre fotografia (a preto-e-branco) e sonoridade tímbrica, foi escrita somente a partir de

⁶⁸ “Chromatic alterations in the harmony increase the dissonance and reflect Norman’s comment that «mother isn’t quite herself today». This marks the first time in the film that chromatic dissonance and atonality are thematically linked to Norman’s madness. «Mother» and madness are represented by dissonance and atonality that Herrmann derives from another of his works, *Sinfonietta for Strings* (1935) (Husarik, 2007: 146).

instrumentos de cordas⁶⁹. O facto de não conter qualquer música diegética, contribui, segundo Brown, para afastar o espectador da realidade diegética, reforçando o papel da música não diegética e deixando a esta o papel de predispor o espectador para algo na iminência de acontecer, ou sobre o que esteja a acontecer. O que, por outro lado, “racionaliza” a presença da música não diegética (Brown, 1994: 165). Ou seja, a música não diegética desempenha um importante papel sobre o irracional, como se os personagens a pudessem ouvir e reagir ao seu efeito, o que se passa também em *The Shining*, de Kubrick.

Um dos aspectos que caracteriza algumas das bandas sonoras de Herrmann é a insistência com que recorre aos mesmos motivos. E um desses exemplos é precisamente *Psycho*:

“*Psycho* transporta as simples mas intensas técnicas das primeiras obras de Herrmann ao seu máximo ponto de saturação”⁷⁰ (Cooke, 2008: 208).

Aspectos que se foram mesmo acentuando ao longo da obra de Herrmann, como os *ostinatos*, o que reforça o papel das estruturas rítmicas na criação de tensão no espectador:

“As últimas bandas sonoras de Herrmann para filmes de Hitchcock revelam uma teimosa insistência nos motivos com base em *ostinatos*, rejeitando transformar-se em melodias convencionais, tanto pelo lado de pequenos fragmentos que balançam entre a estabilidade e a instabilidade, como em *Vertigo*, ou reduzidos a um grau obsessivo de insistente economia ,como em *Psycho*”⁷¹ (Cooke, 2008: 207).

⁶⁹ Sobre a analogia entre a instrumentação utilizada e a fotografia do filme, Sullivan afirma: “This may seem an odd analogy, since “Psycho” is a movie without brass instruments. Herrmann wanted to complement the black-and-white photography of the film with a “black-and-white score” (as well as meet the severely limited budget); strings alone producing such brutal power made the score all the more astonishing. The Hollywood composer Fred Steiner, one of the earliest to recognize the score’s brilliance, pointed out that the seeming limitation of strings add a perverse richness: strings “have an effective range of dynamics unmatched by other groups, and within the confines of their basic single tone-color they can command a Great number and variety of special effects... And when the expressive range of the strings orchestration is compared to that of black-and-white photography, Herrmann’s analogy becomes perfectly clear. Both have the capability within the limits of one basic color of delivering an enormous range of expression and of producing a great variety of dramatic and emotional effects, with all the gradations in between” (Sullivan, 2008: 254).

⁷⁰ “*Psycho* brings the simple yet intense techniques of Herrmann’s earlier work to saturation point” (Cooke, 2008: 208).

⁷¹ “Most prominent in Herrmann’s later Hitchcock scores was a heavy reliance on ostinato figurations, which stubbornly refuse to transform themselves into conventional melodies: instead, the fragmentary repeating patterns are either formed into kaleidoscopic musical textures that tread a precarious middle ground between

Conclusão

Pretendeu-se, a partir de exemplos práticos e aplicados nas bandas sonoras escritas por Herrmann em trabalhos realizados para obras de Alfred Hitchcock, demonstrar a forma como o compositor manuseia os recursos e como a partir desses recursos o compositor gere os níveis de tensão. A obra de Herrmann revela-se por um trabalho ao qual é atribuído uma grande importância a nível acórdico, e onde o acorde representa uma entidade sonora independente de um contexto de continuidade harmónica funcional, através, precisamente, da estaticidade da harmonia. A par da preocupação com a harmonia existe uma forte preocupação tímbrica. Esta conjugação entre as duas vertentes é trabalhada segundo uma fragmentação de pequenos motivos que vão sendo repetidos ao longo dos filmes e é precisamente através da repetição que Herrmann gera uma sensação de expectativa constante no espectador.

Com principal ilação a tirar deste estudo de caso, podemos afirmar que Herrmann, não tendo inventado novas sonoridades, mostrou-se hábil na sua manipulação, soltando-se das amarras dos cânones e clichés da linguagem romântica, como atenta Brown:

“A música de Bernard Herrmann, através da ambivalência tonal criada pela repetição de pequenos motivos melódicos, desvia o ouvinte do conforto da resolução harmónica, um dos mais racionalizados e hierarquizados elementos da linguagem da música tonal ocidental”⁷² (Brown, 1994: 33).

stability and instability (*Vertigo*) or reduced to an obsessive degree of insistent economy (*Psycho*)” (Cooke, 2008: 207).

⁷² “Bernard Herrmann’s music, which reprises the three-note «madness» motif referred to earlier and then concludes on a whoppingly dissonant, bitonal chord that totally denies to the listener the comfort of the harmonic resolution that is one of the most rationalized (and hierarchalized) elements of the Western, tonal system” (Brown, 1994: 33).

Estudo de caso 5

A coerência estrutural em *Smoking/No Smoking*

A abordagem da narrativa cinematográfica nem sempre foi alvo das mesmas motivações e tratamento ao longo da história do cinema. É frequente considerar-se uma primeira fase correspondente ao cinema clássico de Hollywood dos anos 1920-1950; uma segunda, de ruptura com os cânones americanos e desenvolvida pela *Nouvelle Vague* francesa desde finais dos anos 1950 até ao final da década de 1970; e uma terceira corrente, emergente no início dos anos 1990 que corresponde a uma ramificação e proliferação de novas abordagens, processo a que Allan Cameron se refere como *Modular Narratives* (2008) e que será o alvo e foco principal deste estudo de caso a partir do díptico de Alain Resnais *Smoking/No Smoking*, de 1993. A ideia de díptico enquadra-se numa tendência das últimas três décadas (não só de dípticos mas também de trípticos e quadrípticos) que observa a simultaneidade de diferentes narrativas num mesmo filme (Mendes, 2014: 6). No caso de *Smoking/No Smoking*, estamos perante um díptico de um mesmo autor, que consiste em filmes com uma estrutura que se abordará mais à frente e que é designada por *forking-Path* que se caracteriza, grosso modo, pela quebra do fio narrativo e por várias derivações de uma história inicial. Para além da temática sobre esta “desorganização” narrativa, pretende-se focar a atenção em aspectos que interagem e que conferem unidade à obra⁷³, tais como o papel do narrador, ilustrações ou intertítulos, que estabelecem uma relação directa com a banda sonora. A compreensão deste processo exige, em nosso entender, que seja fornecida uma breve perspectiva sobre a evolução do conceito de narrativa.

Esta obra é baseada num conjunto de peças teatrais de Alan Ayckbourn, aspecto que não deixa de ser relevante ao longo dos dois filmes, tanto ao nível da filmagem como da *mise-en-scène*.

Definição e breve evolução do conceito de narrativa

De acordo com Speidel (2007: 80), “for a film to be a «narrative» it must present us with a series of events in ways that imply connections between one event and the next”. Cameron (2008: 3), seguindo a mesma linha, refere-se a um “temporal

⁷³ Referimo-nos a “obra” no singular para designar os dois filmes *Smoking* e *No Smoking*, tratando-os, no respeitante aos elementos desenvolvidos, como uma obra única.

arrangement of causally linked events”. Esta sucessão de acontecimentos referida pelos dois autores produz no espectador uma sensação de causa-efeito através de convenções que se traduzem no cinema através de uma narrativa, algo que não é exclusivo ao cinema. Se no cinema de Hollywood dos anos 1930-1950 há um objectivo evidente de tornar uma história perceptível ao espectador, história essa construída segundo a longínqua tradição aristotélica de três actos – princípio, meio e fim – e que está na génese de modelos de estruturação do *plot* posteriormente desenvolvidos por Syd Field, Jon Franklyn, Robert McKee ou Richard Blum, as sequências causais são o principal veículo dessa compreensão narrativa que se obtém fruto de um vasto leque de convenções, que com maior ou menor dissimilitude e eficácia, permitem vislumbrar um campo discursivo e de lógica interna identificáveis dentro de um estilo. Gorbman define o texto fílmico de narrativa clássica como um reflexo de uma

“Conjuntura de várias economias, um discurso narrativo determinado pela organização laboral e financeira na indústria cinematográfica, por/na ideologia, e por mecanismos de prazer operando sobre os indivíduos nessa cultura”⁷⁴ (1987: 70).

Conjuntura essa com o objectivo de satisfazer os anseios e expectativas dos espectadores através de um discurso de verosimilitude com a realidade e apelando à identificação da imaginação do espectador com a *diegesis*.

Perspectiva autoral em evidência

Na teorização do conceito de narrativa importa ter atenção aos conceitos de *fabula* e *syuzhet* (ou *plot*). O primeiro refere-se aos acontecimentos a serem apresentados, ou à “série diegética a que a história se refere, o sistema de referências cronológicas que a suporta sem necessariamente se mostrar” (Mendes, 2009: 56), e o segundo, ao modo, ordem ou lógica pela qual os acontecimentos são sequenciados e apresentados ao espectador, segundo Cameron, de acordo com três princípios: em primeiro, através de uma lógica narrativa (aspecto que tem que ver com a causalidade); em segundo, de acordo com o factor tempo; e, por último, com o espaço, factores estes que poderão estar relacionados entre si. Para Bordwell (1986:19), a

⁷⁴ “Conjuncture of several economies, a narrative discourse determined by the organization of labor and money in the cinema industry, by/in ideology, and by mechanisms of pleasure operating on subjects in this culture.”

forma de organização do *syuzhet* manipula tanto a ordem e lógica narrativa como questões de tempo narrativo, sendo que para a *fabula* a causalidade é o principal princípio unificador. Mendes (2014: 6), refere-se a uma falta de sintonia entre *syuzhet* e *fabula* “abandonando-se a ligação causal e «necessária» entre os sucessivos segmentos narrativos, e substituindo-se a causalidade por casualidade ou por associações livres de ideias e/ou imagens e sons. Nesta linha, o cinema de autor da *Nouvelle Vague* não está sujeito aos imperativos comerciais por parte dos produtores. Os objectivos deste cinema são distintos dos anseios comerciais de provocar prazer no espectador, tendo como resultado cinematográfico estruturas mais imprevisíveis. As diferentes secções dos filmes não estão sujeitas às ligações habituais de causalidade das narrativas clássicas, deixando o espectador mais confuso do que propriamente elucidado quanto à sequência dos acontecimentos. As estruturas fragmentadas, as interrupções, os *flashbacks* ou os *flashforwards* são alguns dos recursos à disposição dos realizadores, como em *The Conformist* (1969), de Bernardo Bertolucci.

O caso específico de Smoking/No Smoking

Com a crescente complexidade narrativa referida por Cameron, emergente no início dos anos 1990, e em que se inclui *Smoking/No Smoking*, o cinema entra numa nova etapa de complexidade narrativa, através da fragmentação e segmentação do *continuum* narrativo e numa articulação complexa de blocos e a que Cameron atribui a designação de *Modular Narratives*. O resultado é uma transformação da concepção de tempo num jogo entre temporalidade da história e a ordem pela qual esta é contada. Ao assistir a *Smoking/No Smoking*, surgem questões da maior pertinência, nomeadamente, se poderemos falar, efectivamente, de uma “história” nesta obra. A abordagem narrativa aqui aplicada aproxima-se do conceito de *database narratives*⁷⁵ defendido por Marsha Kinder, no sentido em que o autor joga com a combinação e a articulação de acontecimentos num estilo próximo do cinema experimental da *Nouvelle Vague* e segundo um procedimento acronológico com base em *forwards* e na apresentação de alternativas narrativas que fazem com que se perca a noção de *continuum* e surja uma consequente percepção nublosa entre presente e passado. Nestes dois casos não se trata apenas de oferecer ao espectador uma história

⁷⁵ Segundo Marsha Kinder (2002), “Database narratives refers to narratives whose structure exposes or thematizes the dual processes of selection and combination that lie at the heart of all stories and that are crucial to language: the selection of particular data (characters, images, sounds, events) from a series of databases or paradigms, which are then combined to generate specific tales”.

cuja ordem dos acontecimentos é subvertida, numa espécie de desorganização cronológica, mas complementa-se essa “desordem” com histórias e alternativas ao fio condutor inicial de exposição e enquadramento dos personagens. O papel dos personagens diverge conforme o tipo de abordagem narrativa. Numa narrativa clássica, o perfil de um personagem está ao serviço da história enquanto que no cinema europeu, desde a década de 1970, a história está, por vezes, “ao serviço” dos personagens. *Smoking/No Smoking* aproxima-se da narrativa moderna, podendo enquadrar-se na seguinte afirmação de Speidel:

“Enquanto que na narrativa *mainstream* os personagens têm a função de contar uma história, no cinema independente, a lógica, progresso e resolução da história estão por vezes subordinados à exploração do papel do personagem”⁷⁶ (2007: 86).

As narrativas modulares defendidas por Cameron, desde inícios dos anos 1990, trabalham com base na acronologia, repetição e elíptica de acontecimentos que criam uma fragmentação temporal numa justaposição e conflito de versões dos acontecimentos, como acontece em *Smoking/No Smoking*, fora dos parâmetros convencionais da sequência narrativa e esquivando-se a relações causais, ou melhor, criando um labirinto de sequências causais. Segundo este autor, o cinema assiste nesta altura ao aparecimento de uma nova complexidade narrativa e de experimentação formal que é transversal tanto às indústrias de Hollywood como ao cinema independente internacional e que se revela em filmes como *Pulp Fiction* (1994), de Tarantino; *Memento* (2000), de Christopher Nolan; *Groundhog Day* (1993), de Harold Hamis; ou *21 Grams* (2003), de Gonzalez Iñarritu. A aceitação por parte do grande público a este tipo de narrativas deve-se, segundo Cameron, ao desenvolvimento tecnológico emergente e à preparação do público a uma convivência com novas formas e conteúdos tecnológicos que nos dispersam em termos de continuidade temporal. A multiplicidade de recursos, nomeadamente informáticos, tem vindo a acentuar essa dispersão da sociedade relativamente a um *continuum* não só temporal, mas igualmente espacial. Para que nos apercebamos deste facto basta observar o que se verifica relativamente aos computadores pessoais, através do acesso à Internet ou à televisão, onde podemos estar em contacto permanente com vários pontos do planeta em simultâneo. É nesta perspectiva que Cameron pretende situar o papel e a capacidade de recepção do espectador, fazendo uma analogia entre o quotidiano real e a realidade diegética de um filme que recorre,

⁷⁶ “Whilst in mainstream narratives the characters and their traits are put in service of telling the story, in art cinema the logic, progress, and resolution of the story are often subordinate to the exploration of character.”

por exemplo, a uma narrativa multi-espacial, como em *Babel* (2006), de Iñárritu. *Smoking/No Smoking* actuam segundo esta perspectiva de subversão temporal e de desordem narrativa no espectador, não se tratando propriamente de uma rejeição da narrativa, mas da sua desconstrução, que por sua vez desemboca em várias alternativas narrativas. Aqui, o espectador está perante diferentes desenlaces a partir da repetição e alteração de situações pontuais que originam histórias distintas. Em *Smoking/No Smoking* as alternativas narrativas são provocadas por pequenas alterações a situações já apresentadas anteriormente a partir de pequenas alterações de texto apresentadas através de quadros e intertítulos que anunciam um “*Ou bien*” (Ou então, em francês) a que se segue outro quadro que anuncia a alteração ao texto através de um intertítulo que diz: “*Ou então ele(a) diz:*” fazendo com que a partir deste ponto se gere uma nova situação.

Na taxonomia das várias narrativas modulares, Cameron distingue as narrativas anacrónicas, as *forking-path*, as episódicas e as *split-screen*. *Smoking/No Smoking* podem, efectivamente, ser incluídos não só numa destas tipologias. De facto, Cameron refere-se a uma narrativa anacrónica como algo onde o par *analepsis* (*flashback*) ou *prolepsis* (*flashforward*) não está subordinado a uma temporalidade principal da narrativa. Ora, é precisamente o caso de *Smoking/No Smoking*, onde um *forward* não está dependente de uma história principal, com um único fio condutor, surgindo, sim, como complemento em forma de uma narrativa suplementar. Desta generalização poder-se-ia excluir, eventualmente, o primeiro *forward*, visto que até aqui apenas se nos apresenta um fio condutor narrativo.

Nestes dois filmes estamos perante novos paradigmas narrativos e numa subversão das cadeias de sequenciação lógica de acontecimentos de causa-efeito cultivadas pela indústria “hollywoodesca”. Em *Smoking/No Smoking* há uma manipulação do *plot* que joga com a questão da temporalidade através de *forwards* que tornam vaga e confusa a continuidade da acção através de sucessivos adiantamentos e atrasos no tempo. Se por um lado jogam os elementos desorganizadores e desobedientes da lógica narrativa, os vários *forwards* com o número 5 sempre como elemento comum, ajudam-nos, dentro dessa lógica desorganizada, a esclarecer e a compreender as várias histórias alternativas com que nos vamos deparando. O recurso aos *forwards* tem sido menos comum na história do cinema, em favor de um maior uso dos *flashbacks* que também coabitam em *Smoking/No Smoking* através dos intertítulos “*Ou bien*”, que nos transportam a uma situação passada numa perspectiva não convencional de um *flashback* tradicional, pois não se trata de voltar “atrás” de forma a compreender uma acção presente ou futura numa linha única de continuidade narrativa. Em *Smoking/No Smoking* cada “*Ou*

bien” leva-nos a uma derivação na continuidade narrativa sem qualquer ligação com a que a precedeu imediatamente.

