

## A estética hanslickiana no cinema

JALVER MACHADO BETHÔNICO

RAFAEL SODRÉ DE CASTRO

A música pode ser considerada como um dos fundamentos do drama grego (CARRASCO, 2003, p. 33-34) e a essência da tragédia nos seus primórdios (NIETZSCHE, 1992, p. 90), antes do desenvolvimento da ação dialogada, na qual música e texto logram independência através da especialização de cada uma das partes. Pode-se dizer que um dos principais papéis desempenhados pela música no drama grego até então era potencializar o páthos<sup>1</sup> do texto através de declamações melódicas, servindo de elo afetivo entre as representações e o espectador. No drama antigo, a ligação do drama com a música é tratada por um viés sofisticado: longe de figurar com a mera finalidade de descrever, redundar ou ilustrar, o que move a música aqui é uma força criadora de mitos que visa algo de caráter eminentemente sugestivo que está além da representação das aparências, ampliando o espaço imaginativo a partir da torrente dionisíaca musical sobre o mundo imagético apolíneo.

Dessa maneira, a música não buscava valorizar a aparência da representação, mas era ela mesma o impulso interno que alimentava a fantasia e exigia do homem sua máxima capacidade simbólica (NIETZSCHE, 1992, p. 34-35, 101, 105-108). Mesmo em um momento posterior, após a separação entre música e dramaturgia oriunda da especialização e autonomia de ambas as partes, esses dois

---

<sup>1</sup> Esta palavra grega que designa, entre outras coisas, *emoção*, é referida em Retórica como método de convencimento destinado a exaltar as emoções do público. Ainda que o vocábulo pudesse ser substituído neste texto por *afeto* (derivado do correspondente latino *affectus*), optou-se por manter a palavra original como forma de preservar toda a abrangência e carga histórica presentes na mesma.

elementos que antes foram indissociáveis ainda conservavam a característica mimética que possuíam no teatro grego. Esse atributo se manifesta tanto em peças de naturezas apenas musical e apenas dramática quanto em obras que combinam os dois elementos (CARRASCO, 2003, p. 34).

Assim, a música foi predominantemente vista ao longo da história como um meio de enfatizar algum aspecto narrativo ou dramático, sendo a expressão musical frequentemente conformada à representação ou à efusão de sentimentos. A música, quase sempre ligada ao texto, seria considerada em vista dos sentimentos que ela seria capaz de provocar e do seu poder de representação, deixando as articulações puras<sup>2</sup> dos sons musicais em um segundo plano.

Esse papel secundário normalmente ofertado à música em sua ligação com outros elementos fez com que a música fosse vista como algo menor, subordinado a outras expressões, de forma que o significado da música era lastreado no texto - seja letra, título ou outra referência externa - ou relacionado às inflexões das palavras do canto. Em meados do século XVIII tanto ocorre a ascensão da música instrumental, quanto a música deixa de ser um ofício e assume um lugar entre as artes.

234

No Romantismo, a expressão de aspectos figurativos, narrativos e miméticos através da música ganha novo fôlego e não são raras as composições instrumentais denominadas programáticas, cujo intento era oferecer aos ouvintes uma narração de um evento ou uma descrição de algum fenômeno. A disputa que envolvia a música de programa ocorreu entre os séculos XVIII e XX com argumentos que se modificaram com o tempo, apoiados em razões que também se alteraram com o passar dos anos (DAHLHAUS, 1999, p. 126). No final do século XVIII, a ideia de uma música que representasse uma cena foi rejeitada ou pelo menos reprimida em detrimento da música ligada ao sentimento (DAHLHAUS, 1999). Assim, ainda que a ideia de música enquanto elemento retórico tenha persistido no século XIX, esta visão somou-se então à influência crescente

---

<sup>2</sup> Que se relacionam apenas por suas características sonoras, sem qualquer tipo de intertextualidade.

da Estética, disciplina que almejava uma avaliação mais precisa sobre o objeto belo na busca de parâmetros de avaliação para as obras de arte (DAMMAN apud LUCAS, 2010, p. 1).

