

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES

Filipe Jhonata Schettini Azevedo

**CONTEXTURA DA MÚSICA-IMAGEM:**  
Diálogos com o filme *Barry Lyndon*

Belo Horizonte  
2022

Filipe Jhonata Schettini Azevedo

**CONTEXTURA DA MÚSICA-IMAGEM:**

Diálogos com o filme *Barry Lyndon*

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Cinema

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Alvares Vidigal

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2022

## FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha catalográfica  
(Biblioteca Prof. Marcello de Vasconcellos Coelho - EBA- UFMG)

791.43015 S327c 2022	Schettini, Filipe, 1996- Contextura da música-imagem [manuscrito] : diálogos com o filme Barry Lyndon / Filipe Jhonata Schettini Azevedo. – 2022. 96 p.  Orientador: Leonardo Álvares Vidigal.  Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Inclui bibliografia.  1. Barry Lyndon (Filme) – Teses. 2. Crítica cinematográfica – Teses. 3. Cinema – Teses. 4. Música de cinema – Teses. 5. Semiologia (Cinema) – Teses. 6. Intermidialidade – Teses. 7. Tecnologia no cinema – Teses. 8. Mídia digital – Teses. I. Vidigal, Leonardo Álvares, 1967- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.
----------------------------	--

Ficha catalográfica elaborada por Luciana de Oliveira Matos Cunha – Bibliotecária – CRB-6/2725



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **FILIPE JHONATA SCHETTINI AZEVEDO** - Número de Registro - **2020702228**.

Título: “Contextura da música-imagem: diálogos com o filme Barry Lyndon”

Prof. Dr. Leonardo Alvares Vidigal – Orientador – EBA/UFMG

Prof. Dr. Pedro Cardoso Aspahan – UFMG

Prof. Dr. Rafael Luiz Ciccarini Nunes – Titular – UNA

Belo Horizonte, 15 de julho de 2022.



Documento assinado eletronicamente por Mariana de Lima e Muniz, Coordenador(a), em 21/07/2022, às 13:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Leonardo Alvares Vidigal, Professor do Magistério Superior, em 21/07/2022, às 22:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Rafael Luiz Ciccarini Nunes, Usuário Externo, em 22/07/2022, às 13:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Pedro Cardoso Aspahan, Cidadão, em 22/07/2022, às 15:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

[https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0)

[acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador 1610085 e o código CRC 558E780C.

Dedico este trabalho a todas as pessoas que lutam pela arte e pela cultura.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à Universidade Federal de Minas Gerais e ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes, pelo ambiente de estudos e aprendizagem, além das oportunidades de crescimento pessoal e mudança de visão;

Ao orientador Leonardo Vidigal, por toda a ajuda, pelo apoio e pelo direcionamento no processo de escrita desta dissertação;

A Antônia Cristina e Gustavo Tanus, pelo apoio e pelos ensinamentos que sempre me passaram, e pela ajuda fundamental neste e em tantos outros trabalhos. São duas pessoas pelas quais tenho enorme carinho e admiração e por quem sinto uma grande alegria ao chamar de amigos;

Ao meu pai, Marcones, pelo apoio constante;

Aos meus amigos e amigas, pelo apoio em todos os momentos e situações e pelo constante amor e companheirismo. Minhas amizades são minha família.

“A arte não é um espelho para refletir o mundo,  
mas um martelo para forjá-lo.”

Vladimir Maiakóvski

## RESUMO

A relação entre a música e a imagem no cinema não é apenas um exemplo da dinâmica intermídia inerente a essa forma de arte. Essa é uma criação humana nas artes que possibilita uma enorme gama de impactos e significações, criadas e lapidadas em um conteúdo audiovisual. Nesta dissertação, elaborou-se um termo-conceito para servir como uma ferramenta de análise fílmica para as possíveis interações profundas entre a arte-mídia música e a arte-mídia imagem no cinema: a *música-imagem*. Essa abordagem evidenciou possíveis interações intermédias, tecnológicas, semiológicas e filosóficas nesse entrelace, demonstrando que essa união gera um resultado que vai além da grandeza como soma das partes. Para isso, foi utilizado, como exemplo norteador, o filme *Barry Lyndon* (1975), de Stanley Kubrick, por ser uma obra referência para a relação *música-imagem*. Para observar essa relação entre a música e a imagem, utilizaram-se os conceitos deleuze-gattarianos, em interação com os estudos do Cinema, da Semiologia, da Intermidialidade, da Música no cinema e de outras áreas. Se é por meio desse tipo de arte que também podemos nos expressar e nos comunicar, é nesse tipo de profunda maquinação artística que encontramos o caminho para confrontar nossa realidade com o nosso tempo.