Os exemplos mencionados por narrativas modulares compreendem elementos tradicionais transversais aos vários “períodos narrativos”. Segundo Bordwell, o cinema actual funciona numa lógica de continuidade com a tradição numa convivência de elementos tradicionais (os do classicismo de Hollywood) e inovadores (os da *Nouvelle Vague*) e que é visível em *Smoking/No Smoking*. Ao nível dos elementos “inovadores” e desenvolvidos pelo cinema europeu desde meados da década de 1950 até hoje, são observáveis em *Smoking/No Smoking*, por exemplo, e para além da ausência de estratégia convencional de causa-efeito na construção narrativa, uma ausência de protagonistas principais. Ao contrário da abordagem clássica onde o personagem principal é, regra geral, o herói do filme ou o personagem que tem o espectador do seu lado⁷⁷, *Smoking/No Smoking* não hierarquiza os personagens, esbatendo-se a noção de actores principais e secundários.

Smoking/No Smoking utiliza a técnica dos finais abertos. No fundo, as várias histórias sem desfecho revelam um jogo de sedução permanente e constante. Ao longo dos dois filmes, todos os personagens assediam ou se deixam assediar: Lionel por Sylvie e Celia, Miles por Celia, Rowena e Sylvie, e Toby por Celia, Rowena e Sylvie. De facto, nenhuma das “sub-histórias” revela qualquer desfecho, mas todas são postas em cima da mesa como hipóteses de casos amorosos. Os filmes não fazem mais do que transmitir esse espírito. Os filmes páram, compreendem um número fixo e idêntico de “histórias”, mas não se pode falar propriamente de um fim coincidente com um desfecho narrativo.

Elementos que conferem unidade e coerência à obra

Para além da forma como se encontra delineada a narrativa, existem outros elementos que conferem unidade aos dois filmes, nomeadamente os entretítulos, a banda sonora e as ilustrações. *Smoking/No Smoking* segue uma linha *hollywoodesca* no sentido em que afirma Hayward, ou seja, tudo num filme está condicionado à narrativa. Seja plano, luz, cor, *mise-en-scène*, montagem ou som. Nenhum destes elementos se deve sobrepor e chamar a atenção para si próprio (...) e onde a música apenas reforça sentidos (Mendes, 2014). A música constitui um elemento importante de apoio à narrativa e isso é clarividente em *Smoking/No Smoking*, em que a banda

⁷⁷ Ao invés do que se observa em inúmeras obras do cinema moderno com personagens principais que não cativavam propriamente a simpatia do public, como em *À Bout de Souffle* (Godard) e *Conformist* (Bertolucci).

sonora funciona quase que exclusivamente de modo não diegético. Para além da música que se ouve em diversos momentos vinda do interior da igreja e da música de fundo na festa onde Celia e Lionel montam o negócio de chás, toda a restante música aparece de forma exterior à acção.

Estruturação de Smoking/No Smoking

As histórias de ambos os filmes são preparadas através de um narrador heterodiegético que faz uma descrição do que nos foi apresentado e onde decorre praticamente toda a acção, caracteriza os nove personagens, elucida-nos sobre os seus parentescos e papéis na organização social da vila.

A estrutura operada por Resnais dificulta a tarefa do espectador na procura de um sentido sequencial dos filmes pelos seus avanços e retornos temporais. Resnais faz uso de duas metodologias distintas caso se trate de um avanço ou de um retorno, mas sempre através de separadores com títulos escritos.

Os separadores e intertítulos que anunciam os avanços na acção têm um elemento comum que consiste na utilização do número cinco, correspondendo ao número de dias, semanas ou anos. Para além deste aspecto de enorme coerência, estes separadores são acompanhados sempre pela mesma banda sonora, em caso se trate de um avanço de dias, semanas ou anos. Para cada um destes subtipos existe uma música específica como se pode observar através dos quadros 3 e 4. Por outro lado, os separadores “desorganizadores” de retorno temporal também compreendem uma banda sonora própria, desta vez em cordas e criando uma atmosfera de *suspense* através do efeito de *tremolos*⁷⁸ (aspecto característico e muito comum na história do cinema). Apesar dos avanços e recuos na estruturação dos filmes, existe alguma preocupação em manter o espectador ao corrente da natureza dos diferentes segmentos. O realizador poderia optar, simplesmente, por ignorar os separadores e fazer uma apresentação não anunciada dos diferentes fragmentos, o que tornaria a percepção estrutural da acção substancialmente mais difícil.

⁷⁸ O *tremolo* consiste numa técnica antiga já referida por Adorno e Eisler para criar suspense. Chion refere-se ao uso desta técnica como “a device traditionally employed in opera and symphonic music to create a feeling of dramatic tension, suspense, or alarm” dando o exemplo da cena final de *Children of a Lesser God*, de Randa Haines e que em *S/NS* é aplicado juntamente com os intertítulos “*Ou bien*”.

No Smoking

Minutagem (hh.mm.ss)	Intertítulos		Intertítulo / Obs.
	<i>Back</i>	<i>Forward</i>	
00.01.00	(Narrador heterodiegético)		É feita uma descrição do local (Yorkshire) onde decorre a acção, com enfoque na escola, cujo director é Toby Teasdale, e dos restantes personagens: Celia Teasdale, Miles Coombes, Rowena Coombes, Lionel Happlewick, Joe Happlewick, Sylvie Bell, Josephine Hamilton e Irene Prodworthy
00.03.00			Celia olha para o tabaco mas não fuma
00.09.40		<i>Cinq jours plus tard</i>	
00.35.05		<i>Cinq semaines plus tard</i>	<i>Une partie de golf</i>
00.49.39		<i>Cinq années plus tard</i>	<i>Joyeuses Pâques</i>
00.55.41	OU BIEN		
00.57.25		<i>Cinq années plus tard</i>	<i>Triomphe de l'amitié</i>
01.02.10	OU BIEN		
01.03.07		<i>Cinq jours plus tard</i>	<i>Confession dans une remise</i>
01.20.08		<i>Cinq semaines plus tard</i>	Un contestataire
01.34.14		<i>Cinq années plus tard</i>	Une messe de minuit
01.39.53	OU BIEN		
01.41.16		<i>Cinq années plus tard</i>	Une école en fête
01.45.54	OU BIEN		
01.47.02		<i>Cinq semaines plus tard</i>	Brumeuses amours
02.04.11		<i>Cinq années plus tard</i>	Un mariage
02.09.14	OU BIEN		
02.10.56		<i>Cinq années plus tard</i>	Une cérémonie toute simple

Fig. 28 – Estrutura geral de No Smoking.

Smoking

Minutagem (hh.mm.ss)	Back	Forward	Intertítulo / Obs.
00.01.00	(Narrador heterodiegético)		É feita uma descrição do local (Yorkshire) onde decorre a acção, com enfoque na escola, cujo director é Toby Teasdale, e dos restantes personagens: Celia Teasdale, Miles Coombes, Rowena Coombes, Lionel Happlewick, Joe Happlewick, Sylvie Bell, Josephine Hamilton e Irene Prodworthy
00.03.33			Aparece um maço de tabaco e é este o momento em que se define a acção que faz juz ao título do filme
00.14.15		<i>Cinq jours plus tard</i>	<i>Un jardinier amoureux</i>
00.34.14		<i>Cinq semaines plus tard</i>	<i>Tempête sous une tente</i>
00.51.00		<i>Cinq années plus tard</i>	<i>Un enterrement</i>
00.58.20	OU BIEN		
00.59.20		<i>Cinq années plus tard</i>	<i>Une nouvelle femme</i>
01.03.56	OU BIEN		
01.07.38		<i>Cinq semaines plus tard</i>	<i>La vie d'une terrasse d'hôtel</i>
01.22.10		<i>Cinq années plus tard</i>	<i>Un enterrement</i>
01.25.00	OU BIEN		
01.27.23		<i>Cinq années plus tard</i>	<i>Un office d'action de grâces</i>
01.31.23	OU BIEN		
01.33.09		<i>Cinq années plus tard</i>	<i>Une élève appliquée</i>
01.47.15		<i>Cinq semaines plus tard</i>	<i>Une fête champêtre</i>
02.02.23		<i>Cinq années plus tard</i>	<i>Un baptême</i>
02.08.32	OU BIEN		
02.10.42		<i>Cinq années plus tard</i>	<i>Retour de l'enfant prodigue</i>

Fig. 29 – Estrutura geral de Smoking.

Papel da música em Smoking/No Smoking

A relação entre música e imagem tem sido alvo de diferentes e divergentes perspectivas ao longo da história do cinema desde os finais dos anos 1920. Chion (1994: 36) fala numa mais-valia na junção destes dois elementos, onde cada um deve valorizar e complementar a leitura do outro. Segundo ele, uma imagem sem som não é o mesmo que uma imagem com som e um som sem imagem também não significará o mesmo que um som com imagem. Ambos se complementam. O autor refere-se, inclusivamente, à inexistência de uma banda sonora, considerando-a como algo intrínseco e fundamental num filme e colocando-a num plano idêntico ao da imagem. De acordo com este ponto de vista, a leitura entre som e imagem deve ser vertical, isto é, por oposição a uma leitura horizontal e contrapontística (musicalmente falando), numa leitura completa entre som e o que está a acontecer simultaneamente na imagem. Esta relação pode ser, ainda segundo Chion, dissonante ou consonante. Dissonante, segundo uma perspectiva de diferenciação quando exista um contraponto entre o som e o que a imagem nos oferece, provocando um desacerto inconsciente na leitura do espectador. Chion dá o exemplo de *Prénom Carmen*, de Godard, em que na imagem se observa o metro de Paris ao som de choro de golfinhos, o que levou a crítica a tratar este momento como um paradigma de dissonância entre som e imagem, num contraponto entre mar e terra. Este tipo de associações constitui aquilo que o autor designa por “interpretação linear”, baseada em significados sonoros estereotipados.

A abordagem musical em *Smoking/No Smoking* opta por uma metodologia mais conservadora de complementaridade entre som e imagem de acordo com a seguinte perspectiva:

“A função mais generalizada do som no cinema consiste em unificar ou ligar o fluxo de imagens. Em primeiro lugar, em termos temporais, a unificação dá-se colmatando as quebras visuais através de sobreposições de som. Em segundo lugar, o som confere unidade através da criação de ambientes (por exemplo, sons de pássaros ou de trânsito) como uma estrutura que parece estar contida na imagem. E em terceiro lugar, o som pode conferir unidade através de música não diegética: porque essa música, podendo ser independente de uma noção de tempo real e espaço, pode ter a capacidade de homogeneizar as imagens”⁷⁹ (Chion, 1994: 47).

⁷⁹ “The most widespread function of film sound consists of unifying or binding the flow of images. First, in temporal terms, it unifies by bridging the visual breaks through sound overlaps. Second, it brings unity by

Segundo Gorbman, o som musical pode contribuir para atribuir continuidade formal e rítmica, e para uma clarificação da segmentação utilizada nas cenas “between shots, in transition between scenes, by filling gaps”, indo ao encontro da abordagem de Resnais. Em *Smoking/No Smoking*, tal como em Hollywood, a música desempenha um papel de separador em momentos de transição de cenas ou segmentos do filme. A unidade é garantida através da repetição e variação do material musical e instrumentação, contribuindo para a unidade formal e narrativa do todo, neste caso, aplicado nos dois filmes. *Smoking/No Smoking* seguem alguns dos princípios referidos por Gorbman (1987: 73), de acordo com o modelo desenvolvido por Max Steiner referente à articulação entre música e imagem no cinema clássico americano.

Eis alguns dos parâmetros apresentados por Gorbman que se manifestam em *Smoking/No Smoking*:

- Invisibilidade: o aparato da música não diegética não é visível no filme; quando algum meio técnico musical é percebido na imagem, a música torna-se “naturalizada” como diegética;
- Inaudibilidade: a música deve passar despercebida e não ser “audível” conscientemente, devendo estar subordinada aos veículos primários da narrativa. Embora presente, não deve ser o primeiro alvo da atenção do espectador, fazendo com que seja “percebida” inconscientemente. Neste caso, a música actua tanto no apoio a diálogos como em apoio aos textos dos separadores, apresentando material diferenciado quer se trate de um *forward* de dias, semanas, anos ou de alternativa narrativa: “*Ou bien*”.
- Apoio a situações de emoção: a banda sonora deve transmitir emoção mesmo sem imagem. Este ponto está relacionado com o que Gorbman afirma ter a ver com as sugestões que a música pode oferecer à narrativa tanto de forma referencial, através de demarcações formais (exemplo dos intertítulos), como de forma conotativa através da ilustração de determinados momentos e eventos (caso da festa da vila). Este procedimento foi praticamente abolido por autores como Godard, para quem música e narrativa nos moldes tradicionais era sinónimo de redundância, imitando a presença musical subordinada à própria *diegesis*.
- Continuidade/unidade: aqui a autora refere-se a momentos como os intertítulos. *Smoking/No Smoking* faz uso de uma enorme coerência ao nível do apoio dado pela música aos elementos de sequenciação fílmica como se pode observar nos quadros 3

establishing atmosphere (e.g., birdsongs or traffic sounds) as a framework that seems to contain the image, a «heard space» in which the «seen» bathes. And third, sound can provide unity through nondiegetic music: because this music is independent of the notion of real time and space it can cast the images into a homogenizing bath or current.”

e 4. De forma a caracterizar e diferenciar a música utilizada nos intertítulos dos *forward*, utilizar-se-ão as seguintes designações:

Forward de 5 dias – Música A

Forward de 5 semanas – Música B

Forward de 5 anos – Música C

	Minutagem	<i>Forward</i>	Sub-título	Música
Smoking	14'15''	<i>Cinq jours plus tard</i>	<i>Un jardinier amoureux</i>	A
	34'14''	<i>Cinq semaines plus tard</i>	<i>Tempête sous une tente</i>	B
	51'	<i>Cinq années plus tard</i>	<i>Un enterrement</i>	C
	59'20''	<i>Cinq années plus tard</i>	<i>Une nouvelle femme</i>	C
	1h07'38''	<i>Cinq semaines plus tard</i>	<i>La vie d'une terrasse d'hôtel</i>	B
	1h22'10''	<i>Cinq années plus tard</i>	<i>Un enterrement</i>	C
	1h27'23''	<i>Cinq années plus tard</i>	<i>Un office d'action de grâces</i>	C
	1h33'09''	<i>Cinq années plus tard</i>	<i>Une élève appliquée</i>	C
	1h47'15''	<i>Cinq semaines plus tard</i>	<i>Une fête champêtre</i>	B
	2h02'23''	<i>Cinq années plus tard</i>	<i>Un baptême</i>	C
	2h10'42''	<i>Cinq années plus tard</i>	<i>Retour de l'enfant prodigue</i>	C

Fig. 30 – Música utilizada nos forwards em *Smoking*

	Minutagem	<i>Forward</i>	Sub-título	Música
No Smoking	9'40''	<i>Cinq jours plus tard</i>		A
	35'05''	<i>Cinq semaines plus tard</i>	<i>Une partie de golf</i>	B
	49'39''	<i>Cinq années plus tard</i>	<i>Joyeuses Pâques</i>	C
	57'25''	<i>Cinq années plus tard</i>	<i>Triomphe de l'amitié</i>	C
	1h03'07''	<i>Cinq jours plus tard</i>	<i>Confession dans une remise</i>	A
	1h20'08''	<i>Cinq semaines plus tard</i>	<i>Un contestataire</i>	B
	1h34'14''	<i>Cinq années plus tard</i>	<i>Une messe de minuit</i>	C
	1h41'16''	<i>Cinq années plus tard</i>	<i>Une école en fête</i>	C
	1h47'02''	<i>Cinq semaines plus tard</i>	<i>Brumeuses amour</i>	B
	2h04'11''	<i>Cinq années plus tard</i>	<i>Un mariage</i>	C
	2h10'56''	<i>Cinq années plus tard</i>	<i>Une cérémonie toute simple</i>	C

Fig. 31 – Música utilizada nos forwards em *No Smoking*

Regra geral, a história do cinema habituou-nos a uma utilização da banda sonora de forma a esta não se sobrepor aos diálogos, salvo situações intencionais. Há mesmo alguns realizadores que a eliminam dos diálogos, estando a sua utilização sempre dependente da acção e das sequências, portanto, num procedimento bastante clássico e convencional.

Para Chion (1994: 8), a música pode ser “empática” quando vai ao encontro e participa de acordo com momentos de tristeza, alegria ou movimento, possuindo a habilidade de conseguir fazer sentir determinados estados de espírito e enfatizando determinados momentos e sensações. As oscilações estão subordinadas ao objectivo e à função que a música desempenha, nomeadamente através dos separadores em *Smoking/No Smoking*, onde, não havendo palavra, a intensidade da música assume um papel de maior relevo no complemento aos intertítulos. O que está aqui em questão é o que o realizador pretende colocar em evidência na concentração do espectador. Nesta linha de complementaridade, podemos afirmar que a música é aqui tratada de forma tonal, para utilizar um termo de Leonid Sabaneev, em contraponto com a estruturação do *plot*, claramente tratada de forma atonal através da sua confusa sequenciação. Neste prisma, podemos referir-nos a uma assimetria ao nível do tratamento e aplicação de diferentes recursos fílmicos, neste caso entre música e *plot*, ou, por outras palavras, entre uma música que acompanha a acção de forma tradicional, embora estejamos perante uma acção “desordenada” e atípica da sequência narrativa.