A publicação em 1819 de *O mundo como vontade e representação*, do filósofo Arthur Schopenhauer (1788-1860) representa um grande passo em direção à construção de uma filosofia da música. Ainda que esta obra seja em essência uma teoria geral sobre tudo, a visão de Schopenhauer sobre tópicos específicos - em especial a sua visão da música perante às outras artes - apontou um novo caminho estético no qual a música seria, então, protagonista entre as artes românticas (KIVY, 2002, p. 20-21).

A teoria de Schopenhauer considera as artes enquanto cópias de ideias. A música, no entanto, é chamada por Schopenhauer algumas vezes de “cópia direta” da vontade (KIVY, 2002, p. 21), e denota um reflexo ou representação da própria vontade cósmica. Ela é “a cópia de um modelo que ele mesmo nunca pode ser trazido à representação” (SCHOPENHAEUR, 2005, p. 338). Essa concepção eleva o status da música e a coloca em uma posição acima de todas as outras artes (KIVY, 2002, p. 21). Dessa maneira, a música instrumental pura deixa de figurar como mera arte agradável, que apenas apraz os sentidos, e se transforma em uma arte profundamente significativa (KIVY, 2002, p. 22).

235

### **A estética de Hanslick**

Se a teoria de Schopenhauer trouxe a primeira transformação na relação entre música e emoções do século XIX, a segunda apareceu com a figura de Eduard Hanslick (1825-1904) (KIVY, 2002), crítico musical defensor da “música absoluta<sup>3</sup>” - ou “música pura” - termos utilizados em oposição à

---

<sup>3</sup> O musicólogo Carl Dahlhaus (DAHLHAUS, 1999) faz um rico apanhado acerca da ideia de música absoluta e uma ferrenha crítica à estética defendida por Hanslick, apontando inconsistências e comparando o seu formalismo a ideias dos neo-alemães acerca do “espírito na música”. Um dos pontos assinalados pelo autor trata de trechos que existiram apenas na primeira edição do livro *Do Belo*

"música de programa" para designar a música instrumental que tinha como objetivo a expressão musical sem outra referência narrativa ou descritiva. As convicções estéticas Hanslick (1825-1904), rompem com o pensamento corrente da *estética do sentimento* e defendem a música enquanto uma arte autônoma, cujo ideal de beleza deveria estar presente única e exclusivamente no próprio material musical e não nos efeitos causados aos ouvintes. Dessa forma, Hanslick desvincula a música de qualquer parâmetro dramático e se vale estritamente de parâmetros musicais, relacionados apenas à combinação artística dos sons, para valorar o seu objeto. No ensaio "Do Belo Musical", publicado pela primeira vez em 1854, Hanslick elabora duas proposições, sendo a primeira *negativa* e a segunda *positiva*:

1- Não há emoção literal ligada à música;

2- A beleza na música consiste na combinação artística dos elementos musicais.

236

Dessa maneira, uma música que buscasse ser valorizada enquanto música deveria centrar-se nos seus próprios materiais sonoros e não na intenção de representar ou despertar emoções. Não se deve, para Hanslick, valorar a música pelas emoções que desperta ou que intenta representar ou expressar, mas apenas por suas articulações sonoras. O conteúdo e a forma da música seriam, assim, a própria música e nunca algo alheio à expressão musical.

Ainda que a relação entre música e emoção não seja consenso na filosofia da música contemporânea, há atualmente quem defenda um posicionamento hanslickiano acerca do tema. Para o professor de estética N. Zangwill da Universidade de Hull, no Reino Unido, a experiência da música pode causar ou ser causada por emoções, mas a experiência musical não é uma emoção *per se*, uma vez que a música não pode literalmente conter uma emoção em si. Da mesma forma, as

---

Musical que ligariam a ideia de Hanslick de música absoluta a uma concepção do absoluto universal semelhante ao que é defendido por Schopenhauer ou por Moritz, quem considera a interpretação da obra de arte enquanto metáfora do universo (DAHLHAUS, 1999, p. 31), abordando dessa maneira uma metafísica da música instrumental.

ideias mais importantes envolvidas no ato da realização musical, seja composição ou execução, não são emoções (ZANGWILL, 2004, p. 42). De fato, as discussões contemporâneas sobre o que a música pode significar possuem suas raízes no trabalho desenvolvido por Hanslick. Para Alperson:

A sombra que Hanslick lança sobre discussões filosóficas contemporâneas de música é tão grande que seu ponto de vista pode ser razoavelmente considerado como um modelo contra o qual visões contemporâneas de música podem ser situadas (ALPERSON, 2004, p. 257).