**Palavras-chave:** Cinema; música; semiologia; intermidialidade; imagem-tempo.

## **ABSTRACT**

The relationship between music and image in cinema is not just an example of the dynamics intermedia inherent to this art form. This is a human creation in the arts that makes it possible a huge range of impacts and meanings, created and polished in a content audio-visual. In this dissertation, a concept term was elaborated to serve as a film analysis tool for possible deep interactions between art-media music and image-media art in cinema: image-music. This approach highlighted possible intermedia, technological, semiological and philosophical interactions in this intertwining, demonstrating that this union generates a result that goes beyond magnitude as the sum of the parts. For that, The film *Barry Lyndon* (1975), by Stanley Kubrick, was used as a guiding example, for be a reference work for the music-image relationship. To observe this relationship between the music and image, Deleuze-Gattarian concepts were used, in interaction with the studies of Cinema, Semiology, Intermediality, Music in cinema and other areas, to observe this relationship between the music and image. If it is through this kind of art that we can also express ourselves and communicate, it is in this kind of deep machination art that we found the way to confront our reality with our time.

**Keywords:** Cinema; music; semiology; intermediality; image-time.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>A MÚSICA-IMAGEM.....</b>	<b>16</b>
2.1	O SER INTERMÍDIA.....	16
2.2	OS PERÍODOS DA PRÉ-SINCRONIZAÇÃO E DA PÓS-SINCRONIZAÇÃO.....	20
2.3	A CONCEITUAÇÃO DA MÚSICA-IMAGEM.....	28
<b>3</b>	<b>OS TEMPOS DA MÚSICA-IMAGEM.....</b>	<b>39</b>
3.1	O ELEMENTO TEMPORAL.....	40
3.2	O TEMPO CRISTALIZADO.....	48
<b>4</b>	<b>O GALOPE E O RITORNELO NA MÚSICA-IMAGEM.....</b>	<b>55</b>
4.1	O GALOPE.....	56
4.2	O RITORNELO.....	57
4.3	O GALOPE E O RITORNELO NA CONSTRUÇÃO DA MÚSICA-IMAGEM.....	63
<b>5</b>	<b>DIÁLOGOS COM O LONGA-METRAGEM <i>BARRY LYNDON</i> (1975) DE STANLEY KUBRICK.....</b>	<b>69</b>
5.1	ANÁLISE FÍLMICA.....	71
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>93</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>96</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A aproximação entre cinema e música pode ser pensada de diferentes modos, mas o fato é que existem inúmeras possibilidades quando se cria a interação entre a imagem em movimento e as notas que estão sendo tocadas. Esse “feliz casamento” intermídias produziu grandes marcos, tanto na história da música e na forma como ela é consumida pelo público quanto, principalmente, na história do cinema, em que ela é um elemento-chave desde as primeiras projeções cinematográficas. Ainda que seja estudada com menos relevo que outros elementos cinematográficos, a música é sobremaneira importante na criação de um filme e responsável por potencializar sentimentos, servir como elemento narrativo, (des)construir a imagem gerando novas significações, potencializar o discurso de uma obra, contribuir para “suavizar” a montagem (no cinema naturalista) ou ser um elemento constituinte da própria montagem (cinema formalista e moderno), entre tantas outras possíveis funções.

Como um elemento sensível e artístico, a música é percebida no cérebro antes da imagem (CHION, 2011). Logo, ela tem implicações muito mais abrangentes em um filme e funciona como um elemento constituinte de uma obra cinematográfica e não, apenas, como uma mera “ferramenta” subordinada à imagem, como é observada comumente nas análises fílmicas. A relação da música com a imagem deve ser pensada como uma relação entre os fios de um tecido, neste caso, um tecido musical/imagético.