Em *Smoking/No Smoking* o procedimento é também bastante tradicionalista, reduzindo o volume musical durante os diálogos. Igualmente tradicionalista é a música do genérico e durante os créditos finais do díptico, contribuindo para a definição do tipo de acção e de género. Nestes dois casos, como se trata de uma obra com final aberto, a música é idêntica tanto nas notas de abertura como nos créditos finais, procedimento que se encontra em sintonia com o estilo de *syuzhet* e, já agora, que é utilizado em *Pesadelo*. Estes dois factos poderão estar intencionalmente relacionados. A música de abertura nos créditos iniciais mantém-se durante a narração, terminando apenas quando se iniciam os diálogos ou a acção propriamente dita. Há aqui uma anunciação e uma clara intenção de estabelecer uma atmosfera que vai ser quase permanente na obra.

Alguns quadros de caracterização musical:

Descrição de momentos em que existe banda sonora (não diegética) de suporte à acção em *No Smoking*

Minutagem	Cena	Função e características da banda sonora
3'14	Música tensa no momento em que aparece o maço de tabaco e se coloca a questão: fumar ou não fumar?	Música intensa com fortes acentuações nas cordas, dissipadas no momento em que Celia decide não fumar, momento esse que corresponde a um emagrecimento da textura instrumental e em que uma cadência perfeita corresponde a um sincronismo com a imagem

		quando Celia decide não fumar e atira o maço para cima de uma mesa.
9'35"	Miles diz "Toby é meu amigo"	Cordas numa textura lírica transmitindo sensação de compaixão de Miles para com Toby. Aparece imediatamente antes do primeiro forward.
9'32"	Aproximação amorosa entre Miles e Celia	Música "romântica" orquestral.
30'15"	Miles diz "amo-te".	O início da música coincide com a palavra "amo-te". Novamente música lírica e romântica.
34'46"	Brinde a Miles	Música lírica acompanha o brinde a Miles, preparando nova transição/separador. Termina com cadência perfeita após um acorde dominante mantido.
39'55"	Miles sai do campo de golfe e entra Toby com Celia em desespero	Música orquestral
46'17"	Rowena diz a Miles que o ama	Música orquestral
49'05"	Miles recita um poema	Música orquestral
52'57"	Miles no cemitério	Pequeno apontamento de sopros
53'47"	Miles sai da igreja	Tema "triste" em sopros
55'26"	Miles e Rowena saem do cemitério	Música orquestral que fecha a sequência
56'36"	Miles recita poema no campo de golfe	Música triste de apoio
57'10"	Miles com Pridworthy	Música a fechar a sequência
1h06'46"	Rowena fala no seu passado amoroso a Miles	Mesma música de cordas que alterna com o som da chuva
1h15'36"	Miles recita um poema a Sylvie e propõe-lhe percorrer Inglaterra a pé	Orquestral
1h19'06"	Miles fecha-se no barracão depois da resposta negativa de Sylvie ao seu convite e de mais uma traição de Rowena	Música de cordas intensa
1h25'19"	Sylvie fala da desilusão de Miles para com a sua relação	Música triste em cordas
1h33'54"	Celia sai do barracão onde pensava ainda estar Miles	Música orquestral com intensidade crescente a finalizar mais uma secção
1h39'18"	Rowena e Miles despedem-se e falam do passado.	Orquestral, crescente após o diálogo. Antecede "Ou bien"
1h42'55"	Rowena no cemitério junto à campa de Joe Happlewick	Pequeno apontamento de cordas
2h08'30"	Rowena diz que não esqueceu Miles	Pequeno apontamento de cordas. Após as cordas, o órgão da igreja sobe de intensidade até ao final de cena que antecede mais um "Ou bien"
	A música do último separador (5 anos depois - uma cerimónia	

	simples) antes da cerimónia a Miles termina de forma diferente, passando de tom maior (sinónimo de alegria) para um tom menor (tristeza)	
2h14'09"	Rowena no barracão de Miles	Música triste em cordas
2h17'14"	Aparece Celia, que se dirige para o barracão	Música triste que desemboca na música final

Fig. 32 - Descrição de momentos em que existe banda sonora (não diegética) de suporte à acção em *No Smoking*

Música diegética em *No Smoking*

5'26"	Sinos da igreja imediatamente após terminar diálogo entre Celia e Miles e que deixam de tocar quando Miles fala
49'48	Sinos – Miles no cemitério junto à campa de Toby
57'35"	Música de órgão de dentro da igreja, que perdura durante o diálogo entre Celia e Miles em simultâneo com o som de gaivotas
1h00'4"	Sinos da igreja
1h34'22"	Sinos e coro na igreja
1h43'45"	Órgão da igreja. A intensidade altera-se consoante se abre ou se fecha a porta ou no final do diálogo antes de "Ou bien"
2h04'30"	Órgão da igreja a propósito do casamento de Sylvie

Fig. 33 – Música diegética em *No Smoking*

Descrição de momentos em que existe banda sonora (não diegética) de suporte à acção em *Smoking*

Minutagem	Cena	Função e características da banda sonora
3'15"	Fumar ou não fumar?	Música intensa com fortes acentuações nas cordas dissipadas no momento em que Celia decide não fumar e que corresponde a um emagrecimento da textura instrumental e em que uma cadência perfeita corresponde a um sincronismo com a imagem quando Celia decide fumar.

11.58	Celia e Lionel a decidirem arranjar o jardim	Música orquestral
24.56	Bruckner/Mahler	Música orquestral
26.50	Padaria	Música orquestral
32'51"	Conversa sentimental entre Toby e Celia	Música orquestral
41.22	Celia em desespero com o pão	Música orquestral com harmonia desconcertante
46.11	Celia em desespero na feira	Música atonal orquestral com tensão crescente acompanhando a alucinação de Celia
57'37"	Celia a recuperar do estado de loucura e Lionel pergunta se tivessem continuado 5 anos atrás	Musica orquestral triste
1h03'24"	Lionel encontra Celia à porta da igreja. Motorista?	Orquestra com crescendo de intensidade fecha cena
1h05'14"	Toby e Celia falam sobre o seu futuro e decidem tirar férias	Musica orquestral
1h15'25"	Lionel diz a Celia que a ama	Musica orquestral
1h21'50"	Lionel diz que pode esperar por Celia	Cordas – música intensa consonante com a sensação de esperança
1h25'03"	Lionel diz novamente que pode esperar	Música orquestral (esperança)
1h27'10"	Lionel diz que pode esperar	Música cordas com intensidade – esperança (idêntico ao momento anterior)
1h31'10"	Lionel oferece um CD de Nielsen a Celia	Excerto da 4.ª sinfonia de Nielsen
1h45'52	Sylvie a descer as escadas	Sopros – música ligeira
1h57'58"	Toby a falar com Sylvie que pondera deixar as suas aulas. Toby fica triste	Musica orquestral sentimental
2h05'01'	Celia dirige-se à bebé de Miles	Pequeno apontamento lúdico
2h08'06"	Sylvie fala com Toby e diz-lhe que deixou de ser sua aluna por causa do que a relação se tornou	Musica orquestral sentimental
2h10'08"	Sylvie prende Lionel na festa e goza-o	Música electrónica – constitui um momento único de utilização da electrónica
2h15'16"	Toby e Sylvie beijam-se	Musica orquestral sentimental deriva para a música final que sobe de intensidade.

Fig. 34 - Descrição de momentos em que existe banda sonora (não diegética) de suporte à acção em *Smoking*

Música diegética em *Smoking*

51'18"	Órgão da igreja	
59'35"	Coro da igreja	
1h07'46"	Piano dentro do hotel	Fundo na conversa
1h22'12"	Órgão da igreja	Enterro de Toby. O separador anterior acabou em menor
1h28'42"	Órgão da igreja	
1h47'21"	Música de fundo da festa campestre	
2h09'20"	Música na festa	
2h11'09"	Som coral do interior da igreja	

Fig. 35 - Música diegética em *Smoking*

Conclusão

Este estudo de caso abordou o díptico de Alain Resnais *Smoking/No Smoking* situando-o na temática das narrativas modulares propostas por Allan Cameron que se desenvolveram em inícios dos anos 90 do século XX, que subverteram a questão da temporalidade em cinema, dissipando e diluindo a fronteira na percepção entre passado, presente e futuro. A obra de Alain Resnais *Smoking/No Smoking* encontra-se em sintonia com este procedimento, subvertendo a tradição narrativa com base na estrutura aristotélica de princípio, meio e fim, e impondo uma nova ordem cronológica e de compreensão na sequência de acontecimentos, com consequências na percepção por parte do espectador. No caso destes dois filmes não se trata apenas de destabilizar essa ordem cronológica. A relação causa-efeito está presente, ao contrário de outros exemplos focados e rotulados por Cameron como narrativas modulares, e por *forking-path* neste caso particular, mas são precisamente essas relações de causa-efeito que estão na base da multiplicidade das versões apresentadas, manipuladas através de cortes no fio condutor, o que se traduz numa ramificação de vários fios condutores.

Apesar da “irreverência” na construção narrativa, esta obra revela uma enorme coerência relativamente a aspectos como o número de actores, espaço em que decorre a acção, ilustrações, intertítulos e banda sonora, isto é, na sua forma de organização em geral e extra-narrativa. Importava observar a relação de tal “desorganização” narrativa com outros elementos fílmicos como a banda sonora, que surge no díptico como um dos elementos “organizadores” e de atribuição de coerência à obra. Resnais organizou de forma meticulosa a relação dos motivos musicais com aspectos de organização narrativa como os intertítulos. Estamos perante um

verdadeiro paradigma de articulação e relação entre os diferentes elementos constituintes da linguagem cinematográfica, numa conjugação de fenómenos imagéticos, narrativos e sonoros.

Estudo de caso 6

*(Des)construção através da montagem em *Pierrot le Fou**

Filme de 1965, realizado por Jean-Luc Godard, marca indubitavelmente uma época e constitui-se como paradigma num contexto revolucionário de ruptura com o passado, numa atitude característica da *Nouvelle Vague*, entre o final dos anos 1950 e a segunda metade dos anos 1970. Ágnes Pethő (2011: 250) oferece-nos uma interessante perspectiva sobre o filme, referindo-se a um “diálogo de sentidos” que se revela a partir dos dois personagens principais: Ferdinand (Jean-Paul Belmondo) e Marianne (Anna Karina), e que resulta de uma falta de comunicação entre os dois. Ferdinand expressa-se através da poesia e Marianne através das imagens e da pintura, que no filme simbolizam algo que, segundo Pethő, não é possível traduzir por palavras mas apenas por música (2011: 250). Segundo a autora, este filme é um bom exemplo de interacção entre diferentes elementos e formas de expressão artística na composição fílmica, como os excertos literários, a pintura (algumas delas através de pequenos “shots” que funcionam como marcas de pontuação intermediária, algumas das vezes ilustrando e outras vezes permanecendo enigmáticas relativamente ao que se ouve) e, obviamente, a música. A forma como os momentos musicais são apresentados no filme constitui um dos aspectos mais significativos e inovadores (ou apenas diferentes, segundo o próprio Godard) relativamente à sua época. Godard leva o processo de edição a um ponto extremo através de cortes abruptos e de uma aplicação aparentemente aleatória e desproporcional da música relativamente à imagem e ao contexto narrativo, e não apenas em *Pierrot le Fou* mas também noutros filmes como *Vivre sa Vie* ou *Prénom: Carmen*. Com os cineastas da *Nouvelle Vague*, mas principalmente com Godard, a função da música no cinema assume novos desafios com a enorme diversidade de propostas e abordagens emergentes durante este período. Godard foi “um dos raros a cortar os sons como imagens, acusando as descontinuidades e os solavancos, e limitando ao máximo a montagem invisível e as variações de intensidade, bem como todos os efeitos de ligação e de esbatimento que são universalmente utilizados na montagem do som no cinema” (Chion, 2008: 40). As rupturas são realizadas e operadas de forma a tornarem-se audíveis pelo espectador. A aleatoriedade musical actua segundo uma nova atitude perante a narrativa e “segundo lógicas associativas relativamente simples e relacionando semanticamente

descontinuidades ou heterogeneidades em matéria de imagens e/ou sons” (Mendes, 2004: 8). Neste contexto, abandona-se a ligação causal e necessária entre os sucessivos segmentos narrativos, substituindo a causalidade por casualidade ou por associações livres de ideias e/ou imagens e sons.

A música original para *Pierrot le Fou* foi composta por Duhamel e manipulada e fragmentada em 43 “deixas” por Godard, e constitui, segundo Vanderschelden (2014: 65), uma ameaça à narrativa pela sua desconcertante presença. Dos 22’20” compostos por Duhamel em 4 temas orquestrais que atravessam todo o filme, Godard não utilizou mais do que 12’. De toda a música não diegética, para além dos 4 temas já referidos, Godard faz uso de duas canções ligeiras compostas por Serge Rezvani que são interpretadas e coreografadas por Marianne (a primeira ao início do filme, no seu quarto; e a segunda, na praia), aproximando-se do estilo dos musicais característicos dos filmes de Jacques Demy (e com o qual Duhamel também colaborou). A primeira é uma canção de amor, e a segunda um pastiche de musicais americanos. Ambas ilustram tanto a apropriação da linguagem por Godard como a sua fluidez de movimento numa linguagem que dissocia o som das imagens e a partir da qual se construíram novos paradigmas na concepção de bandas sonoras que trouxeram novas significações e atitudes perceptivas por parte do espectador. Até então, num contrato audiovisual de sobreposição de várias cadeias visuais e sonoras, os cortes visuais continuavam a ser o ponto de referência da percepção. Com esta nova atitude perante a segmentação musical, alteram-se os paradigmas. O filme é visto pelo próprio Godard como se de “happening” se tratasse, afirmando ter sido mais um organizador de imagens do que propriamente um realizador. Para Godard, *Pierrot le Fou* constitui-se como que um exercício experimentalista, chamando e aludindo à participação do público (Morrey, 2014: 46). Segundo Morrey, é possível entender como para Godard o filme se revela como um “happening”, já que as fronteiras ficcionais se revelam ténues “like a child’s game” (Morrey, 2014: 47), com as suas repetições e períodos imprevisíveis, o papel da surpresa que se revela como parte do plano ou a dualidade entre visibilidade e invisibilidade dos personagens. A partir de uma forte componente experimental, os processos de edição e composição são trazidos e transportados para primeiro plano, numa arbitrariedade de significação visual, linguística ou musical, num efeito desconcertante para o espectador. Godard, em entrevista a David Sterritt (1998: 134/135), revela, para além da predileção pela sonoridade das cordas, que trabalha a música como que se de uma escultura se tratasse e faz uma analogia com o movimento das ondas no mar, o que ilustra em *Prénom: Carmen* na justaposição entre imagens de mar e do quarteto de cordas que ensaia Beethoven.

Subversão de cânones

Relativamente a *Pierrot le Fou*, Brown (1994: 209) apresenta uma interessante e abrangente perspectiva e análise sobre toda a estruturação do filme. A análise de Brown não se foca exclusivamente nas características intrínsecas da música, relevando a forma como os vários componentes, numa espécie de serialismo, são trabalhados no filme. Utiliza-se aqui o termo “serialismo” de empréstimo da área musicológica, para demonstrar como Godard contorna os cânones estruturais hierarquizados e pela forma como trabalha as diferentes “deixas” e elementos musicais diegéticos e não diegéticos numa atitude de não subordinação à narrativa. Em *Pierrot le Fou*, a música intervém das mais variadas formas: diegética original (Duhamel), não diegética original (Duhamel), diegética não original (Vivaldi), não diegética não original (Beethoven), ou ao estilo de musical simultaneamente diegética/não diegética, através das canções interpretadas por Anna Karina com um acompanhamento invisível (Brown 1994: 207). A referência ao serialismo proposta por Brown transporta para o campo cinematográfico algo que já tinha sido explorado e desenvolvido musicalmente a partir de finais da década de 1940, nomeadamente através do serialismo integral, por compositores como Pierre Boulez, Luigi Nono ou Karlheinz Stockhausen. Em algumas das obras destes compositores, não apenas a sequência melódica é organizada segundo as imposições das estruturas seriais. O processo surge aplicado a outros parâmetros como o ritmo, a harmonia, as dinâmicas ou articulações e timbre. Godard, possivelmente de forma não tão cerebral ou matemática, aplica o mesmo procedimento aos vários parâmetros cinematográficos como a montagem, a narrativa ou a imagem, dando a sensação de uma aleatoriedade na sucessão e sobreposição dos acontecimentos. Em Godard, e especificamente em *Pierrot le Fou*, a montagem não está, numa subversão aos cânones dominantes, subordinada à narrativa. Esta montagem não hierarquizada, segundo Brown (1994: 209), envolve obrigatoriamente uma de duas coisas: ou o predominante uso de edição descontínua colocando a narrativa e a montagem num plano equitativo, ou um equilíbrio entre edição contínua e descontínua que tende a ser o caso de *Pierrot le Fou*. Godard desconstrói o conceito de montagem pela forma como trabalha os outros elementos como a música, os diálogos e o som em geral (Brown, 1994: 209). A título exemplificativo dos cortes abruptos operados por Godard, apresenta-se a sequência em que Marianne e Ferdinand furtam um automóvel numa estação de serviço.