É importante ressaltar que o livro "O Belo Musical" não nega que o ouvinte possa emocionar-se ao ouvir alguma música. A recusa de Hanslick trata essencialmente em opor-se ao emprego do sentimento enquanto princípio estético musical, baseando o belo musical na música em si. Hanslick busca oferecer outras ferramentas conceituais para que se possa pensar na música a partir de elementos fundamentados na natureza do próprio objeto musical, em substituição à resposta afetiva do ouvinte.

Dada a recusa expressa na proposição negativa, na qual o sentimento não estaria relacionado à obra de arte, os próprios sons que compõem o material musical deveriam então desempenhar o papel de conteúdo da música. Na visão de Hanslick, portanto, a música poderia apenas ser música, enquanto sua beleza reside apenas em suas próprias características. Nas palavras de Hanslick:

É um belo especificamente musical. Com isto, entendemos um belo que, sem depender e sem necessitar de um conteúdo exterior, consiste unicamente nos sons e em sua ligação artística. As engenhosas combinações de sons encantadores, seu concordar e opor-se, seu afastar-se e reunir-se, seu elevar-se e morrer - é isto que, em formas livres, se apresenta à contemplação de nosso espírito e dá prazer enquanto belo (HANSLICK, 1992, p. 61).

Como parâmetros próprios para a construção de uma estética musical, Hanslick elenca a *eufonia* - sucessão de sons harmoniosos, agradáveis - e elementos próprios da música, tais como a melodia, a harmonia, o ritmo, os timbres e a forma da música, que deveriam exprimir somente ideias musicais através do seu próprio material. "[...] Uma ideia musical perfeitamente expressa já é um belo independente, é uma finalidade em si mesma, e não só um meio ou um material para a representação de sentimentos e ideias" (HANSLICK, 1992, p. 62).

Hanslick reconhece que a música, no entanto, é capaz de aderir a outras linguagens, como o drama e a palavra, de forma a ambientar e enfatizar o que está sendo expresso pela outra parte. Este uso menor da música é impreciso, uma vez que a mesma música pode ajudar a construir significados distintos de acordo com o conteúdo ao que ela se une. A música, assim, teria o papel de apenas "colorir" o desenho imposto pelo conteúdo do texto/drama. O crítico musical sugere ainda que, no que tange às expressões artísticas mistas, tal como a ópera, o ideal estético seria justamente satisfazer em proporções idênticas as exigências da música e do drama (HANSLICK, 1992, p. 55-56).

A primazia musical defendida pelo autor em sua proposição positiva pode levar ao falso entendimento de que a beleza musical seria o suficiente na produção de artes mistas. Para esclarecer esta imprecisão, Hanslick aponta um erro cometido por "todos os compositores": "tentar criar, com textos e situações medíocres, música não medíocre e, do mesmo modo, cometemos grave injustiça apreciando essa música" (HANSLICK, 1992, pp. 59-60). Esta sentença coloca em evidência o critério da unidade enquanto determinante de valoração estética. A música *bela*, constituindo uma unidade *feia*, torna-se desprovida de sua beleza. Sua contribuição com seus próprios elementos belos se diluem e se perdem se não constituírem unidade. A situação contrária, em que a música é medíocre e as situações e o texto não o são, por extensão, também resulta em um todo medíocre. Assim, é necessário que as obras que envolvam música e outras linguagens sejam expressivas em todos os aspectos enquanto estabelecem uma unidade.