Devido a essa necessidade teórico-analítica, nesta dissertação, propõe-se que seja elaborado e desenvolvido o termo-conceito da *música-imagem*, uma ferramenta que poderá ser utilizada para auxiliar análises, a fim de se entender o nível de profundidade na relação entre essas duas arte-mídias na construção fílmica. Se tivéssemos que resumir a *música-imagem* em uma frase, ela seria: compreensão de uma interação complexamente estruturada entre a música e a imagem. Para que um filme ou uma cena se enquadre em uma relação *música-imagem*, é necessária que cumpra cinco exigências fundamentais, que perpassam elementos técnicos/tecnológicos, intermídias, semiológicos e temporais. Assim, partindo da questão principal - Como a relação *música-imagem* constitui uma obra fílmica? - pretendem-se elaborar análises e argumentos que respondam a essa indagação e que investigue/analise a relação *música-imagem* no cinema de modo aprofundado, utilizando como referência o filme *Barry Lyndon* (1975), de Stanley Kubrick.

Para concretizar o objetivo proposto de consolidar o termo-conceito da *música-imagem*, nesta dissertação, foi empregada uma abordagem interdisciplinar. Compreende-se como abordagem interdisciplinar o aporte em uma bibliografia que reúne textos de diferentes áreas,

aqui realizada com a teoria do Cinema em interlocução com os estudos da Semiologia, da Intermidialidade, da Filosofia da Arte, da teoria da Música e da Música no Cinema. Essa metodologia propiciou um lastro teórico fundamental ao manejo dos conceitos utilizados na análise dos objetos investigados, que tiveram como norteadores teóricos expoentes de suas áreas, como Gilles Deleuze, Félix Guattari, Christian Metz e Irina Rajewsky.

A metodologia adotada se refletiu no enfoque comparativista desta dissertação. Inicialmente, procedeu-se ao levantamento e à leitura dos textos das diferentes áreas mencionadas. Na sequência, foram apreendidos os conceitos operatórios necessários ao desenvolvimento da pesquisa e estruturado e concretizado o termo *música-imagem*, investigando seu contexto de existência e analisando detalhadamente cada uma das exigências necessárias para sua realização. Nos capítulos teóricos, foram aplicados os conceitos operatórios na análise de obras cinematográficas diversas, para ilustrar os conceitos defendidos. Em um capítulo exclusivo, foi feita uma análise detalhada para identificar os conceitos no filme *Barry Lyndon*.

No que diz respeito à estrutura, este estudo foi dividido em 4 capítulos. No Capítulo 1: *A música-imagem*, apresentamos uma definição geral do conceito-termo, cuja discussão é iniciada no tópico 1.1 - O ser intermídia - que busca entender a base da intermidialidade que alicerça a *música-imagem*. No tópico 1.2 - Os períodos da pré-sincronização e da pós-sincronização – trazemos um panorama histórico-tecnológico do cinema e o contexto do ponto inicial para aplicar a *música-imagem* no cinema. Por fim, no tópico 1.3 - A conceituação da *música-imagem* – fazemos uma abordagem acerca da estrutura e do desenvolvimento desse termo-conceito, tratando de cada uma das exigências de que a *música-imagem* necessita para ser aplicada em uma análise fílmica, relacionando-as com os tópicos anteriores e apresentando ilustrações com diversos filmes.

No Capítulo 2 - Os tempos da *música-imagem* – apresenta-se uma análise da quinta e mais complexa exigência da *música-imagem*: a *equivalência hierárquica*. Por se tratar de uma exigência mais profunda, foi necessário introduzi-la no capítulo anterior e desenvolvê-la separadamente nesse capítulo. No tópico 2.1 - O elemento temporal – demonstra-se como essa exigência pode ser realizada com a criação da imagem-tempo, utilizando exemplos de filmes diversos. Já no tópico 2.2 - O tempo cristalizado – apresenta-se a realização da *equivalência hierárquica* com a imagem-cristal, um conceito constituinte da imagem-tempo, mas que tem suas próprias especificidades, o que é comprovado na aplicação geral do conceito em determinados filmes.