Fig. 36 – Os quatro momentos referentes ao tema 2 de Duhamel

Godard utiliza o segundo tema (dos quatro escritos por Duhamel) recortado em quatro segmentos. No quadro seguinte, poderemos observar as partes segmentadas e a sua duração.

Minutagem	Excerto	Duração
35'12"	Termina após a 2. ^a nota do compasso 5 (ver figura abaixo)	6"
35'40"	Da 6. ^a nota do compasso 16 à 5. ^a do compasso 19	4"
35'55"	Da 3. ^a nota do compasso 27 à 1. ^a do compasso 37	13,5"
36'44"	Da 6. ^a nota do compasso 64 à última do compasso 75	20"

Fig. 37 – Quadro que demonstra as partes utilizadas por Godard do tema 2 de Duhamel, na cena do furto de um carro por Marianne e Ferdinand

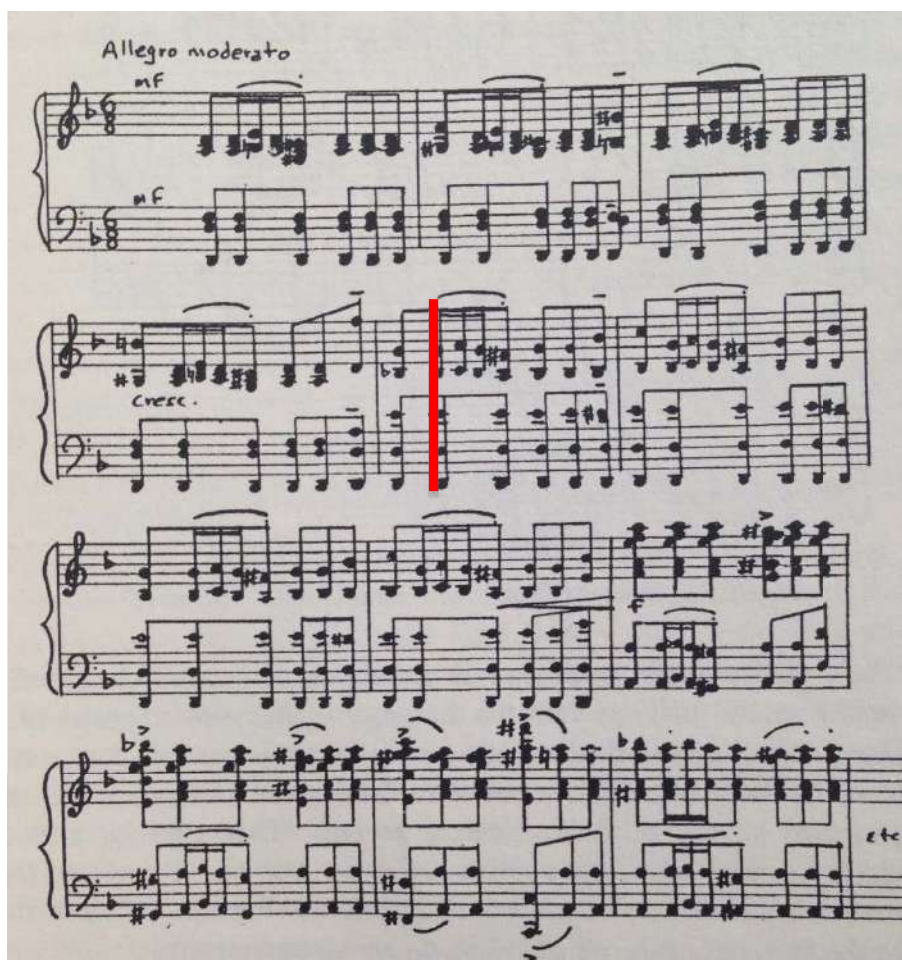


Fig. 38 – Primeiro excerto do tema 2 composto por Duhamel (Fonte: Brown, 1994: 203) aos 35'12". A linha vermelha indica o ponto em que a música é interrompida bruscamente, aos 35'18"

Conclusão

Pierrot le Fou constitui um marco e um ponto de ruptura que abre portas a novas abordagens à utilização da música no cinema, abordagens essas que encetam descontinuidades e novas significações que apelam a uma nova atitude por parte dos espectadores. Apesar do aspecto recortado e fragmentado que o caracteriza, *Pierrot le Fou* constitui-se como um dos mais representativos paradigmas de que a unidade da obra fílmica não só não é afectada como assume novas perspectivas e interpretações. Segundo Chion (2008: 41), os cortes secos godardianos no som [e particularmente na música composta por Antoine Duhamel para *Pierrot le Fou*], embora fracturem a continuidade de planos, como dizem poeticamente alguns investigadores, não fazem mais do que traçar uma linha de fissura numa vidraça que

permanece inteira. A música assume novas funções, podendo ser utilizada anempaticamente ou ser interrompida abruptamente, chamando a atenção para a sua própria artificialidade (Cooke, 2008: 320).

PARTE III

Análise do Objecto Artístico

*O filme *Pesadelo**

O objecto artístico que é alvo de análise nesta tese consiste na elaboração de uma proposta de banda sonora para a curta-metragem *Pesadelo* (2013), dirigida por Rita Santana e produzida por Marco Laureano. O filme centra-se na personagem de Pedro, protagonizada por Ricardo Barceló e que nos revela alguém que se encontra destabilizado psicologicamente e que vive momentos de perturbação. Contudo, a situação de Pedro torna-se ambígua para o espectador. Tanto é possível imaginar as diversas situações vividas por Pedro como verdadeiras, mas também como fictícias, ou até vividas apenas em sonhos. A intenção subjacente à banda sonora proposta consiste em fazer permanecer na mente do espectador esta ambiguidade durante todo o filme.

Objectivos, metodologias e formas de trabalho que conduziram à criação da banda sonora

O trabalho desenvolve-se em torno de dois objectivos centrais desta tese que consistem em compreender a importância que a música desempenha na atribuição de significado num contexto fílmico e de que forma este significado pode ser manipulado de acordo com as diferentes abordagens e estratégias de composição adoptadas. O facto de se tratar de um filme em que não existem diálogos, mas apenas som ambiente, confere ao papel da banda sonora uma maior liberdade e capacidade na manipulação de sentidos de significação. O sentido narrativo pretendido é conseguido operando a partir de um modelo pré-estabelecido e da informação que nos é fornecida, neste caso, apenas pela imagem, *i.e.*, pelo significado exclusivo às imagens. O planeamento e a sequenciação dos vários momentos musicais foram definidos a partir desse objecto e estrutura construídos antecipadamente. Neste trabalho partiu-se da premissa de que a manipulação de sentidos de significação a que nos referimos será tanto mais eficiente pela vertente musical quanto maior for a ambiguidade advinda durante os vinte minutos de imagens.

Em *Pesadelo*, grande parte da música presente no filme aparece de forma não diegética, apenas com a excepção de uma cena no filme que contempla um momento em que a música é parte integrante e interna à acção, *i.e.*, diegética, como se observará mais à frente na análise da cena 3.

Em termos de diagrama de representação dos exemplos musicais, e da sua interligação com as imagens, optou-se por diferentes estratégias. O critério inerente à escolha dessas estratégias teve a ver com o condicionamento dos recursos à disposição mas, prioritariamente, com o facto de tornar a análise mais inteligível.

Sobre a concepção da banda sonora

Planeamento

Ao encetar o processo de criação de uma banda sonora devemos debruçar-nos acerca do objectivo principal e do que se pretende significar, reflectindo sobre a forma como o acrescento de mais um recurso fílmico, neste caso musical, deve contribuir para o objecto artístico na sua forma final. No caso de *Pesadelo*, pretendeu-se criar um objecto musical que, a partir do objecto visual apresentado, construísse a sua própria linha condutora na sua forma musical pura, e que, em conjunto com a imagem, construísse uma rede de significação ambivalente, apelando à criatividade do próprio espectador. Neste sentido, após uma análise preliminar de interiorização do plano visual, centraram-se as atenções na construção dessa tal forma musical. Para além da sequenciação e lógica visual, a banda sonora pretende criar o seu próprio fio narrativo, que sobreposto às imagens provoca novos desafios ao espectador e ao *continuum* contido nas imagens. O significado global vai, assim, resultar de um somatório cumulativo e da sobreposição das camadas visual e sonora, condicionando-se mutuamente.

A economia de meios e recursos foi uma opção na estratégia de composição, com o intuito de não congestionar a percepção e atenção do espectador pelo excesso de informação e com o objectivo de que o espectador absorvesse o todo pelo todo e não concentrasse a sua atenção em nenhum dos recursos utilizados em particular. Este aspecto é focado por autores como David Sonnenschein:

“Podemos obter mais impacto com um número mínimo de elementos, apelando a uma maior intervenção e participação do espectador e ao

preenchimento, por si mesmo, dos espaços vazios, ao invés de lhe entregar todos os elementos”⁸⁰ (2001: 79).

Deve-se assim evitar um adensamento da textura musical que possa interferir com a absorção e “distracção” do espectador com elementos que não contribuam para o significado que se pretende transmitir. Tal adensamento da textura exige uma maior concentração por parte do espectador, como lembra Tragtenberg:

“Essa complexidade musical direcciona fortemente o ponto de atenção do espectador para dentro da música, que deveria colocar-se como parte da informação a ser transmitida no todo cénico. Assim, em vez de integrar e concentrar, esse tipo de construção sonora desconcentra. A transparência na informação sonora deverá criar um espaço aberto de diálogo com os outros elementos. Em favor dessa transparência, deverá evitar-se o uso de elementos ornamentais desnecessários” (2008: 54).

Embora a música desempenhe um papel de grande protagonismo em todo o filme, optou-se por um equilíbrio de forças entre os vários elementos. Para que o espectador não centrasse a sua atenção de forma excessiva na música, havia que optar por uma música que evitasse a sobreposição de camadas e que se caracterizasse por uma textura simples e clara. Neste sentido, optou-se pela exclusão de harmonias complexas (como encadeamentos de acordes de difícil absorção) e melodias excessivamente ornamentadas. Pelo contrário, optou-se por elementos fragmentários de pontuação, embora de não submissão à narrativa visual.

Após uma primeira análise através de visualizações mudas do filme, havia que identificar os principais elementos estruturantes na cadeia visual. O ponto de partida teve como base, inevitavelmente, algumas ideias preliminares e do universo do compositor, que se pudessem adequar ao ponto de vista da produção, estando omnipresente o risco de contrariar e divergir de forma significativa de algumas das expectativas iniciais, caso as houvesse. No caso de *Pesadelo*, o processo mostrou-se de grande liberdade de acção, cumprindo-se somente uma matriz comum de evitar a redundância entre imagem e música, sugestão que aliás foi colocada à partida pela nossa parte e que registou enorme receptividade pelo lado da produção.

⁸⁰ “Sometimes you can get the most impact with the least number of elements, allowing the audience to be more participatory by letting them fill in the gaps in their minds, as opposed to handing them a full plate” (2001: 79).

Uma das primeiras estratégias idealizadas consistiu em diferenciar tímbricamente os vários quadros apresentados pela cadeia visual, numa espécie de *leitmotiv* não referente a uma personagem, até porque o personagem principal, Pedro, é transversal a todos os quadros, mas numa intenção de diferenciar ambientalmente e tímbricamente cada um dos quadros através da instrumentação:

Quarto branco fechado	↔	Percussão
Jardim	↔	Silêncio/marimba
Vozes	↔	Bar/Faces sem rosto
Violinos	↔	Encontros com mulheres

Fig. 39 – Correspondência entre timbres e cenas

Posteriormente à primeira análise do filme, elaborou-se um plano de sequenciação musical, estabelecendo, mesmo que de forma provisória, os vários ambientes a criar. O objectivo centrou-se na variação e diferenciação de ambiente entre as várias cenas. Ao espaço temporal de cada cena pretendeu-se atribuir um espaço musical e temporal próprios. Esta primeira abordagem concepcional não descurou a questão da unidade geral do objecto artístico. Na elaboração de uma macroestrutura será necessário ter este aspecto em consideração, de forma a obter uma estrutura coerente e a conferir uma personalidade e identidades próprias ao objecto a criar.

Apesar da liberdade já observada por parte da produção, foram sugeridas algumas ideias ao nível de possibilidades tímbricas, como aconteceu para a utilização de vozes durante a cena 3. Sendo um dos objectivos diferenciar as várias cenas através do timbre e da instrumentação, esta sugestão apenas levou a que por exclusão de partes não fossem utilizadas vozes noutras cenas, optando por outro tipo de instrumentação.

Outra das intenções durante o processo de concepção da banda sonora foi conseguir um compromisso entre os campos técnico e estético, evitando os clichés e as situações de redundância para com a imagem. Com vista a cumprir tal desiderato, a proposta musical consistiu na busca da uma autonomia e identidade da banda sonora que contribuisse de forma eficaz para o somatório de camadas intervenientes na construção de significados. As funções da banda sonora proposta assentam, assim, num misto de intenções entre o apoio e o contraste às imagens, podendo contrariar o que, supostamente, possa ser expectável pelo espectador. De entre as inúmeras

propostas possíveis, a música neste filme poderia sugerir caminhos divergentes, e definir, em conjunto com a cadeia visual, vários pontos de cadência narrativa, em sintonia com o que Chion (2008, 52) designa por cadências evitadas no plano audiovisual. Chion apresenta esta analogia à linguagem musical, referindo-se a dessincronias resultantes da relação entre som/música e imagem. Seria igualmente possível, através de uma proposta em sentido divergente, manipular significativamente o entendimento do filme por parte do espectador. Este fenómeno transporta-nos para o caso do díptico de Resnais, *Smoking/No Smoking*, mas numa diferente perspectiva. Em *Smoking/No Smoking*, a música funciona como um dos elementos unificadores (como se observou no respectivo estudo de caso) e as diferentes propostas narrativas divergem segundo uma estrutura *forking-Path*, como se observou no respectivo estudo de caso. Em *Pesadello*, a proposta oferecida pela banda sonora pretende manter o espectador expectante durante todo o filme, evitando, inclusive, um desfecho final e criando no espectador uma dúvida permanente. Daqui que a fuga a clichés se nos apresentasse como uma estratégia eficaz de forma a evitar o que Tragtenberg definiria como uma “articulação simbólica de elementos que resultam num alto grau de reconhecimento e redundância e no esvaziamento do objecto como elemento dinâmico” (2008: 39):

“Quando o emprego do cliché motiva a intervenção sonora, ele determina uma certa passividade no processo de recepção do espectador, reduzindo-o em grande parte a um reconhecedor de sinais. O risco de alienação e mesmo de banalização é grande, uma vez que o cliché transforma acção em constatação mais ou menos reflexiva - provocando um excessivo direccionamento da fruição estética, num apelo máximo à linguagem sonora sociocultural já adquirida.”

Este reconhecimento de sinais encontra-se estritamente associado à questão dos códigos culturais que pretendem ser contrariados pela proposta de banda sonora apresentada, numa intenção, claro está, de contorno de clichés, cânones e hábitos socioculturais adquiridos, transportando o espectador para um terreno movediço ao nível da previsibilidade narrativa e de significação.

Complementaridade ou diferenciação?

“É mais óbvio do que nunca que uma banda sonora não é apenas música que se sobrepõe a um filme. Como se relaciona a música com as

imagens, narrativa, fotografia ou cenografia? Contribuirá a banda sonora para a nossa compreensão através do uso de leitmotifs, ou comentar um filme por si mesma, ou agindo distanciadamente de forma contida e encorajando-nos a fazer o mesmo?”⁸¹ (Stylwell, 2014: 420).

Na concepção de uma banda sonora, o compositor, em conjunto com a produção, pode optar por diferentes estratégias na concepção audiovisual. Grosso modo, podem estabelecer-se duas estratégias principais de partida: uma, de contraste através de uma música linear para cenas fragmentárias (ou de forma anempática), como nas experiências realizadas no âmbito deste trabalho em *Douro, Faina Fluvial*, ou, numa segunda perspectiva, através da complementaridade e sincronia entre tempo cénico e tempo musical. Em *Pesadelo*, a estratégia incidiu num meio-termo entre estas duas possibilidades, consoante a cena em questão. Assim, o passo seguinte foi ir ao encontro das diferentes atmosferas oferecidas pelas imagens, o que se apresentou como uma dificuldade acrescida devido aos contrastes e à alternância entre picos de movimento e situações de estaticidade. Daqui que, numa relação entre tempo imagético e tempo musical, a banda sonora obedeça a padrões que nem sempre acompanham o movimento visualizado na imagem, segundo uma lógica na dualidade movimento/sinuosidade sonora ou estaticidade/linearidade e menor oscilação musical. Por outro lado, esta “convivência de opostos” pode sugerir a utilização de uma instrumentação significativamente diferenciada aos níveis tímbrico, tessitura e/ou volume. Uma homogeneidade entre estes elementos estará, eventualmente, mormente associada a situações de menor movimento e exigências referenciais da imagem. Por outro lado, um maior contraste musical adaptar-se-á, supostamente, a situações de maior actividade visual.

De uma forma geral, a concepção musical aplicada ao filme coloca de parte recursos como relações harmónicas ou melódicas no sentido de uma composição com base em técnicas tradicionais, como a harmonia funcional ou as sequências causais de frases melódicas. Antes assenta e se desenvolve segundo um conceito de estabilidade e *continuum* textural segundo motivos rítmicos e melódicos de repetição irregular⁸² e dissolução de referências temporais, numa espécie de compromisso entre movimento visual e auditivo, ou, se se preferir, fílmico e musical. Repetição essa que

⁸¹ “It is more obvious than ever that a film score is not just music that happens to go along with a film. How does the music relate to the images, narrative, even colors schemes and set design? Does the score try to draw us in with emotive leitmotifs, or is it a comment on the film itself, standing slightly aloof and encouraging us to do the same?”