## Hanslick e a música do cinema

A *música do cinema* desenvolveu-se paralelamente à *música* durante o século XX e estabeleceu-se como meio efetivo de agradar e “colorir”, habitualmente negligenciando outras potências da própria natureza musical. A prática cinematográfica, no geral, parece ter pouco do pensamento hanslickiano: destaca-se aqui o uso corrente de música que adere ao drama, ambientando afetivamente as cenas e seguindo a temporalidade já estabelecida em termos de duração, fluxo, velocidade, continuidade e linearidade. Ao contrário da ópera e do balé, cujas músicas eram - e ainda são muitas vezes - compostas segundo a vanguarda musical estilística de cada época, grande parte da produção da música de cinema ainda parece estacionada na estética musical do século XIX, recusando de forma veemente o uso de dissonâncias e ruídos que marcaram o desenvolvimento da estética musical do século XX. Concomitantemente, a música não raras vezes é produzida após a cena seguindo os desígnios narrativos e temporais já estabelecidos pelas outras partes do filme, como um elemento menos relevante da montagem. Levando isso em conta, como conceber uma música plenamente autônoma no cinema?

239

Com efeito, qualquer ideia de autonomia pressupõe a existência de outro, um primeiro que foi apartado e um segundo que ficou alheio ao processo de autonomização. Logo, a ideia de autonomia não pode pressupor algo que está de fato sozinho. O editorial da revista A! (2015) cuja temática foi a autonomia na arte, coloca: “paradoxalmente, a autonomia não é autônoma”. Tendo isso em vista, conceber uma ideia de autonomia de um elemento artístico é uma tarefa distinta a cada articulação proposta em cada um dos contextos e objetos possíveis (REVISTA A!, 2015). Um possível modo de conceber a autonomia na arte seria, desse modo, “pela via da oposição, observando como cada um esboça sua ideia de autonomia na construção de um modelo que se deve abandonar. Se os opostos engendram a dita autonomia, podem ser lidos então como contextos que lhe configuram” (REVISTA A!, 2015). A partir dessa caracterização é possível conceber uma música autônoma do cinema, reconhecendo que, não obstante,

qualquer tentativa de separação de um componente integrante da totalidade do filme apenas evidencie a existência do todo e suas heterogeneidades.

A música de cinema deveria ser compreendida em termos de emoção? Há espaço no cinema para uma música que possui valor autônomo da própria expressão musical? A expressão musical no cinema não trata do ideal da “música absoluta” desvinculada de todo aspecto extra-musical, mas de uma autonomia da linguagem, das contribuições musicais à construção do filme e da expressão sonora no contexto do audiovisual, à semelhança do ideal hanslickiano para artes que envolvem duas ou mais expressões artísticas diferentes. Reivindica-se aqui a música de cinema enquanto música, mas não destituída da sua ligação com o todo.

240

É possível constatar em algumas obras cinematográficas uma presença musical que agrega ao filme um valor de natureza musical. Isso é particularmente importante para filmes que pressupõem algum interesse explícito na música que os acompanha, tal como aqueles cuja temática envolva música ou músicos, ou ainda apresentem certa musicalidade, oriunda de uma montagem que valoriza o sonoro. Quando se analisa filmes como *Canon* (1964, dir. Norman McLaren) é impossível se abster de uma análise da forma musical homônima, assim como ignorar os movimentos sonoros e toda carga de conteúdo que as imagens conseguem conferir à forma: aqui, as imagens são produzidas de forma análoga ao que ocorre no espectro musical, jogando com as regras estabelecidas pelo campo sonoro (BETHÔNICO e CASTRO, 2015).

Pode-se citar como outro exemplo uma cena<sup>4</sup> presente no filme *Ama-me esta noite* (*Love me tonight*, 1932, dir. Rouben Mamoulian), na qual os ruídos vão progressivamente surgindo da cidade que desperta: o sino que toca - e orienta os cortes de planos - um homem que trabalha, o ronco de um sujeito que dorme na rua, a mulher varrendo a calçada, as pessoas

---

<sup>4</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=VinvK-xEhBg>> (Visualizado em 30 de junho de 2015).



começando a trabalhar, janelas se abrindo e outros sons urbanos. De maneira peculiar, todo som que aparece é explicado dentro da diegese e nunca fora de campo. Da mesma maneira, todos os sons desdobram-se com constância rítmica, somando-se uns aos outros dentro da mesma pulsação e clamando por serem ouvidos como música. Um gramofone é ligado e sua música mescla-se aos sons urbanos fundindo-se a eles e transformando o emaranhado de sons em uma única pista sonora. Aqui, a música orienta o desenvolvimento da narrativa, o ritmo dos cortes de câmera, o que está sendo mostrado. Os elementos relevantes são, além da relação entre som e imagem, o próprio desenvolvimento dos padrões rítmicos musicais, elementos de interesse da esfera musical.