No Capítulo 3 - O galope e o ritornelo na *música-imagem* – apresenta-se uma terceira forma de realizar a *equivalência hierárquica*: o galope e o ritornelo. Esses dois conceitos são considerados um duplo conceito constituinte da imagem-cristal, mas que também têm suas especificidades e aplicabilidades. No tópico 3.1 - O galope – tem-se uma análise mais geral desse conceito, e no tópico 3.2 - O ritornelo – desenvolve-se o conceito citado, desde sua criação até aplicações gerais e objetivos. No tópico 3.3 - O galope e o ritornelo na construção da *música-imagem* – é feita uma associação dos dois termos como apenas um conceito, um unido com o outro, aplicado e exemplificado em um filme. No Capítulo 4 - Diálogos com o longa-metragem Barry Lyndon (1975), de Stanley Kubrick – fazemos uma aplicação geral da *música-imagem* no filme citado, com uma análise que perpassa toda a obra, indicando, principalmente, os momentos de *equivalência hierárquica*.

Desta forma, foi objetivado a concretização da “contextura” da *música-imagem*, referida no título da presente dissertação. “Em seu sentido literal, contextura faz referência à composição de um texto que possui suas partes conectadas e coerentes” (MAGALHÃES, 2019, p. 27). A partir dessa definição inicial, podemos dizer que a contextura é uma organização de ideias, temas ou estratégias textuais, o que pode ser aplicado neste trabalho como uma busca em cadenciar teorias e conceitos necessários para a concretização da *música-imagem*.

Para além dessa definição da palavra “contextura” busquemos conceituações diversas, como a apresentada na revista Contextura, periódico do corpo discente de filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, em seu volume 12, número 17. Aqui, a equipe da revista lança luz ao conceito contextura, definindo-o como:

1. Encadeamento; modo como estão ligadas entre si as diferentes partes de um todo organizado; conexão completa e organizada; diversidade de ideias e emoções que formam uma rede complexa, um contexto. 2. Conjunto, todo, totalidade; aquilo que constitui o texto no seu todo. 3. Com-textura; ato ou efeito de tecer, tecido, trama. 4. Texto com textura; Contextura. (CONTEXTURA, 2021)

Nesse sentido, podemos dizer que para o presente trabalho, a contextura é uma estruturação na qual é realizada a elaboração e o desenvolvido do termo-conceito da *música-imagem*. Essa contextura se dá na interligação entre as exigências, que constituem a *música-imagem*, se dá no encadeamento dessas exigências, em como uma constitui a base analítica para a aplicação da exigência sequente. A contextura, citada aqui, pode ser observada nas pluralidades de ideias e possibilidades que esse termo-conceito evoca, além de se dar em como

a *música-imagem* pode auxiliar a tecer análises nos entrelaces intermídias entre a música e a imagem no cinema.

Conforme salientado aqui, a busca da concretização da “contextura” da *música-imagem*, apresentada logo no título desse trabalho, evidencia o caráter de múltiplas conexões necessárias na consolidação de uma ferramenta que possa lançar luz sobre uma relação tão complexa e plural quanto o da música com a imagem, com seus fios tecidos na arte-mídia do cinema.

Tal busca, entretanto, não tenta trazer juízo de valor para as obras avaliadas ou “não contempladas” por uma análise através da *música-imagem*. O conceito aqui elaborado e desenvolvido objetiva-se tornar uma ferramenta teórico-analítica, dentre incontáveis outras, que possibilite observar com maior relevo esta específica relação intermídia no cinema. Investigando nuances conceituais e técnicos, além de aspectos estéticos, sensoriais, significantes e filosóficos, é possível evidenciar a pluralidade multifacetada que existe na linguagem intermídia do cinema.

### **O filme**

*Barry Lyndon* (1975), um filme dirigido, produzido e roteirizado por Stanley Kubrick, é baseado no romance picaresco<sup>1</sup> *The luck of Barry Lyndon* (1844), do inglês William Makepeace Thackeray. A equipe do filme é formada pelo diretor de fotografia John Alcott, o editor Tony Lawson, o produtor executivo Jan Harlan e o maestro Leonard Rosenman, que adaptou e conduziu a maioria das músicas utilizadas no filme, que são composições já existentes da música de concerto.