⁸² Esta irregularidade rítmica é focada por Brindle (1966: 110) como um dos elementos de criação de tensão, a par de outros, como uma forte pulsação métrica utilizada no quadro 4 ou de movimentos rápidos como no quadro 7.

origina redundância musical por parte do espectador que, inconscientemente, centra a sua atenção noutros elementos como a imagem. Este aspecto transporta-nos para a ideia de *inaudibilidade* proposta por Cláudia Gorbman (1987: 73), em que a música deva passar despercebida e não ser audível conscientemente, estando subordinada aos veículos primários da narrativa. Embora presente, a música não é o primeiro alvo da atenção do espectador, o que faz com seja “percebida” inconscientemente (Chion, 1994: 41).

Individualização e coerência interna da banda sonora

Ao visualizar *Pesadelo* sem qualquer banda sonora, poderemos constatar diferenças e oscilações de atmosfera e estado de espírito do personagem Pedro. Estas oscilações temperamentais poderiam, caso optássemos por uma banda sonora com base na redundância, contribuir para um desenho musical em consonância com essas oscilações. No entanto, o facto de se ter optado por uma estratégia de divergência pela banda sonora acciona uma constante disputa de significações inerente à subjectividade do conceito de “valor acrescentado” proposto por Chion, resultante de um processo mútuo de condicionamento entre o que se vê e o que se ouve. Noutra perspectiva, se ouvíssemos a banda sonora posteriormente escrita isolada da cadeia visual proposta pelo filme, obteríamos um resultado assente numa uniformização do “desenho tonal”. Ou seja, aperceber-nos-íamos de um desenho tonal linear caracterizado por uma forte coerência interna⁸³. Ora, este desenho tonal adoptado e sobreposto à sequência sugerida pelas imagens revela-nos pontos de divergência, e será nesses pontos de divergência que se obterão os momentos de contraponto da cadeia audiovisual.

Desta dualidade som (música)/imagem surgem algumas questões relevantes. Afinal, a que correspondem os momentos de suposta alegria do personagem tendo como fundo uma música dissonante? Partindo do pressuposto que uma música dissonante nos indica um aumento de tensão, o que nos poderá dizer esta música em conjunto com a imagem que à partida a contradiz? Estaremos perante momentos de verdadeira alegria do personagem ou será que o significado se nos apresenta distorcido devido à acção da música? É nesta ambiguidade que assentam os objectivos e intenções da criação desta banda sonora, geradora de significados abertos e não conclusivos. Todos os motivos utilizados ao longo do filme não sugerem – evitam

⁸³ Novamente referenciando “The Shining”, onde com a excepção dos momentos “tonais” em que Jack se encontra no salão de baile, toda a restante banda sonora converge no sentido da dissonância e da tensão psicológica.

mesmo – qualquer resolução tonal no sentido convencional. O grau de dissonância não é nunca resolvido, mas sim, mantido, o que visa reforçar o grau de ambiguidade da significação pretendida, não só do personagem como do espectador. Pretendeu-se que essa ambiguidade fosse garantida através de recursos musicais que evitassem a redundância com a imagem, garantida também pela pouca variação e inflexibilidade do desenho tonal. À convivência de opostos do desenho visual contrapôs-se um desenho musical inflexível e divorciado da consonância. Evitaram-se igualmente os pontos de sincronização – a sínkrise proposta por Chion – de forma redundante. Os pontos de sínkrise utilizados e construídos ao longo do filme pretendem, sim, reforçar o papel de contraponto entre um significado independente e patente na imagem com o da banda sonora proposta (como no caso do beijo na cena 6), novamente num reforço e intencionalidade de acentuar o sentido de ambiguidade no espectador, e daí criando e deixando em aberto um esclarecimento quanto ao estado psicológico do personagem Pedro.

Análise do objecto musical

A análise do objecto musical terá em conta um dos principais factores de diferenciação de quadros que incide na escolha da instrumentação. De forma a facilitar a compreensão sequencial do filme, a análise será apresentada de acordo com a ordem das cenas cumprindo-se igualmente a ordem de entrada dos vários motivos musicais.

A análise musical será acompanhada por notas da produção (NP) sobre o desenrolar de cada uma das cenas e a respectiva acção.

O générico

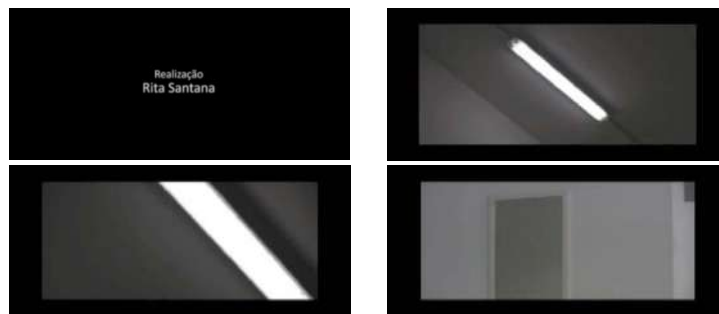


Figura 40 – Imagens iniciais de Pesadelo

A nível estrutural, a música do genérico, que pretende estabelecer uma ligação entre os créditos iniciais e os primeiros três planos fixos da curta-metragem, funciona com base num bordão a partir de um efeito de guitarra, ao qual se vão sobrepondo pequenos motivos que aparecem aleatoriamente e sem nenhuma relação temporal aparente entre si. As características do genérico, à semelhança de vários exemplos focados a propósito de outros filmes, pretendem criar e impor a sensação de expectativa e suspensão temporal que vai perdurar ao longo de praticamente todo o filme. Os pequenos motivos funcionam como reforços de tensão sobre o bordão contínuo, já de si criador de atemporalidade. Para além dessa sensação de suspensão temporal, pretendeu-se criar uma temporalização da cadeia visual através da banda sonora e da percepção do tempo da imagem, inspirada pelo início de *Persona*, de Bergman, considerado como um “exemplo extremo” desse procedimento por Michel Chion, no sentido que se trata de “imagens fixas e desprovidas de qualquer temporalidade” e onde a música pretende criar uma ideia de sucessão. Pelo facto de se tratarem de imagens fixas, não possuem qualquer temporização e a ideia consistiu em criar um tempo próprio sugerido pela música, e daqui a opção por um bordão contínuo, seguindo a premissa de Michel Chion (2008: 19) de que um som demasiadamente cíclico ou contínuo pode criar um efeito de tensão, na medida em que se pode antever nessa regularidade a possibilidade de uma flutuação. O som em questão caracteriza-se por uma quase ausência de regularidade, que é apenas irrompida por pequenos motivos executados directamente nas cordas do piano e na guitarra. A aleatoriedade com que tais motivos são apresentados reforça a atemporalidade pretendida. Esta sensação de atemporalidade é criada através de uma relação de irregularidade entre os vários sons articulados, retirando as referências temporais ao espectador, impossibilitando a identificação de qualquer pulsação. Este aspecto é responsável pela sensação de suspensão temporal, e que se adequa a um filme em que não vão existir quaisquer pontos de cadência de significação. Esta primeira interacção entre o genérico e as primeiras imagens fixas pretende estabelecer e antecipar no espectador a atmosfera de toda a curta-metragem. Podemos lembrar-nos de *The Shining*, de Kubrick, ou de *Les Deux Anglaises et le Continent*, de Truffaut, que serviram de modelo para a definição da estratégia em *Pesadelo*, onde, em ambos os casos, a música estabelece uma atmosfera inicial que antecipa o carácter dos dois filmes. Em *The Shining*, basta que ouçamos a melodia inicial durante a viagem de Jack para a entrevista de emprego no *Overlook Hotel*, filmada a partir de um helicóptero, para que se estabeleça a atmosfera de suspense de todo o filme.

Análise cena-a-cena

Cena 1 – “Quarto Branco fechado” (1.º momento)

NP: *“Pedro anda às voltas pelo quarto sempre no mesmo sentido. Acelera até começar a correr, fica exausto e cai. Determinado, levanta-se e torna a correr, de novo, cai exausto. Tenta levantar-se mas só se consegue arrastar, até que desmaia.”*

Para a música das cenas passadas no “Quarto branco fechado”, cinco no total, optou-se por diferentes estratégias, não apenas em termos de instrumentação mas também de dinâmica da textura musical. Em termos de instrumentação optou-se por utilizar apenas instrumentos de percussão de altura não definida, utilizando um prato suspenso, um tam-tam e dois gongos (cenas 1, 4 e 10), acrescentando-se um timbalão na cena 7. Existe ainda um último momento referente ao “Quarto branco fechado”, correspondente à cena 12, onde não se utiliza qualquer música e que será analisado mais à frente.

Uma das intenções ao optar-se exclusivamente por instrumentos de percussão centrou-se no facto de se querer evitar conotações e influência de cariz melódico com qualquer aspecto percebido pelo espectador. Os timbres associados aos instrumentos de percussão garantem uma maior isenção, assim como a fuga a cânones e a probabilidade de recorrência a referências culturais em termos de obviedade de significação por parte do espectador, mantendo, inclusive, um certo grau de exotismo relativamente a sonoridades mais convencionais. A emancipação do naipe da percussão, principalmente a que diz respeito aos idiofones de altura indefinida, revelou-se essencialmente a partir de compositores *avant-garde* e de nomes como Edgard Varèse, Iánnis Xenákis ou John Cage, apenas para citar alguns, e encontra-se associada a linguagens menos convencionais que continuam a ser pouco familiares ao público *mainstream* consumidor de cinema.

Nesta primeira cena, a música, da qual se apresenta a partitura, intervém entre o minuto 2'36" e 4'30"⁸⁴:

The musical score is for percussion instruments and is written in 4/4 time with a tempo of 50 bpm. It consists of two systems of staves. The first system includes Cymbals, Tam-tam, Gong 1, and Gong 2. The second system includes Cym., T.-t., Gong, and Gong. The notation features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, with dynamics such as *mp* (mezzo-piano) indicated.

Figura 41 – Partitura da secção de percussão que acompanha as cenas 1, 4 e 10 (“Quarto branco fechado”)

Cena 2 – “Piquenique”

NP: *“Pedro está sentado na relva junto de uma toalha de mesa, enche um copo de plástico com sumo de laranja.”*

Nesta cena não se utilizou qualquer música. O facto de esta curta cena, sem uma significação implícita e relevante para a continuidade narrativa, intercalar cenas onde o papel da música é intenso, fez com que se optasse por não utilizar qualquer música com o fim de criar um ponto de ruptura sonora. Há aqui também um peso de natureza estética justificado por uma questão de criação de contraste entre as diferentes cenas e de ambivalência de planos sonoros.

⁸⁴ Os valores apresentados referem-se ao tempo total de música e não ao tempo total das cenas.

Cena 3 – “Bar”

NP: *“Pedro está ao balcão de um bar, bebe um copo de whisky com gelo. Vira-se para ver todo o bar. Vê apenas mulheres. Percorre o bar, repara que as mulheres não têm rosto. Procura um rosto nalgumas delas, começa a ficar em pânico. A sala roda.”*

5’28”- 6’42”

O bloco de vozes utilizado, como já referimos, por sugestão da produção, acompanha os momentos em que Pedro, inquieto e perturbado, repara que as mulheres não têm rosto. Com o intuito de ilustrar tal inquietude, a música desenrola-se segundo agregados sonoros dissonantes de sobreposição de intervalos de 4.^a perfeita e 4.^a aumentada, de acordo com as seguintes combinações:



Figura. 42 – Agregados sonoros do bloco de vozes em Pesadelo

Como podemos observar na figura, o segundo agregado obtém-se da inversão intervalar do primeiro. A sequência intervalar 6+585 do primeiro agregado torna-se em 5+6 no segundo. Em termos de percepção sonora do resultado harmónico produzido estamos perante agregados de natureza cromática típicos da linguagem utilizada pelos compositores da segunda escola de Viena, linguagem que serviu de referência na composição deste excerto. O ritmo utilizado desempenha um papel de relevo na transmissão e percepção da atmosfera criada, principalmente pela cadência e repetição motívica com que tais agregados são articulados, o que, em conjunto com os elementos visuais, pretende produzir um efeito que nos transporte para a inquietude vivida pelo personagem Pedro. A diferenciação rítmica observável no compasso 9 (figura 43) pretendeu ir ao encontro do ângulo de visão de Pedro, a partir do momento em que o espectador se apercebe do movimento circular da sala.

⁸⁵ Numeração referente ao número de meios-tons de cada intervalo.

$\text{♩} = 90(\text{aprox.})$

SOPRANO 1
f A — a — (*simile*)

SOPRANO 2
f A — a — (*simile*)

ALTO
f A — a — (*simile*)

5

9

ff

ff

ff

Figura 43 – Partitura da secção de vozes que intervém na cena 3

Outra das estratégias utilizadas foi a diferenciação acústica relativamente aos espaços onde se passam as diversas acções, optando-se por uma maior reverberação (como nas cenas no bar ou no jardim, cenas 3 e 11, respectivamente) através de uma

adequação e aproximação entre acústica e espaço, em que se tentou ir ao encontro das características acústicas de um espaço com paredes em pedra, caracteristicamente reverberantes. Para conseguir tal efeito, aplicou-se aos dois excertos musicais em questão um efeito de reverberação que pudesse ilustrar as características acústicas de cada um dos espaços. No caso da cena 3, aplicou-se um efeito adequado a um espaço interior reverberante, enquanto que na cena 11, no jardim, se aplicou um efeito característico de um espaço exterior.



Fig. 44 - Imagens da cena no bar (cena 3)

Cena 4 - “Quarto branco fechado” (2.º momento)

NP: *“Pedro está estirado no chão com o olhar vazio na direcção do tecto.”*

A música nesta cena intervém entre o minuto 6’49” e o 7’14” e é precisamente idêntica à da cena 1, tanto no que tem a ver com os propósitos e intencionalidades referentes à música como à sua concepção.

Cena 5 – “Piquenique”

NP: *“Pedro está sentado de pernas cruzadas na relva a admirar a paisagem.”*

A cena 5 pretende dar continuidade aos propósitos implícitos na cena 2, em que Pedro se encontra no jardim. O facto de as cenas do jardim, sem banda sonora, se encontrarem intercaladas com as cenas do “Quarto branco fechado” origina uma alternância sonora contrastante e de diferenciação de ambiente⁸⁶

Cena 6 – “Praia deserta”

NP: *“Madalena está sentada à beira-mar, descalça. Pedro chega e senta-se a seu lado. Observam o mar. Madalena faz-lhe uma festa no rosto, ele olha-a com desprezo. Beijam-se.”*

9’10” – 9’28” – Pedro e Madalena na praia

Para o momento em que Pedro olha para Madalena na praia, que antecede o momento em que se beijam, optou-se por um bordão de contrabaixo com a nota “sol” grave, precisamente pelo facto de se tratar de uma frequência grave, mais apropriada para uma cena com algum dramatismo. O bordão de contrabaixo e o motivo nos violinos que aparece aos 9’21” (como se observará de seguida), formam uma espécie de antecedente-consequente em que o segundo motivo (violinos) reforça a função e a intenção do primeiro (contrabaixo). Tal como noutras cenas do filme, a música afecta às imagens uma sensação de incerteza e inquietação sobre o significado do beijo entre os dois personagens.

9’21” - 9’28” – O beijo na praia

Nesta cena apresenta-se um novo motivo em que, uma vez mais, se optou pela diferenciação tímbrica. Estamos perante uma cena com um contexto diferente das cenas anteriores e a escolha de um novo timbre, neste caso de cordas, funciona uma vez mais como elemento diferenciador. O material musical utilizado, desta vez

⁸⁶ Contudo, o produtor terá tomado uma outra opção na versão final do filme, prolongando a textura musical do “Quarto branco fechado” para a cena no jardim subsequente, como se apresenta na versão digital em anexo a esta Tese.

interpretado por 3 violinos, que pretende funcionar mais como um motivo harmónico do que propriamente melódico, consiste no seguinte motivo:



Figura 45 – Motivo dos violinos.

Na cena em questão aparece articulado da seguinte forma, em *sfp*, e criando uma maior tensão na articulação através das oscilações dinâmicas:



Figura 46 – Motivo nos violinos em *sfp*

Em qualquer destes motivos utilizados no filme, verifica-se a ausência de um “tema” no sentido mais convencional, sem antecedentes ou continuidade funcionais em termos harmónicos. A transformação desse bloco motivico, que se assume por justaposição e sobreposição sujeito a um processo de edição, pretende criar um ambiente de intensificação de atmosfera à medida que tal motivo se vai repetindo nas cenas seguintes. Na figura 47 é apresentada a forma como o motivo surge aplicado à cadeia visual através dos dois blocos verdes com o sinal “!” num triângulo verde. A barra verde transversal a toda a largura da figura representa o bordão de contrabaixo enquanto a barra roxa representa o som ambiente do filme.