Não obstante, se a construção do filme pode ser também orientada pela música, por que os métodos de leitura da obra cinematográfica precisam ser primordialmente imagéticos? As análises fílmicas são processos bem próximos às análises musicais: as duas partem da descrição do que se percebe para então categorizar e sintetizar a ação dos elementos visuais/sonoros, relacionando os signos que ocorrem simultaneamente ou que, mesmo com um lapso temporal, apresentam significativas relações, como por exemplo um tema musical que se repete ou se desenvolve.

Em *Whiplash - em busca da perfeição* (2014, dir. Damien Chazelle), faz-se necessário criar interseções entre os processos de análise fílmica e musical, bem como oferecer ferramentas conceituais capazes de considerar o valor musical como parte intrínseca de filmes dotados de expressão musical. Neste filme, a música age como elemento aglutinador, cenário temático que suporta as questões humanas que são levantadas na narrativa, como a busca em ser o melhor e o tênue limite da pressão psicológica entre o que estimula, constrói, e o que aniquila. Para além de figurar enquanto eixo no qual se assenta a trama, o fato de os personagens estarem em torno da música apresenta-se como um convite ao desenvolvimento de uma abordagem efetivamente musical dos elementos narrativos.

Ainda que uma análise habitual do filme com foco na relação entre música e narrativa seja necessária para tratar de *Whiplash*, esta exploração, nestes termos, demonstra ser

insuficiente para abordar os últimos 9 minutos do filme. Neste trecho, Andrew, baterista empenhado que se dedica ao seu limite físico, é surpreendido por uma música maliciosamente incluída pelo professor Fletcher que não constava em seu repertório e, conseqüentemente, fracassa no palco na ocasião que seria a sua grande chance. Em seguida, Andrew causa espanto ao iniciar a música que ele próprio escolheu e assim desafiar o professor. Ao longo da última música, Fletcher passa a demonstrar respeito pela performance do baterista, mas essa mudança não é, de fato, a razão pela qual o filme se estende pela primeira vez por toda a música, da introdução ao último acorde no último compasso. Como justificar, somente através da relação entre música e diegese levada em conta nessa análise até o momento, a ação narrativa que poderia ser desenvolvida com a metade do tempo ser submetida à duração total da última música? Após o término da última peça, o filme ainda possui pendências narrativas: não se sabe se professor e aluno se acertaram, de fato, se a carreira do baterista sofreu qualquer impacto com o fiasco da primeira música ou o sucesso da segunda. Ainda assim, Chazelle optou por encerrar o filme junto à música, o que pode, talvez, sugerir um desfecho através de uma metáfora: a performance impecável que deu certo implicaria, então, em um final que deu certo.

Em um filme, quando a música é exibida apenas parcialmente ela é destituída de uma parte estrutural importante: a forma. Este uso da música é amparado apenas no aspecto vertical da montagem e ignora a horizontalidade da obra musical em si, o que usualmente em filmes simplesmente não interessa. Mesmo em endoclipes, trechos audiovisuais em que todos os outros sons se emudecem e a música aparece em primeiro plano, assemelhando-se a um clipe musical mas produzido no contexto do filme (VIDIGAL, 2011), são raras as ocasiões em que a música aparece íntegra, preservando sua estrutura original com suas repetições. Os exemplos em que isso ocorre com música instrumental são ainda mais raros. Importante ressaltar que a música apresentada encontra-se desvinculada de qualquer tipo de texto verbal, de forma que o que ela significa é apenas seu próprio conteúdo musical, ainda que também se articule ao drama e construa um sentido

narrativo próprio do cinema, sem no entanto ter que abdicar do valor da própria música.

Há aqui claramente uma reivindicação do domínio musical: a música apresenta-se inteira porque deve ser contemplada inteira. Subverte-se a ordem habitual dos filmes: na última cena, é a narrativa quem acompanha a música, presa ao tempo musical. Da mesma forma, o drama se curva à música ao abandonar suas questões e encerrar-se junto à performance musical. Assim, o valor da cena é também o valor da música, de forma que todos os elementos se integrem na narrativa.