O longa-metragem narra a jornada de Redmond Barry, um irlandês que é forçado a deixar sua terra e, por necessidade, junta-se ao Exército Britânico durante a Guerra dos Sete Anos. Uma série de acontecimentos o fazem atuar como espião para o Reino da Prússia, na missão de repassar informações sobre o Chevalier de Balibari. Redmond Barry desiste da missão e, ao fugir do reino, passa a colaborar com Balibari, levando jogos e entretenimento para as elites da Europa. Nesse contexto, Barry conhece e seduz Lady Lyndon, uma linda e rica mulher que, ao ficar viúva, casa-se com o protagonista e lhe concedendo seu nome e sua riqueza.

No ápice de sua ascensão social, Barry enfrenta desavenças com seu enteado (ainda criança), teve um filho com a Lady, traiu a esposa com inúmeras mulheres e viveu os excessos

---

<sup>1</sup> Esse é um subgênero da literatura, marcado por narrar um enredo de ficção em prosa, com passagens satíricas que vão avançando na jornada de um personagem, que normalmente é um malandro. Nesse subgênero, “[...] o foco principal centra-se na figura de um personagem de baixa condição social cuja obstinação é a ascensão social a qualquer preço, fazendo uso, se preciso, de artifícios baseados na trapaça, no engano e na dissimulação. Esse personagem é o pícaro.” (TRINDADE; JOBIM, 2016, p. 4.943)

da vida em riqueza e poder. Além disso, gasta a maior parte da fortuna da família Lyndon, na tentativa de conseguir para si um título de nobreza, mas não obtém sucesso. Ao perder seu filho em um trágico acidente, Barry busca consolo no álcool. Ao ser confrontado por seu enteado, já adulto, para um duelo, o protagonista acaba gravemente ferido, é abandonado por seus amigos e vive seu declínio social com uma vida simples, longe da elite e da família Lyndon.

Redmond Barry (interpretado por Ryan O'Neal) é um protagonista que atravessa sua jornada transformando grande parte de suas características. Quando jovem, acreditava no amor e na honra, era impulsivo, mimado, emotivo e, aparentemente, sem grandes ambições. A partir desse ponto, no início do filme, o personagem vivencia uma série de acontecimentos que o fazem ter uma visão cínica e cética da vida. Esses acontecimentos, como pronunciado pelo narrador em determinado momento da obra, “[...] haviam dispersado qualquer ideia romântica do amor [...]” (KUBRICK, 1975, 1h 31min 25s – 1h 32min 00s) para o personagem.

Barry passa a dissolver seus idealismos em uma mistura de egoísmo e dualidade moral. Depois de casado, procura aproveitar cada vez mais os privilégios e o poder, durante seu ápice social, e se mantém indiferente ao fato de suas atitudes afetarem profundamente sua esposa e seu enteado. A exceção é Bryan, seu filho, que desfruta de Barry de um amor incondicional. Com a trágica morte do seu único filho, o protagonista sente o peso amargurado de suas escolhas e fica envolto em ressentimentos.

Apesar de termos uma obra que se estrutura com o *character-driven*<sup>2</sup> e foca exclusivamente a saga do protagonista, acompanhamos inúmeros personagens coadjuvantes. Lady Lyndon (interpretada por Marisa Berenson) é uma mulher melancólica, reservada, que se dedica inteiramente à vida de casada e a cuidar dos filhos. Ela sofre com ciúmes, que são atacados pela infidelidade de Barry, e pelo tédio, já que seu marido a impedia de viver em outros ambientes fora do lar. O Chevalier de Balibari (interpretado por Patrick Magee) é um personagem importante para mudar o rumo da vida de Barry, o introduzindo à elite europeia e os excessos que ela esbanjava. Balibari é um homem de moral duvidosa, trapaceiro e pouco confiável. Um personagem astuto e inteligente, que vê em Barry uma figura de discípulo.

Outra personagem de grande importância é Belle (interpretada por Marie Kean), a mãe do protagonista, que dedica sua vida ao filho e sofre quando ele parte de casa. Quando Barry se

---

<sup>2</sup> O *character-driven* é um termo utilizado no cinema e na literatura, que diz respeito a um modo de se desenvolver uma narrativa, cujo enredo não é o foco, mas um personagem principal. Nesse formato de narrativa, é feito um estudo do personagem protagonista e suas nuances (seja em um filme ou um livro), no qual seu arco dramático é desenvolvido com foco total nele, atribuindo menos tempo de tela (ou no caso dos livros, de páginas) aos personagens coadjuvantes, que existem como forma de fazer a história progredir. No modo *character-driven*, a trama “serve” para a evolução do personagem. É o oposto do *plot-driven*, em que foco está no enredo da obra, fazendo com que todos os personagens (incluindo o protagonista) sejam ferramentas para sua progressão narrativa.