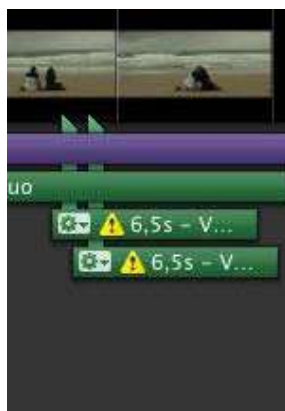


Figura 47 – Sobreposição do motivo dos violinos na cena 6

Este procedimento de justaposição e sobreposição é reforçado por um acréscimo de intensidade e dinâmica na forma como o motivo é interpretado. As entradas sucessivas, em jeito de *stretto*⁸⁷, criam, igualmente, uma sensação de tensão crescente para a qual contribui a sonoridade atonal do motivo. Em referência às entradas em *stretto*, a intenção foi ir intensificando tanto o número de entradas, como o intervalo temporal que as separa, criando um maior efeito de tensão nas cenas subsequentes, como se observará em cada um dos casos, recorrendo a imagens do programa Imovie.

Em termos de *pitch-class set*⁸⁸, a sequência numérica resultante da análise motivica subentende a presença de um meio-tom, o que torna o agregado sonoro de natureza cromática, logo, dissonante e consequentemente gerador de um clima de tensão para o espectador.

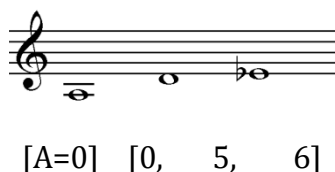


Figura 48 – *Pitch-class set* do agregado sonoro dos violinos

⁸⁷ O termo *Stretto* refere-se correntemente a quando, numa fuga, a entrada do contratema ocorre antes de o tema estar concluído, sobrepondo-se-lhe. É uma forma de aumentar a tensão (Kennedy, 1994: 704).

⁸⁸ “A Pitch-class set is a group of pitch-classes, each different from the others. Pitch-class sets provide us with an analytic tool to study melodies. Harmonies and the interactions between melody and harmony in non-tonal music” (Lester, 1989: 81).

Cena 7 – “Quarto branco fechado” (3.º momento)

NP: *“Pedro olha-se nos olhos através de um espelho na parede, observa também o seu tronco nu. Apalpa a barriga e os braços com nojo. Volta-se e avança até ao tabuleiro na outra ponta do quarto. Agarra-o e corre com ele até ao espelho, cheio de raiva. Atira-o contra o espelho, partindo-o. Olha-se no que resta do espelho na parede. Baixa-se, pega num pedaço de espelho, senta-se no chão. Observa o reflexo do seu rosto nesse pedaço e usa-o para cortar o seu pulso direito. À medida que sangra, perde os sentidos.”*

Este terceiro momento do “Quarto branco fechado” constitui uma espécie de síntese (como que um ponto de síntese intermédio) de tudo o que se passou no filme em termos musicais até então (com excepção do genérico): a percussão do “Quarto branco fechado” das cenas 1 e 4 (figura 41) e aqui interveniente entre os minutos 9’39” e 11’08”; o bloco de vozes da cena 3, no bar (figura 43); e o motivo dos violinos (figura 46), que aparece pela primeira vez a acompanhar o momento do beijo na praia.

O crescendo de intensidade e de actividade rítmica no bloco de percussão registado neste 3.º momento pretende estabelecer um paralelo com o momento de crescendo de tensão interior em que Pedro parte o espelho. Por seu turno, o silêncio proveniente do corte repentino e abrupto da secção de percussão aos 11’08” pretende criar um instante de expectativa e contraste com o momento subsequente, e que acompanha o momento em que Pedro se defronta com a sua própria imagem reflectida no espelho.

♩ = 50

Cymbals *mf*

Tam-tam *mf*

Gong 1 *mf*

Gong 2 *mf*

Brake Drum *mf*

7

Cym. *mf*

T.-t. *mf*

Gong *mf*

Gong *mf*

Br.D. *mf*

13

Cym. *mf*

T.-t. *mf*

Gong *mf*

Gong *mf*

Br.D. *mf*

18

Cym. *mf*

T.-t. *mf*

Gong *mf*

Gong *mf*

Br.D. *mf*

The image displays a musical score for a percussion section, spanning measures 24 to 43. The score is organized into five systems, each containing five staves. The staves are labeled on the left as follows: Cym. (Cymbal), T.-t. (Tom-tom), Gong, Gong, and Br.D. (Bass Drum). The notation includes various rhythmic symbols such as eighth notes, quarter notes, and rests, often grouped with beams or slurs. Triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) are present in measures 24, 30, 35, 40, and 43. The score concludes with a double bar line at the end of measure 43.

Figura 49 – Partitura da secção de percussão que acompanha a cena 7 (“Quarto branco fechado”)

12'03" - 12'30"

O trecho vocal surge aqui transformado e desconcertado, pretendendo estabelecer um paralelo com a cena 3, em que Pedro vê no bar as caras sem rosto, *i.e.*, sem expressão, traduzindo o momento de desnorte e desespero vivido pelo personagem. Há aqui uma intenção de estabelecer um paralelo entre uma “desorganização” musical e o desnorte psicológico do personagem, indo uma vez mais ao encontro da ideia de que algo musicalmente organizado de forma ordeira não traduz nem ilustra estados de espírito de inquietude e perturbação psicológica. Este procedimento, com as devidas diferenças de contexto, que se compreenderão através do estudo de caso analisado atrás, encontra inspiração em *Pierrot le Fou*, de Godard. O que as vozes pretendem ilustrar neste 3.º momento do “Quarto branco fechado” é o alguém que porventura Pedro procura no bar e que lhe provoca o estado de perturbação, e daqui a relação musical entre as duas cenas. A ilustrar essa desorientação psicológica optou-se por manipular as várias vozes criando uma textura retalhada do bloco original da cena 3. Uma vez mais se pretende criar uma analogia entre um acentuar de uma perturbação psicológica de um personagem e uma crescente “desorganização” musical. No fundo, sendo que este último bloco de “desorganização” das vozes pretende aludir ao “alguém” que destabiliza emocionalmente Pedro e que este procurava no bar, foi intenção fazer funcionar este novo motivo como uma espécie de *leitmotiv* transformado desse alguém. Nas duas figuras seguintes, poderemos observar o processo de edição e o processo de transformação do bloco inicial das vozes (figuras 50 e 51, respectivamente):

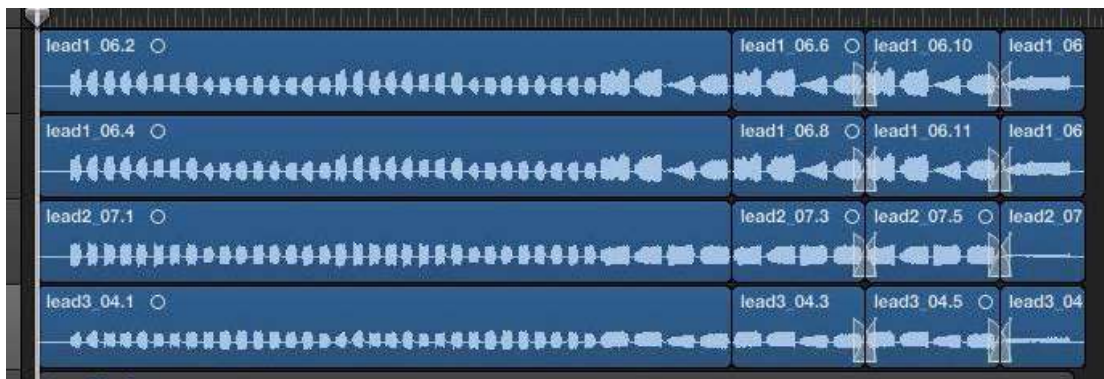


Figura 50 – Motivo das vozes, na forma original, que intervém na cena 3



Figura 51 – Motivo das vozes, editado e alterado, que intervém na cena 7

Entre os minutos 12'43" e 13'04" regista-se uma nova aparição do motivo dos violinos já analisado na cena 6, a propósito do beijo de Pedro e Madalena na praia. A opção por utilizar o mesmo motivo nesta cena do "Quarto branco fechado" traduz-se por uma nova alusão às mulheres que se cruzam na vida de Pedro e acentuam o seu estado psicológico. O grau de dissonância musical deste novo momento, uma vez mais em sintonia com a matriz adoptada para toda a banda sonora, pretende aludir à desordem psicológica do personagem, precisamente no momento subsequente a este cortar do seu pulso direito com um pedaço do espelho partido. Através dos blocos a verde nas figuras seguintes, e utilizando a mesma metodologia da figura 6, poderemos ter uma noção tanto do número de ocorrências e recorrências ao motivo, como da forma como as várias entradas em *stretto* se sobrepõem:

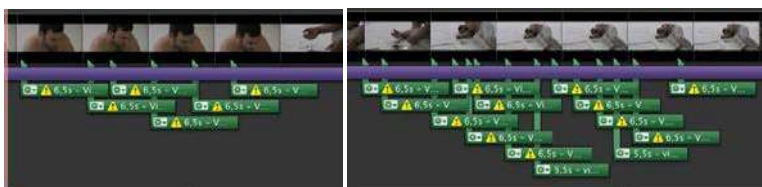


Figura 52 – Processo de edição do motivo dos violinos na cena 7, aos 12'04" e 13'13", respectivamente

Cena 8 – "Piquenique"

NP: *"Pedro está sentado na relva junto a uma toalha de mesa, tira uma fatia de torta de cenoura de uma caixa e dá-a a Alice, que está sentada a seu lado."*

Nova cena de piquenique e, uma vez mais, se utiliza o silêncio para um novo momento de contraste da cadeia audiovisual.

Cena 9 – “Quarto – noite”

NP: “Pedro e Joana estão na cama. Pedro observa a sua mesa-de-cabeceira enquanto Joana olha para o tecto. Joana sai da cama, veste-se e sai do quarto. Pedro apaga a vela que tinha na mesa e adormece.”

Nesta cena volta a ser utilizado o motivo dos violinos na sua forma original apenas como pequeno apontamento indicativo de mais um momento menos feliz nas relações de Pedro. O motivo é utilizado precisamente no final da cena, no momento em que Pedro apaga a vela que tem na sua mesa-de-cabeceira e se deita.

Cena 10 – “Quarto branco fechado” (4.º momento)

NP: “Pedro apalpa as paredes do quarto. Irritado, esmurra a parede.”

Nesta cena utilizou-se a mesma secção de percussão das duas primeiras cenas (1 e 4) do quarto branco, embora recortada e adaptada à duração da cena. Trata-se de uma cena de continuidade e confirmação das cenas anteriores. A secção de percussão utilizada intervém entre os minutos 15’12” e 15’50”. Trata-se da aparição mais curta deste material musical, interrompida pela duração da própria cena e como indicado pela linha vermelha na figura 53:

The image displays two staves of musical notation for a percussion section. The top staff includes parts for Cymbals, Tam-tam, Gong 1, and Gong 2. The bottom staff includes parts for Cym., T.-t., and two Gong parts. A red vertical line is drawn through the middle of the notation, indicating the end of the section. The notation consists of various rhythmic symbols, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

Figura 53 – Partitura da secção de percussão que acompanha a cena 10

Cena 11 – “Campo”

NP: “Pedro vagueia pacífico pelo campo. Ao longe, vê Inês e Alice de mão dada a avançarem na sua direcção. Pedro reconhece-as e corre feliz e determinado para elas. À medida que vão avançando para um encontro, vão-se afastando cada vez mais. Pedro corre com mais força. Exausto e ofegante, desiste de correr. Quando desiste, fica sem rosto.”

Aproxima-se o final do filme tendo-se optado por intensificar a tensão criada, mantendo uma coerência ao nível tímbrico com o uso exclusivo de cordas, apenas com a excepção de uma curta sequência melódica a partir de uma marimba à qual foi aplicado um efeito de reverberação ilustrativo das características do espaço exterior em que os actores se encontram. A sequência de notas da marimba apresenta-se, tal como a do motivo dos violinos, de natureza cromática, com um *pitch-class set* [0, 1, 2], mantendo uma coerência de carácter relativamente à matriz geral utilizada.



P.C.S [Ab = 0] [0, 1, 2]

Figura 54 – Pitch-class set do motivo da marimba

16’28” – 16’45”

Pedro encontra-se no jardim e corre alegremente. A dado momento pára. A sua expressão altera-se. O som do bordão do contrabaixo anuncia algo imediatamente antes de Pedro levantar a cabeça e o espectador poder ver essa mudança de expressão. Aqui, o contrabaixo encontra-se em paralelo com a imagem e goza de um estatuto de anúncio e informação ao que o espectador vai visualizar subsequentemente.

Cena 12 – “Quarto branco fechado” (16’46” – 5.º e último momento)

NP: “Pedro está descalço usando um colete-de-forças, sentado no chão. Levanta-se e começa a correr às voltas até cair. Quando cai desmaia.”

Nesta última aparição do “Quarto branco fechado” não há qualquer banda sonora mas apenas o som diegético, ou melhor, o “silêncio musical diegético”. Segundo Gorbman, o emprego do silêncio nunca deve ser subestimado, pelo papel que pode desempenhar em termos de significação (1987: 18)⁸⁹ e, nesta última cena do “Quarto branco fechado”, pretende contribuir para acentuar a percepção por parte do espectador da solidão e do desespero de Pedro. O silêncio é frequentemente associado e conotado a significados menos positivos nas sociedades ocidentais:

“Embora o silêncio seja frequentemente uma ideia composicional a ter em conta na tradição clássica ocidental, tende a acarretar significações negativas nas sociedades ocidentais, sendo mesmo suprimido por associação a ideias como a não existência ou a morte”⁹⁰ (Su, 2012: 81)

Consegue-se assim uma dramatização do estado psicológico de Pedro através do silêncio, procedimento bastante utilizado no cinema:

“No cinema *mainstream*, principalmente nas produções de entretenimento de Hollywood, os cineastas tentam manter as audiências envolvidas nos filmes e, como tal, removem temáticas da vida real eventualmente perturbadoras, incluindo o silêncio, que evoca um desconfortável sentimento de realidade que é perturbador de contextos”⁹¹ (Su, 2012: 81).

Para além da sensação de contraste com os quatro momentos anteriores, o silêncio pretende criar neste último momento a ideia de “negativo”, sugerida por Chion (2008: 50), de um som, neste caso música, que se ouviu anteriormente. Aqui, o silêncio revela-se inquietante e em paralelismo com o contexto visual, por ser demonstrativo e ilustrar a inquietude de Pedro. Ao optar-se pelo silêncio em cenas que anteriormente foram acompanhadas por música, e neste particular pela percussão, a intenção foi criar um ambiente de maior interioridade, *i.e.*, de deslocar o

⁸⁹ Ao falarmos de silêncio no cinema teremos que distinguir duas atitudes distintas. Uma, a que elimina quase que por completo a banda sonora (musical), e uma segunda atitude de observarmos o silêncio (musical) num contexto de banda sonora que contém música mas que pretende, também por questões de significação, incluir momentos de silêncio, como é o caso de *Pesadelo*.

⁹⁰ “Although silence is a frequently-used compositional idea in Western classical music tradition, silence tends to bear negative meanings in Western societies and is often suppressed because it is ultimately related to the idea of *non-existence* or death.”

⁹¹ “In mainstream cinema, especially in entertainment-oriented Hollywood productions, directors try in every way to get audiences involved in the films and therefore remove troublesome real-life experiences, such as silence, which evoke an uncomfortable sense of reality and spoil the context.”

espectador para a interioridade e a solidão do personagem. Tal como em *The Shining*, a música revela-nos eminentemente um pessimismo nas suas intervenções, com excepção (e também como em *The Shining*) de alguma música diegética que se ouve na cena passada no bar do hotel, como já foi observado. Em *Pesadelo*, o silêncio contribui para um maior envolvimento do espectador no estado de espírito de Pedro, acentuando um sentimento de introspecção e reflexão sobre o que se está a visualizar. Este momento enquadra-se no que Gorbman designa por um “silêncio estrutural” e que refere uma cena que, anteriormente acompanhada por uma música não diegética, é repetida, mas sem essa mesma música. Este silêncio estrutural leva a que o espectador imagine a cena com a música tal como foi apresentada na(s) cena(s) correspondente(s) anterior(es), embora esteja consciente da sua ausência nesse dado momento. E é precisamente nesta consciência de ausência que incide o seu poder e reforço de significação. Estamos igualmente perante um silêncio musical diegético que torna o espaço diegético “mais palpável”, mais imediato e exige mais da consciência do espectador (Gorbman, 1987: 18). A mesma consciencialização e interiorização no espaço psicológico de Pedro é o que se pretende no momento em que este olha obsessivamente o espelho, ainda na cena 7. A aplicação do silêncio nesse momento pretende aproximar Pedro e o espectador, aumentando a expectativa sobre o que se vai suceder a seguir.

Cena 13 – “Quarto – manhã”

NP: *“O despertador toca. Pedro acende a luz e olha em volta, sobressaltado. Desliga o despertador, pega na moldura ao lado do despertador e observa-a.”*

Aqui, o som do bordão de contrabaixo volta a estar presente, mantendo-se sob as últimas três cenas. A intenção é criar uma tensão crescente e de interligação entre as derradeiras cenas do filme.

Cena 14 – “Piquenique”

NP: *“Pedro dorme deitado na relva, acorda com Alice e Inês a fazerem-lhe cócegas. Pedro reconhece-as e brinca com elas, feliz.”*

18'31" - 19'36"

A nota contínua no contrabaixo aparece pela terceira e última vez no filme e é transversal, como foi referido, às três últimas cenas no filme. A intenção aqui foi reforçar todas as dúvidas que são construídas e cimentadas ao longo do filme e transformar todas as aparentes alegrias de Pedro em dúvidas e incertezas. Quem são, afinal, todas as diferentes mulheres e crianças que se atravessam na vida de Pedro? E o facto de a mulher e criança que se encontram na foto que Pedro tem na sua mesa-de-cabeceira não coincidirem com a mulher e criança com que Pedro acorda na cama? Ao optar-se pelo caminho paralelo entre imagem e música não se reforçaria a continuidade narrativa que está presente em toda a sequenciação do filme e estar-se-ia apenas a sobrepor objectos musicais redundantes às imagens? Daqui que, também ao nível micro-formal, *i.e.*, cena-a-cena, se tenha optado por ir ao encontro de uma estratégia global de todo o filme, adoptando um desenho musical que contém uma identidade própria e que interage em contraponto com as imagens.