*Whiplash: em busca da perfeição* poderia ser considerado apenas sob o seu aspecto dramático: a estória da obsessão pela perfeição técnica e a relação com o professor são suficientes para sustentar a narrativa. No entanto, abrir mão dos aspectos musicais representa uma grande perda para uma obra audiovisual: a narrativa poderia abdicar-se da música; o filme, não. A música aqui é um elemento que constitui com autonomia a partir dos seus próprios materiais sonoros, não cabendo a ela o papel secundário de complementar e preencher as lacunas deixadas pelas imagens. A autonomia da música no cinema reivindica o valor musical enquanto elemento constituinte, não a redução dos demais elementos que compõem a obra: trata-se de um valor autônomo - musical, não apenas fílmico - em uma obra multifacetada com inúmeras partes que se articulam entre si.

A última cena mostra um duelo entre a música autônoma e o drama, mergulhando nos significados dispostos a partir da relação entre música e narrativa. O foco está, a princípio, na própria música, mesmo que algumas ações desenvolvidas durante a cena reclamem a atenção do espectador de volta para a estória. Eduard Hanslick diz que no que tange às artes que envolvem várias linguagens artísticas, a música ainda seria capaz de preservar sua independência estética conforme o autor considere as decisões a favor da música em detrimento aos outros elementos envolvidos. O filme que termina junto à música representa, nesse âmbito, uma vitória da expressão musical aliada à construção do cinema, sobretudo após a performance integral de uma música longa: não se trata de uma cena com uma música entranhada

ou de uma cena que mostra a música que possui um drama como acessório, mas de uma expressão musical genuína que se integra à narrativa e multiplica os significados.

A articulação entre som e imagem pode ser enriquecida com conteúdos musicais estruturados, relacionados diretamente à forma e variações de execução de uma música. Em *Festim Diabólico* (*Rope*, 1948, dir. Hitchcock) uma das cenas<sup>5</sup> de maior tensão se desenvolve dramaticamente através da música que o personagem Phillip toca ao piano. O *mouvement perpetuel* número 1 de Francis Poulenc, peça executada por Phillip, sofre ligeiras variações de hesitação e repetição, manifestas sobretudo no início e final das frases musicais, conforme o professor Rupert Cadell o pressiona a fim de descobrir informações sobre o desaparecimento de uma terceira pessoa. Algumas notas erradas também são tocadas, mas isso só se faz notar em uma escuta mais atenta: a tensão concentra-se nos diálogos enquanto a música parece servir apenas como elemento de contraste, como se estivesse em desacordo com o que está sendo mostrado. Tal “desacordo” na verdade oferece um jogo rico de possibilidades: as variações musicais são utilizadas aí não apenas para potencializar a tensão da cena de um modo peculiar, mas também para criar mais sentidos fílmicos.

244

O *mouvement perpetuel* de Poulenc possui um andamento moderado e se caracteriza, entre outras coisas, por um movimento cíclico e por um *ostinato* da mão esquerda que serve de base tanto para a tranquila melodia descendente em tom maior quanto para uma segunda melodia, cujo estranhamento harmônico contrasta com a primeira parte. Neste filme, as partes da música não obedecem estritamente ao que estabeleceu Poulenc em sua composição, mas transformam-se em pequenos graus, de acordo com o sentido fílmico, de forma que os “erros” funcionam como um jogo de “quente-frio” que se estabelece conforme Rupert se aproxima ou se afasta de hipóteses verdadeiras sobre o crime cometido.

---

<sup>5</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=pMidjL1GAw8>>. Acessado em 30/09/2015.

Em determinado momento, Rupert pega um metrônomo e utiliza-o em andamento elevado como forma de coagir o pianista. O jogo se dá nesse momento pela resistência de Phillip em se submeter ao andamento e por ondas de *accelerando*, com a segunda melodia. Quando o professor faz um questionamento distante do caso, Phillip irrompe com uma gargalhada e recomeça a primeira melodia em tom maior no andamento moderado, ignorando a imposição de *tempo* do metrônomo. O jogo recomeça, a música também sofre pausas que direcionam a atenção para alguma resolução do drama, mas retorna à situação de tensão. A aflição se manifesta também com a primeira melodia em tom maior, indicando que essa relação não se constrói apenas sob a dualidade desgastada entre tons maiores e menores, mas se ajusta ao drama sob diferentes formas: o sentido do todo fílmico é muito mais rico do que a histórica relação entre modos maiores e menores e afetos.