casa e atinge seu ápice social, a mãe fica ao seu lado, usufruindo com ele dos confortos da riqueza e aconselhando-o sobre assuntos e intrigas desse meio. Também continua ao lado dele em sua decadência. Ela é uma personagem perspicaz, que toma como posição uma dualidade moral para apoiar o filho. Por fim, é importante mencionar o enteado do protagonista, que define, no clímax, o destino de Barry. Lord Bullingdon (interpretado por Dominic Savage, na infância, e por Leon Vitali, na vida adulta) passa de uma criança decidida e rancorosa para um adulto medroso e emotivo, amargurado por sua covardia e que nutria cada vez mais ódio por seu padrasto através dos anos.

## 2 A MÚSICA-IMAGEM

Todo o conteúdo apresentado neste capítulo tem o objetivo de consolidar e contextualizar um conceito que surgiu nesta dissertação e que exercerá nela a função basilar: a de *música-imagem*. Elaboramos o conceito com a ideia de um entrelace profundo entre essas duas artes-mídias e que são responsáveis por construções impactantes em filmes que investem nessa concepção. O longa-metragem *Barry Lyndon*, analisado nesta dissertação, entrelaça-se com a *música-imagem*, e suas especificidades serão abordadas ao longo deste trabalho.

### 2.1 O SER INTERMÍDIA

Quando as ‘terminações nervosas’ entre o músculo-música e a epiderme-imagem se conectam, pode-se assistir a um bebê multimídia surgindo no mundo e começando a respirar. Como se isso não bastasse, tenta-se mudar a música por dois quadros em relação à imagem e, de repente, o bebê começa a chutar, pulando e gritando alegremente. O casamento feliz entre a imagem e a música é um exemplo fascinante de quando o todo se torna algo muito maior do que a soma das partes. (WINGSTEDT, 2005, p. 5)

O termo intermedialidade só passou a ter mais visibilidade e atenção nas últimas décadas, ainda que trate de fenômenos socioculturais que atravessam a história humana, desde a origem das civilizações. Apesar dos diversos rótulos que esse conceito já recebeu, de forma ampla, seguiremos a ideia de que a “[...] ‘intermedialidade’ implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias [...]” (CLÜVER, 2008, p. 9).

Partindo dessa breve e direta ideia, o primeiro item necessário para entender a intermedialidade é o conceito de mídia. Tendo como base as “mídias de comunicação”, podemos definir a mídia como “aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais” (BOHN; MÜLLER; RUPPERT, 1988, p. 10, *apud* CLÜVER, 2008, p. 9). Mas, para além desse conceito, podemos dizer que, em outros tantos casos, os elementos criadores dos signos<sup>3</sup> nas artes também podem transmiti-los. Esse é o caso, por exemplo, da dança ou da pintura, cujos elementos constituintes (respectivamente o corpo humano e a tela/tinta) são a “plataforma” para se apreciarem essas artes.

---

<sup>3</sup> “[...] em Linguística e em Semiologia, o signo é a ligação entre uma significação e um elemento fônico ou gráfico (ou visual, ou audiovisual para o cinema) de comunicação.” (AUMONT; MARIE, 2003)

A partir disso, podemos interpretar que todo produto artístico está vinculado a uma mídia. Sendo assim, a intermedialidade se configura quando duas ou mais artes, ligadas às suas respectivas mídias, “cruzam as fronteiras” que as separam (ARVIDSON; ASKANDER; BRUHN; FÜHRER (Org.), *apud* CLÜVER, 2008, p. 9). Produtos audiovisuais já anunciam tal entrelace em seu nome. Assim, também podemos afirmar que o cinema tanto é uma arte quanto sua própria mídia.