Cena 15 - "Quarto - manhã"

NP: *"Pedro pousa a moldura de volta na mesa e olha feliz para o seu lado esquerdo, onde vê Marta e Amélia entre eles, a dormirem a seu lado. Pedro faz-lhes uma festa. Elas viram-se e não têm rosto."*

Nesta última cena do filme, para além do bordão de contrabaixo, que como já referimos, se mantém durante as últimas três cenas, é utilizado o motivo de violinos, novamente nos mesmos moldes que nas cenas anteriores em que foi utilizado o mesmo motivo. Este último momento tem a particularidade e função de deixar o final em aberto. Pedro acorda e, após se virar para Marta e Amélia, estas olham-no com um olhar frio e indiferente que é acompanhado pela dissonância que caracteriza a textura musical. A participação musical nesta cena, embora de curta duração, pretende ser incisiva e o *stretto* encurta as distâncias de sobreposição do motivo que é reforçado com um aumento da intensidade.

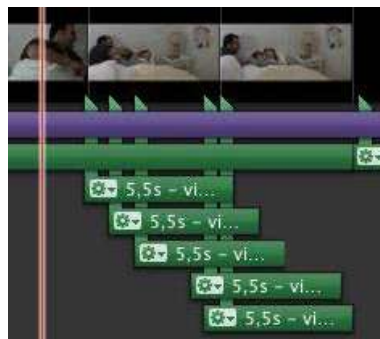


Figura 55 - O motivo de violinos na última cena do filme

Efeito anempático em “Quarto branco fechado”

O efeito anempático, fruto da atemporalidade que caracteriza a música, pretende criar não só um crescendo de tensão no espectador, mas simultaneamente tenta espelhar a inquietude do personagem. O que nem sempre acontece, como quando o personagem revela alguma alegria (noutras cenas do filme), alegria essa que não é acompanhada nem espelhada através da música. O silêncio na cena 12 do “Quarto branco fechado” atribui uma dinâmica interna a este quadro. Poderemos colocar a seguinte questão: porquê música antes (cenas 1, 4, 7 e 10) e agora silêncio? O que se pretende com este silêncio?

A música que acompanha as cenas em questão dispõe de uma dinâmica interna própria que se pode descrever quase que como uma forma em arco, típica das estruturas utilizadas na música erudita, nomeadamente por compositores como Debussy ou Bartók⁹². A intenção consistiu em criar um crescendo de dinâmica compensado com um decrescendo que culmina com o silêncio total da cena 12.

Leitmotiv tímbrico

A técnica do *leitmotiv* assume grande importância em *Pesadelo*, não tanto pela associação de motivos musicais a personagens mas, neste caso, a espaços e lugares:

“As propriedades dos *leitmotivs* musicais explicam como podem preencher as funções das deixas narrativas, tal como fornecer pontos de vista, demarcações formais indicativas e estabelecer ou fazer presenciar locais, objectos ou personagens”⁹³ (London, 2000: 89).

Outra *nuance* deste processo em *Pesadelo* refere-se à temporalidade da representação do *leitmotiv*:

⁹² Vejam-se os casos de *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, de Debussy, ou do 5.º quarteto de cordas de Bartók, quanto à organização das dinâmicas ou o carácter dos andamentos, respectivamente, apenas para citar dois exemplos.

⁹³ “The designative properties of musical leitmotifs explains how they can fulfill the narrative cueing functions such as giving point of view, indicating formal demarcations, and establishing setting and characters. In fulfilling these cueing functions a musical leitmotiv refers by putatively heralding the presence of a character, object, or locale.”

“Um *leitmotiv* pode sublinhar a presença de um personagem ou lugar, ou presença de alguém ou algo que se encontra de certo modo obscuro ou escondido na imagem, ou ainda indicar a presença psicológica de um personagem ou ideia, como quando um personagem A contemple um personagem B, ausente – como quando vendo A ouvimos o *leitmotiv* referente ao personagem B”⁹⁴ (London, 2000: 89).

Este procedimento está presente na banda sonora embora de forma não objectiva, quando Pedro olha para as fotografias que tem na sua mesa-de-cabeceira. O motivo das cordas que será observado mais à frente encontra-se associado às mulheres que se cruzam na vida de Pedro, que embora fora-de-campo, são aludidas através da música. O efeito de um *leitmotiv* não é imediato, mas sim cumulativo, como nos recorda Neumeyer:

“Uma característica básica de qualquer *leitmotiv* consiste no facto de o seu significado poder ser descrito como sendo cumulativo. A primeira vez que o *leitmotiv* referente ao tubarão em “*Jaws*” é ouvido no filme, a sua função ainda não se encontra estabelecida”⁹⁵ (Wingstedt, 2005: 7).

Este aspecto está relacionado com o silêncio na última cena do “Quarto branco fechado”, na medida em que quebra a expectativa do espectador. A cada recorrência da cena, este vai perceber a banda sonora associada ao que vê, *i.e.*, é criada uma imagem psicológica não só através do que está a ser visto nesse dado momento mas cumulativamente através das cenas do “Quarto branco fechado” anteriores, o que vai reforçar o papel da ausência musical na cena 12 e, por sua vez, reforçar a sensação de solidão de Pedro. Estamos perante um fenómeno de identificação e diferenciação, próprias das premissas da utilização de um *leitmotiv* e assentes na repetição e associação. A associação a um determinado objecto pressupõe essa mesma repetição. Ao mesmo tempo que a música serve como meio diferenciador das diferentes atmosferas estabelecidas, também serve como unidade fílmica, pela forma como se distribui ao longo do filme. O facto de se optar por um número limitado de blocos musicais afere ao filme, mesmo que activada de forma abstracta e inconsciente, uma

⁹⁴ “A *leitmotiv* can (1) underscore the obvious presence of a character, place, and so forth that is clearly visible on screen; (2) indicate the presence of someone/something that is otherwise obscure (out of the frame, hidden in the scene, in disguise, and so forth); and (3) indicate the “psychologic presence” of a character or idea, as when character A is contemplating the absent character B – we see A while hearing B’s *leitmotiv*.”

⁹⁵ “A basic characteristic of any *leitmotiv* is that its meaning could be described as being ‘cumulative’. The first time the *Jaws* *leitmotiv* is heard in the film its function is not yet established.”

noção de unidade no espectador. A inaudibilidade da banda sonora, segundo o conceito proposto por Gorbman (1987: 73), revela-se ao longo de todo o filme e, embora intercalados, os blocos musicais conferem essa tal noção de unidade, numa semelhança ao processo utilizado por Resnais, como observámos em *Smoking/No Smoking*.

“Para cada recorrência, o motivo transforma-se gradualmente num sinal que explicitamente representa o tubarão. A afirmação do motivo na cena descrita acima comunica a informação necessária para esta cena, que é dizer-nos que o tubarão está presente mesmo não estando visível, o que torna o fenómeno ainda mais interessante”⁹⁶ (Wingstedt, 2005: 7).

Conceito de paisagem sonora

O acompanhamento das cenas no “Quarto branco fechado” vai ao encontro do conceito de paisagem sonora (Tragtenberg, 2008: 55), que se caracteriza por texturas de constância mais ou menos estáveis, homogêneas e regulares. Evitam-se, pois, os picos e oscilações dinâmicas onde não existe uma relação interna de causalidade entre os fenómenos visual e sonoro. Neste contexto, e como se observa através das estratégias adoptadas no processo de composição, evitam-se as cadências e as progressões harmónicas, variações melódicas e diferenciadas, bem como a utilização de uma grande diferenciação tímbrica. Daqui se ter optado pela homogeneização tímbrica para cada quadro. Este procedimento encontra-se em paralelo, nesta tese, com o que se observou a propósito das texturas utilizadas nas experiências efectuadas em *Douro*, *Faina Fluvial* ou nalgumas das utilizadas em *The Shining* e que foram observadas e analisadas em cada um dos respectivos estudos de caso. Aliás, em jeito de síntese poderemos afirmar que uma significativa parte das estratégias adoptadas em *Pesadelo* se enquadram em alguns dos procedimentos analisados nos estudos de caso apresentados, das quais sucintamente se destacam:

- Utilização dos motivos de cordas em analogia com *Psycho* e outras bandas sonoras escritas por Herrmann, essencialmente em filmes de Alfred Hitchcock;
- Utilização de harmonias atonais características de obras de Penderecki, Bartók ou Ligeti de *The Shining* ou de Komeda em *The Fearless Vampire Killers*;

⁹⁶ “For each recurrence the motif will however gradually transform into a sign that explicitly represents the shark. The statement of the motif in the scene described above thus communicates ideational information necessary for this scene: ‘Jaws is present’. Interestingly, the shark is not visible in this scene, only what might be interpreted as signs of its actions – which the leitmotiv helps to make clear.”

- Utilização de blocos motivicos, como no caso do motivo nos violinos, cuja função dispensa relações de carácter harmónico funcional, procedimento inspirado em técnicas utilizadas por Herrmann;
- Utilização da técnica do *leitmotiv* segundo Komedá;
- Desconstrução através de edição, a partir de Godard em *Pierrot Le Fou*;
- Emprego da anempatia musical, como em *Douro, Faina Fluvial*;
- Unidade de obra a partir do elemento musical, como em *Smoking/No Smoking* de Alain Resnais.

Esquema geral da organização musical em Pesadelo

Nº de cena	Minutagem	Instrumentação	Frame de cena
Créditos iniciais / Generico	0'01"	Guitarra e piano	
Imagens iniciais: (Lâmpadas, porta, prato)	1'22"	Guitarra e piano	
Cena 1 – “Quarto branco fechado”	2'36"	Percussão	
Cena 2 – “Copo de sumo” (jardim)	4'47"	Silêncio	
Cena 3 – “Bar”	1º momento: 5'05" 2º momento: 5'28"	2 momentos: diegético (“Hora de Ponta” – Jorge Moniz) + bloco de vozes	
Cena 4 – “Quarto branco fechado”	6'49" (26")	Percussão	
Cena 5 - “Jardim”	7'13"	Silêncio	

Cena 6 – “Praia deserta”	7’47” (Entrada do motivo aos 9’10”)	Cordas (violinos e contrabaixo)	 
Cena 7 – “Quarto branco fechado”	9’41”	Percussão aos 9’41” Vozes aos 12’03” Violinos aos 12’43”	
Cena 8 – “Jardim”	13’47”	Silêncio	
Cena 9 – “Quarto”	14’	Violinos (aos 15’06”)	
Cena 10 – “Quarto branco fechado”	15’12”	Percussão	
Cena 11 – “Campo”	15’54”	Marimba + violinos Contrabaixo (aos 16’28”)	 
Cena 12 – “Quarto branco fechado”	16’46”	Silêncio	
Cena 13 – “Quarto”	18’06”	Cordas (violinos e contrabaixo - aos 18’31”)	
Cena 14 – “Jardim”	18’40”	Contrabaixo (Sobreposição da marimba segundo uma opção da produção)	

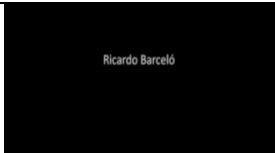
Cena 15 - "Quarto"	19'11"	Contrabaixo e violinos	
Créditos finais	19'37"	Guitarra e piano (idêntico ao Genérico)	

Figura 56 – Esquema geral do filme Pesadelo

Conclusões

O ponto de partida para esta tese consistia em perceber os mecanismos de significação na conjugação entre os vários elementos intervenientes no contexto fílmico, com especial enfoque na imagem e na banda sonora. Como veículo de experimentação nesse processo, e com base na metodologia *art-based research* adoptada, propôs-se compor uma banda sonora original para uma curta-metragem. Após uma análise pormenorizada do filme em questão, com cerca de vinte minutos de duração, havia que elaborar um plano composicional com base na sequenciação de cenas. A metodologia adoptada na composição da banda sonora permitiu estabelecer paralelos com cada um dos exemplos práticos veiculados pelos estudos de caso analisados, que nos abriram as portas a uma reflexão sustentada sobre algumas das estratégias de composição possíveis com base em algumas das premissas apresentadas no capítulo “Significação musical em contexto fílmico”, nomeadamente quanto a parte das técnicas utilizadas e a uma consequente existência de causa-efeito relativamente a afecção de significados.

Com *Douro, Faina Fluvial*, tendo como foco a adaptabilidade da música minimal ao contexto fílmico, foi possível entender como através de uma determinada textura musical de extrema regularidade e indiferenciação rítmico-melódica se pode estabelecer um efeito simultâneo de criação de tensão emocional e de distanciamento entre música e imagem, demonstrado no trabalho prático através das cenas do “Quarto branco” de *Pesadelo*. Com *The Shining* e *The Fearless Vampire Killers* percebemos a relação que se pode estabelecer entre a dissonância característica de uma textura atonal com situações de inquietação e *suspense*. Em *The Shining*, observou-se que é à música que cabe a função de estabelecer e antecipar toda a atmosfera perturbadora do filme. Em *The Fearless Vampire Killers* o mesmo procedimento foi utilizado por Komeda nos momentos em que se pretendeu criar tensão e expectativa no espectador, tal como se pôs em prática em *Pesadelo* através de efeitos de cordas como o *tremolo* e dos motivos dissonantes escritos para cordas, aplicados nas cenas em que sucessivamente os encontros de Pedro com as várias mulheres contribuem para acentuar o seu estado perturbado de espírito. Seguindo estes exemplos, a banda sonora de *Pesadelo* dilui qualquer espécie de resolução narrativa, mantendo o espectador permanentemente em suspensão. Para o efeito criado nas cenas mencionadas contribuiu a harmonia estática observada e analisada no estudo de caso sobre Bernard Herrmann. No estudo de caso a si dedicado, foi possível observar a forma como Herrmann, a partir da influência impressionista de compositores como Debussy, manipula a identidade da sonoridade acórdica, retirando-a do seu contexto original e tradicional. Esse procedimento foi claramente

observável em *Pesadelo*, estabelecendo, uma vez mais, um paralelo entre estaticidade harmónica e emocional. *Smoking/No Smoking*, o díptico de Alain Resnais, revelou-nos dois exemplos de como a música se constitui como um elemento privilegiado na atribuição de unidade no cinema e de como, mesmo perante um conjunto de quadros diferenciados de imagem, é possível conferir um sentido de coerência. Em *Pesadelo*, essa unidade foi conseguida através da atribuição e da relação entre a temática de cenas com o timbre e a textura musical, como por exemplo nas cenas do “Quarto branco” identificáveis pelo timbre da percussão. *Pierrot le Fou*, o último estudo de caso apresentado, chamou a nossa atenção para o processo de edição sonora através dos cortes abruptos na textura musical, procedimento utilizado em *Pesadelo* na mesma linha de Godard, de destabilização e assincronia temporal com a imagem, fenómeno que se reflete na atenção e perturbação do espectador.

A partir desta base de trabalho, e com os vários dados lançados, tornou-se imperativo reflectir sobre o papel que a música desempenhou no filme em termos de significação e quais os procedimentos que levaram aos objectivos pretendidos. Importava fornecer uma perspectiva sobre o conceito de banda sonora e todos os processos envolvidos na sua elaboração que levasse a que fosse possível estabelecer uma articulação entre os recursos estilísticos musicais, *i.e.*, aspectos de estruturação musical, e demais elementos fílmicos envolvidos na busca da significação pretendida. A operatividade deste processo envolveu, como observámos, uma multidisciplinaridade de questões, quer do foro sociológico, a partir de conceitos como o de identidade na percepção e identificação de um discurso semiológico descodificável e reconhecível pelo espectador na atribuição de significação, quer do foro musicológico e de estruturação musical. A questão da identidade surgiu-nos estreitamente relacionada com o acto composicional, já de si condicionado por variantes de subjectividade do próprio compositor e do contexto social em que este se encontra inserido. Apesar da pouca validade em nos referirmos a regras que nos garantam um resultado antecipado, ou a conjugações de ingredientes e receitas pré-determinadas, poderemos, efectivamente, referir-nos a cânones e convenções que se foram desenvolvendo muito antes da própria história do cinema:

“Difícilmente será necessário enfatizar que a aceitação de música no cinema narrativo é, puramente, uma matéria de convenção. Tais convenções têm uma longa história, muitas delas são mesmo mais antigas que o próprio cinema”⁹⁷ (Gorbman, 1987: 1).

⁹⁷ “One hardly need emphasize that the acceptance of music in narrative cinema is purely a matter of convention. Such conventions have a long history, much of which predates the cinema itself.”

Como vimos em Estado da Arte, a prática da música no cinema revelou-se sempre ambivalente, com a preponderância de uma linguagem alicerçada na tradição criada e desenvolvida durante o período do cinema clássico americano entre os anos 1930 e 1950. A partir daí, inúmeras abordagens cinematográficas floresceram, tendo-se desencadeado uma profusão de estilos, atitudes e abordagens com as mais diversas motivações, nem sempre com reflexo ou diferenciadoras quanto à abordagem musical. Neste campo, poderemos falar em correntes dominantes, com poucas excepções como a da *Nouvelle Vague*, mantendo, regra geral, uma subjugação da música relativamente à imagem e à narrativa.