Enquanto filmes eminentemente musicais podem provocar uma experiência musical, há trilhas sonoras que escondem um conteúdo musical que merece ser compreendido também em si mesmo. A apreciação musical pode trazer à luz elementos a serem valorados nos filmes. Entretanto, é preciso que o espectador se proponha, em primeiro lugar, ser também *ouvinte*. Em obras audiovisuais musicais, é necessário perceber a música para poder perceber o todo. Quanto mais signos são compreendidos, mais relações são feitas e mais significados surgem.

### Considerações finais

A transposição de uma concepção de autonomia da música para o contexto do cinema deixa lacunas que este trabalho busca apontar. A hipótese de uma autonomia da música no cinema apresenta problemas em uma definição estrita de autonomia: o cinema não comporta a ideia de um descompasso absoluto entre o que se vê e o que se ouve. Mais do que isso, pensar em relações audiovisuais descarta a possibilidade de independência pura, sem qualquer relacionamento: o que se vê pode discordar do que se ouve,

mas isso seria apenas o que caracterizaria esta relação. Há várias possibilidades de articulação entre som e imagem que vão muito além do concordar e discordar entre si, atuando de fato na produção de novos sentidos. Dessa forma, o relacionamento entre imagens e sons possui a potência necessária para criar um resultado distinto do produzido por sons e imagens separadamente, de maneira a configurar uma junção cujo total é mais do que a simples soma das parcelas. Assim, pouco interessa a música do filme desvinculada do mesmo, transformada em “música pura”: o valor musical deve ser pensado a partir do filme, com todas suas conexões e hibridações.

246

A autonomia da música pode ser pensada sob o prisma das artes mistas. De acordo com Hanslick, tais artes apresentam critérios estéticos especiais: eles não são exclusivamente musicais, embora também incorporem os elementos musicais como parte integrante relevante. Assim, é necessário que os critérios musicais se integrem aos aspectos estéticos da outra expressão mista que é também composta por música, a fim de estabelecer unidade que contemple a trilha sonora. Para Eduard Hanslick, a relação da música com o drama é uma metáfora de guerra: o equilíbrio entre música e drama se dá através de uma “luta constante de dois poderes legítimos” (HANSLICK, 1992, p. 56). Neste trabalho, entretanto, conclui-se que a noção de embate entre os dois campos é problemática: é preciso que o valor musical e as contribuições do campo autônomo da música - bem como de outros meios - sejam pensados enquanto elementos constituintes. Dessa maneira, essa relação precisa ser pensada por uma outra ideia geral, que se aproxima mais de uma dança ou de um jogo do que de um conflito entre as partes. Não pode ser “uma batalha de um contra o outro”, mas uma dança, na qual todos fazem parte e, em determinados momentos, um dos elementos conduz os passos ou reivindica atenção através de um movimento mais ousado, ainda que contrarie a tradição que defina apenas um condutor. O que importa neste caso não é o movimento isolado, mas a dança como um todo e como cada um dos movimentos contribui para a totalidade. Uma dança que possui vários personagens mas que na qual apenas um deles efetivamente

atua comporta um jogo mais pobre do que uma dança na qual as partes se alternam na condução.

A autonomia do valor musical em uma obra cinematográfica é uma possibilidade de enriquecimento do cinema na medida em que a obra ganha uma nova dimensão. Ganha-se com o dizer musical mas não apenas com ele: conforme concebem-se mais elementos enquanto parte da obra, há mais leituras, mais significados, mais relações, mais possibilidades.

Nesse âmbito, busca-se valorizar um outro olhar - ou um outro ouvir - capaz de realmente abarcar a música de cinema realizada por autores musicais, ressaltando os aspectos eminentemente musicais, também trazendo consigo os problemas da estética da música: a ligação entre música e afetos ainda é discutida na filosofia da música contemporânea e, dada esta observação, é importante trazer esta reflexão sobre o tema para o contexto da música de cinema, historicamente construída em termos afetivos. A formação de novas poéticas musicais baseadas em critérios distintos do uso emotivo traz consigo possibilidades que ainda são pouco exploradas no cinema.

247

A questão da autonomia da música pode ser pensada meramente como um exercício de variação de procedimentos cuja finalidade é obter novos resultados, mas também baseia-se em uma opinião sobre a natureza da música. Eduard Hanslick e o contemporâneo Nick Zangwill (2004) desenvolvem em seus trabalhos de estética musical a hipótese de que as emoções não são componentes artísticos da música e não devem orientar o trabalho do compositor, do ouvinte/espectador e, por extensão que aqui se reivindica, do diretor de cinema. Os exemplos referidos ao longo do texto demonstram que é possível que a música de cinema se desenvolva também em termos musicais, bem como possa contribuir com seus próprios meios nos processos de criação e percepção do filme. Conclui-se que, sob este mesmo prisma, o filme cuja música é pensada em termos musicais (e não afetivos), tem mais a contribuir para a própria música e para o filme como um todo do que o filme cuja música parece vir desprovida de expressão musical. Assim, é possível

buscar novas soluções para as velhas perguntas do cinema, longe dos clichês musicais.

## Referencias bibliográficas

ALPERSON, P. The Philosophy of Music: formalism and beyond. In KIVY, P. (Org.) *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Oxford: ed. Blackwell, 2004.

BETHÔNICO, J.; CASTRO, R. S. *A autonomia da música no audiovisual*. In *Avanca / Cinema 2015*. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca, 2015.

CARRASCO, N. *Syngkronos: a formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera, 2003.

DAHLHAUS, C. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books, 1999.

HANSLICK, E. *Do Belo Musical*. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons. Trad. A. Morão. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2011.

248

\_\_\_\_\_. *Do Belo Musical: uma contribuição para a revisão da estética musical*. Trad. N. Simone Neto. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

KIVY, P. *Introduction to a Philosophy of Music*. Nova York: Oxford University Press, 2002.

LUCAS, M. I. *Emulação de retóricas clássicas no tratado Der Vollkommene Capellmeister ("o mestre-de-capela perfeito"), de Johann Mattheson (1739)*. São Paulo: CMU-ECA-USP, 2010. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/webform/projetos/projeto%20Monica%20Lucas1.pdf>>. Acessado em 11/03/2015.

NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia*. Trad., notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

REVISTA A!. Ed. 2015/03. Editorial: autonomia(s) da arte, 2015. Disponível em <<https://mundosdaarte.files.wordpress.com/2015/10/a-vol31.pdf>>. Acessado em 11/11/2015.

SCHOPENHAEUR, A. *O Mundo como Vontade e como Representação*. 2 ed. Trad. J. Barboza. São Paulo: UNESP, 2005.

VIDIGAL, L. Outras relações entre música e território no audiovisual: um discurso da mídia em *Netos do Amaral e Documento Especial*. In *Revista Brasileira do Caribe*, São Luis, Vol. XI, número 22, 2011, p. 163-184.



ZANGWILL, N. Against Emotion: Hanslick was right about music. In *British Journal of Aesthetics*, Vol. 44, nº 1, 2004.

### Referencias filmográficas

AMA-ME esta noite (Love me tonight). Direção: Rouben Mamoulian. Música: John Leipold/Richard Rodgers. EUA: Paramount Pictures, 1932. Filme (104 min.), son., p&b., 35mm.

CANON. Direção: Norman McLaren. Música: Eldon Rathburn. Canadá: Office national du film du Canada, 1964. Filme (9 min.), son., color., 35mm. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=2VrnXw9waJI>>, visualizado em 10 de setembro de 2015.

FESTIM diabólico (Rope). Direção: Alfred Hitchcock. EUA: Transatlantic Pictures, 1948. Filme (80 min.), son., color., 35mm.

WHIPLASH - Em busca da perfeição (Whiplash). Direção: Damien Chazelle. EUA: Bold films, 2014. Filme (107 min.), son., color..