Conclui-se desta investigação que a questão da construção de um objecto artístico de índole individual e subjectivo e a reprodução da significação constituem um processo segundo uma trajectória que vai do individual para o colectivo. Que características deve ter esse colectivo e de que modo age a música nesse sentido são questões para as quais será conveniente lembrar Cook:

“A música nunca está sozinha, sendo sempre recebida num contexto discursivo. É através da interacção entre música e intérprete, texto e contexto que o significado é construído, como resultado da significação que é atribuída a um dado traço material e que varia consoante as circunstâncias da sua recepção. Nesta perspectiva é errado falar-se de música com um significado específico, o que multiplica o seu potencial para atribuição de novas significações emergentes consoante circunstâncias específicas”⁹⁸ (Cook, 2001: 180).

Daqui que seja pertinente reforçar a ideia de que a produção de significado no cinema consiste num processo interactivo e de confluência de diversos elementos e factores, e sempre num contexto social.

Nesta tese ter-se-á cumprido o objectivo de manter uma posição crítica relativamente à imagem, de forma a não condicionar a presença da música a um papel meramente secundário e decorativo. A complementaridade da música, segundo a noção de “valor acrescentado” defendida por Chion, não se reduz a um papel paralelo e redundante relativamente à cadeia visual. A música, por si só, deve conter um discurso próprio e significativo, mesmo que na contingência de conflito com os demais elementos fílmicos. Assim, o resultado para o espectador pressupõe uma síntese

⁹⁸ “Music never is «alone,» that it is always received in a discursive context, and that it is through the interaction of music and interpreter, text and context, that meaning is constructed, as a result of which the meaning attributed to any given material trace will vary according to the circumstances of its reception. In this way it is wrong to speak of music *having* particular meanings; rather it has the potential for specific meanings to emerge under specific circumstances.”

sumativa e cumulativa das várias camadas significantes que lhe são propostas, que, por sua vez, se traduzirão em significado, mesmo que meramente subjectivo.

Sendo um dos principais objectivos desta tese perceber de que forma os recursos estilísticos utilizados no processo de composição influenciariam a significação e o acto de experienciação por parte do espectador, e não pretendendo, como se referiu, construir um receituário de recursos musicais, foi possível demonstrar que a partir do desenho formal da banda sonora se torna possível influenciar a curva de significação de um filme. Os estudos de caso analisados contribuíram para a compreensão de alguns desses processos a partir de exemplos concretos retirados da literatura cinematográfica, que se mostraram não apenas inspiradores, mas igualmente reveladores da eficácia de algumas das técnicas abordadas e analisadas.

Este trabalho pretendeu representar simultaneamente um contributo e uma reflexão sobre o processo de criação de uma banda sonora, processo esse permanentemente em aberto e indissociável das variantes inerentes aos contextos de produção e recepção:

“A autonomia da música advém, não de pressupostos ou dogmas como apregoam os novos musicólogos, sobrevalorizando a identidade disciplinar da teoria musical e consignando-a à irrelevância cultural, mas de uma frágil e provisória construção negociada em contextos de produção e recepção musical específicos”⁹⁹ (Cook, 2001: 191).

⁹⁹ “The autonomy of music becomes not the presupposition or dogma as the “New” musicologists saw it, underwriting the disciplinary identity of music theory and so consigning it to cultural irrelevance, but instead a hypothesis, a fragile and provisional construction negotiated within specific contexts of musical production and reception.”

BIBLIOGRAFIA

Anderson, J. (2005). *Edward Yang*. University of Illinois Press.

Anderson, J. L., & Richie, D. (1982). *The Japanese Film: Art and Industry*. Princeton University Press.

Barham, J. (2009). Incorporating Monsters: Music as Context, Character and Construction in Kubrick's "The Shining" In: *Terror Tracks. Music and Sound in Horror Cinema*. Equinox Press, Londres, pp. 137-170.

Barone, B. & Eisner, E. W. (2011). *Arts Based Research*. Sage Publications.

Bordwell, D. (1986). *Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures in Narration, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, ed. Philip Rosen. Nova Iorque: Columbia University Press - 17-34.

Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. The University of Wisconsin Press.

Bordwell, D., & Kristin T. (2010). *Film Art: An Introduction*. Nova Iorque: McGraw-Hill.

Beugne M. (2004). *Claire Denis*. Manchester University Press.

Booker, M. K. (2007). *Postmodern Hollywood: What's New in Film and why it Makes Us Feel So Strange*. Greenwood Publishing Group.

Brindle, R. S. (1966). *Serial Composition*. Oxford University Press.

Brito, M., & Cymbron, L. (1992). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.

Brown, R. S. (1994). *Overtones and undertones: Reading film music*. Berkeley: University of California Press.

Buhler, J. (2014). Ontological, Formal and Critical Theories of Film Music and Sound. In David Neumeyer (Ed.). *The Oxford handbook of film music studies* (pp.188-228). Oxford: Oxford University Press.

Cameron, A. (2008). *Modular Narratives in Contemporary Cinema*. Palgrave Macmillan Ed.

Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. Nova Iorque: Columbia University Press.

Chion, M. (1995). *La Musique au Cinema*. Fayard.

Chion, M. (2008). *A Audiovisão*. Edições Texto & Grafia.

Cohen, A. (1999). The Functions of Music in Multimedia: A Cognitive Approach. In S.W.Yi, ed., *Music, Mind, & Science*. Seul: Seoul University Press, pp. 53-69.

Cohen, A. (2005). How Music Influences the Interpretation of Film and Vídeo: Approaches from Experimental Psychology. *Perspectives in Systematic Musicology*. University of California. Los Angeles

Cohen, A. (2010). Music as a source of emotion in film. In P. Juslin & J. Sloboda (Eds.). *The Oxford handbook of music and emotion*. (pp. 879–908). Oxford: Oxford University Press.

Cohen, A. (2014). Film Music from the Perspective of Cognitive Science. In David Neumeyer (Ed.). *The Oxford handbook of film music studies*. (pp.104-130). Oxford: Oxford University Press.

Cook, N. (1998). *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press.

Cook, N. (2001). Theorizing Musical Meaning. *Music Theory Spectrum* 23/2 (Fall), 170-95.

Cooke, D. (1959). *The Language of Music*. Oxford University Press.

Cooke, M. (2008) *A History of Film Music*. Cambridge University Press.

D'Alleva, A. (2007). *Methods & theories of Art History*. London: Laurence King Publishing Ltd.

Davis, D. W. (2013) *Oxford handbook chinese cinemas*. Carlos Rojas, Eileen Chow. Oxford University Press.

Davis, R. (1999). *Complete Guide to Film Scoring*. Berklee Press. Boston.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1994). *What is Philosophy?* Nova Iorque: Columbia University Press.

Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, G. (2007). *Francis Bacon, Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda.

Delgado, A. (2002). *A Sinfonia em Portugal*. Lisboa: Editorial Caminho.

Eaton, R. (2008). *Unheard Minimalisms: The Functions of the Minimalist Technique in Film Scores*. UMI Dissertation Publishing.

Eisenstein, S. (1949). *Film Form: Essays in Film Theory*. Nova Iorque: Harcourt Brace.

Francès, R. (1984). *La Perception de la Musique*. Vrin.

Gabrielsson, A. (2016). Relationship between musical structure & perceived expression. *Oxford Handbook Psychology*, 215-232. Oxford University Press.

Gengaro, C. (2013). *Listening to Stanley Kubrick: The Music in His Films*. Rowman & Littlefield.

Godard, J. & Sterritt, D. (1998). Jean-Luc Godard: Interviews. University Press of Mississippi.

Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.

Guynn, W. (2013). *Writing History in Film*. Routledge.

Frith, S. 1996. "Music and Identity" Stuart Hall & Paul du Gay (orgs.) *Questions of Cultural Identity*, 108-127. Londres: Sage Publications.

Hahn, D. (2016). *Primeval Cinema - An Audiovisual Philosophy*. Zarathustra Books.

Hall, S. (1980). Encoding / Decoding. In: Hall, D. Hobson, A. Lowe, and P. Willis (eds). *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*, 1972-79. Londres: Hutchinson, pp. 128-138.

Hall, S. (1996). "Who Needs Identity?" Stuart Hall & Paul du Gay (orgs.) *Questions of Cultural Identity*, 1-17. Londres: Sage Publications.

Hayward, S. (2000). *Cinema Studies: The Key Concepts*. Routledge.

Heimerdinger, J. (2002). Music and sound in the horror film & why some modern and avant-garde music lends itself to it so well. Seiltanz. *Beitrage zur Musik der Gegenwart*, Vol. 4, pp. 4-16.

Hong, G. (2011). *A Contested Nation on Screen*. Palgrave Macmillan.

Husarik, S. (2007). *Transformation of "The Psycho Theme" in Bernard's Herrmann's Music for Psycho*. University of Arkansas – Fort Smith.

Júnior, R. (2007). Música e Filosofia em Platão e Aristóteles. *Discurso nº37 – Filosofia e Música*. Universidade Federal do Paraná.

Juslin, P. N., & Vastfjall, D. (2008). Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences*, 31, 559-75.

Kalinak, K. (2010). *Film Music: A Very Short Introduction*. Oxford and New York: Oxford University Press.

Keiko I. (2006). *Reading a Japanese Film: Cinema in Context*. University of Hawai Press.

Kennedy, M. (1994). *Dicionário Oxford de música*. Edições Dom Quixote. Lisboa

Kracauer, S. (1960). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press.

Kinder, M. (2002). *Hot Spots, Avatars & Narrative Fields Forever*. University of California Press.

- Larsen, P., & Irons, J. (2007). *Film Music*. Reaktion Books.
- Lerner, N. (2009). *Music in the Horror Film: Listening to Fear*. Routledge.
- Lester, J. (1989). *Analytic Approches to Twentieth-Century Music*. Norton: New York.
- Lim, D. (2010). *The Village Voice Film Guide: 50 Years of Movies from Classics to Cult Hits*. John Wiley & Sons.
- London, J. (2000). Leitmotivs and Musical reference in the Classicl Film Music. *Musica and Cinema*. Wesleyan University Press (pp. 85-98).
- Mayville, S. (2014). *The Compositional Techniques and Influences behind Ligeti's Atmosphères*. Disponível em:
<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/intermezzo/article/view/1384>.
- McNiff, S. (1998). *Art-based Research*. Jessica Kingsley Publishers.
- McRoy, J. (2005). *Japanese Horror Cinema*. Edinburgh University Press.
- Mendes, J. M. (2009). *Cultura Narrativas Dominantes – O Caso do Cinema*. Edial.
- Mendes, J. M. (2014). *Narrativas e Narratividades, hoje*. In Sentidos Figurados.
- Mendes, J. M. (2015). Aporias Temporárias na Investigação em Artes. Escola Superior de Teatro e Cinema.
- Mera, M., & Burnand, D. (2006). *European Film Music*. Ashgate Publishing, Ltd.

- Mertens, W. (1983). *American Minimal Music*. Kahn & Averill. London.
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. University of Chicago Press.
- Morrey, D. (2014). *The legacies of J L Godard*. Wilfrid Laurier University Press.
- Nattiez, J-J. (s.d.). Situação da Semiologia Musical. *Semiologia da música* (pp. 17-40). Vega.
- Nettl, B. (1983). *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. University of Illinois Press.
- Neumeyer, D. (1990). Film Music Analysis and Pedagogy. *Indiana Theory Review*, 11: 1-27.
- Neumeyer, D. (1998). Tonal Design and Narrative In Film Music: Bernard Herrmann's A Portrait Of Hitch and The Trouble With Harry. *Indiana Theory Review*, vol.19, 87-123.
- Pethő, Á. (2011). *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Cambridge Scholars Publishing.
- Phillips, A., & Stringer, J. (2007). *Japanese Cinema: Texts and Contexts*. Routledge.
- Platão. (2003). *The Republic*. Cambridge University Press.
- Prendergast, R. (1977). *Film Music: A Neglected Art*. New York: Norton.
- Pudovkin, V. I. (1949). *Film Technique and Film Acting: The Cinema Writings of V. I. Pudovkin*. Translated by Ivor Montagu. New York: Bonanza.

Randal J. (2007). *Manoel de Oliveira*. University of Illinois Press.

Rees, L. (2015). *Mongolian Film Music: Tradition, Revolution and Propaganda*. Ashgate Publishing, Ltd.

Redner, G. (2011). *Deleuze and Film Music*. Chicago: The University of Chicago Press.

Rodríguez, X. (2004). *As Paisaxes do Tempo en Manoel de Oliveira*. José M^a Folgar de la Calle, Xurxo Gonzáles Rodrigues e Jaime Pena Pérez (orgs.). Universidade Santiago de Compostela (pp. 33-78).

Schilt, T. (2011). *Francois Ozon*. University of Illinois Press.

Searby, D. (2010). *Ligeti's Stylistic Crisis: Transformation in His Musical Style, 1974-1985*. Rowman & Littlefield.

Sonnenschein, D. (2001). *Sound design - The expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*. Michael Wiese Productions. Studio City, CA.

Sloboda, J. A. (1985). *The musical mind: The cognitive psychology of music*. New York: Oxford University Press.

Spiegel, S. (2007). *Film Form and Narrative* - in *An Introduction to Film Studies* (Fourth Edition), Jill Nelmes (ed.). Routledge.

Spottiswoode, R. (1950). *A Grammar of the Film: An Analysis of Film Technique*. University of California Press.

Stylwell, R. (2014). *Case Studies: Introduction*. In P. Juslin & J. Sloboda (Eds.). *The Oxford handbook of music and emotion*. (pp. 418–423). Oxford: Oxford University Press.

Stokes, M. (1994). Introduction: Ethnicity, Identity and Music Martin Stokes (org.) *Ethnicity, Identity and Music: The Musical construction of Place*: 1-27. Oxford/New York: Berg.

Sullivan, J. (2008). *Hitchcock's Music*. Yale University Press.

Su, Yen-ying. (2012). *Music and Sound in Post-1989 Taiwan Cinema*. University of London.

Tragtenberg, L. (2008). *Música de Cena*. Editora Perspectiva S.A.

Vecchio, Marjorie. (2014). *The Films of Claire Denis: Intimacy on the Border*. I.B.Tauris.

Wingstedt, Johnny. (2005). *Narrative Music - Towards an Understanding of Musical Narrative Functions in Multimédia*. Lulea University of Technology School of Music.

Vanderschelden, I. (2014). *Studying French Cinema*. Columbia University Press.

Vickhoff, B. (2008). *A Perspective Theory of Music Perception and Emotion*. University of Gothenburg

William F. T. & Quinto, L. (2011). *Music and Emotion: Psychological Considerations*. *The Aesthetic Mind: Philosophy and Psychology*. Elisabeth Schellekens, Peter Goldie. OUP Oxford.

Wrobel, W. (2002). *Half-Diminished Seventh: The Bernard Herrmann Chord*. Disponível na Internet:

<http://www.filmscorerundowns.net/herrmann/herrmannchord.pdf>

Yoshimoto, Mitsuhiro. (2000). *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*. Duke University Press.

Zbikowski, L. M. (2002-2003). *Music Theory, Multimedia, and the Construction of Meaning*. *Integral* 16/17: 251-268.

Jorge Moniz (Barreiro, 1973)

Jorge Moniz é licenciado em Composição pela Escola Superior de Música de Lisboa (1999) e Mestre em Etnomusicologia pela Universidade Nova de Lisboa (2007). Recentemente concluiu o Doutoramento em Artes na Faculdade de Letras de Lisboa. Lecciona no Conservatório Regional de Setúbal, Universidade Lusíada de Lisboa e Escola de Jazz do Hot Clube. Foi co-fundador da Escola de Jazz do Barreiro em 1999. Ao longo do seu percurso como músico tem integrado e gravado com inúmeros projectos, maioritariamente na área do Jazz. Em 2010 editou o seu primeiro álbum em nome próprio com o título “Deambulações” que foi bastante aclamado pela crítica. Em 2014, editou o seu 2º álbum com o título “Inquieta Luz” para a editora Sintoma Records. Como arranjador e compositor desenvolve frequentemente projectos para teatro, dança e cinema.

www.jorgemoniz.com

SIGNIFICAÇÃO MUSICAL EM CINEMA

Teorias e contextos

Jorge Miguel Cecília Moniz

Este estudo pretende investigar, Segundo uma abordagem multidisciplinar, o significado da banda sonora em cinema. São diversas as problemáticas inerentes à presença da música em cinema, que foi vista, até pelo menos ao aparecimento da Nouvelle Vague em França no final dos anos 1950, como um elemento secundário do âmbito do universo cinematográfico. Assim, a intenção desta investigação foi a de estabelecer uma ponte metodológica entre a teoria musical e a cinematográfica, na tentativa de alcançar uma fusão num plano analítico comum, procurando demonstrar que é possível estabelecer uma relação directa entre os vários elementos de um filme e os aspectos estruturantes da banda sonora, manipulando a forma como um filme é recepcionado pelo espectador.

Jorge Moniz é licenciado em Composição pela Escola Superior de Música de Lisboa (1999) e Mestre em Etnomusicologia pela Universidade Nova de Lisboa (2007). Recentemente concluiu o Doutoramento em Artes na Faculdade de Letras de Lisboa. Ao longo do seu percurso como músico tem integrado e gravado com inúmeros projectos, maioritariamente na área do Jazz. Como arranjador e compositor desenvolve frequentemente projectos para teatro, dança e cinema.