Apresentamos, aqui, uma breve abordagem sobre os objetos de estudo desta dissertação, nos filmes, a interação entre a música e a imagem pressupõe que cada uma tem sua “mídia” na mídia do próprio produto cinematográfico. No decorrer da história do cinema, diferentes tecnologias mudaram o modo como o som e a imagem eram transmitidos para o público. Isso, definitivamente, altera as possibilidades na relação intermídia, pois esse é um fator determinante, de criação, para quem produz o filme, e de percepção, para o espectador. Podemos concluir que a evolução tecnológica altera como a relação intermídia se configura, o que será abordado com mais profundidade nos tópicos seguintes deste capítulo.

Ainda em relação à conceituação do termo, a teórica Irina Rajewsky propõe que a intermedialidade, “[...] além de designar um fenômeno, serve como ferramenta de pesquisa não apenas relacionada a mídias individuais, mas também às configurações híbridas nas quais elementos verbais, visuais, auditivos, cinéticos e performativos agem conjuntamente, criando formas mistas” (DINIZ, 2018). No ensaio, ‘A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade’, Rajewsky (2012) aprofunda o conceito da intermedialidade e suas possíveis abrangências. Para evidenciar suas visões sobre essa área, a teórica classificou a intermedialidade em três categorias: *transposição midiática*, *combinação de mídias* e *referências intermidiáticas*.

A *transposição midiática* abrange a transformação de uma arte-mídia para outra forma de arte-mídia. Um exemplo óbvio são as adaptações cinematográficas de obras literárias, uma relação intermídia que é basilar para o cinema, sobretudo o *hollywoodiano*, desde sua concepção. Outras formas de aplicar essa categoria estão na novelização (adaptação de obras fílmicas em texto literário) e na musicalização de poemas.

Na segunda categoria, *combinação de mídias*, temos a junção de duas ou mais formas de arte-mídia para criar um significativo artístico. Rajewsky assevera que essa categoria “[...] inclui fenômenos como ópera, filme, teatro, manuscritos iluminados/iluminuras, instalações computadorizadas ou *Sound Art*, história em quadrinhos ou, noutra terminologia, as chamadas formas multimídia, de mescla de mídias e intermidiáticas” (WOLF, 1999, pp. 40-41, *apud* RAJEWSKY, 2012, p. 58).

Na terceira categoria, temos as *referências intermediáticas*, que se configuram quando uma arte-mídia cita ou referencia outro produto proveniente de uma arte-mídia. Um exemplo é quando um texto literário cita um filme, quando um filme cita um livro, ou quando um longa-metragem faz uma referência visual a alguma pintura.

No cinema, toda relação entre música e imagem pode ser categorizada como uma *combinação de mídias*. Como essa classificação estabelece, na relação musical de um filme, sempre se combinam duas artes e suas mídias/plataformas tecnológicas, como a imagem e a tela (seja projeção, televisor, celular, entre outros) e a música e seu suporte para transmitir sons, ambas unidas pela arte-mídia cinema. Assim, tanto a música é inserida no filme e lhe causa impacto (imperceptível ou evidente) quanto a relação contrária. Em ambos os casos, o entrelace cria um produto que nos é familiar, devido a toda a vivência que a relação entre música e imagem tem na história da arte e pode ter um efeito naturalista ou antinaturalista.

Mas, ainda seguindo a categorização feita por Irina Rajewsky, a relação entre música e imagem também tem a possibilidade de incluir, simultaneamente, outras categorias. Esse entrelace pode ser uma forma de *transposição midiática* quando uma música instrumental original é criada para um filme. Seguindo a lógica de produção em *Hollywood*, na maioria das vezes, um compositor cria a faixa musical com base nos primeiros cortes<sup>4</sup> do filme. Nestes casos, a criação da música poderia ser, desde sua composição, uma “transposição” de elementos do enredo/narrativa da imagem fílmica para as notas musicais e a orquestração. Tomemos como exemplo uma cena de ação, em que o protagonista está duelando com o antagonista, que está perto de vencer a luta. A música pode acompanhar a cena com um tom de suspense, por causa da iminente derrota do herói, e no momento em que ele subitamente consegue vencer o duelo, a música pode ser “guiada” para um tom heroico.

Nesse simples exemplo, que remete ao clichê em diversas cenas de duelo entre protagonista e antagonista, foi possível ilustrar como a imagem (ação dos personagens/atuação/direção de cena) gera signos próprios. Com base nesses signos, o compositor, com o intuito naturalista, pode conduzir a música seguindo notas, tons, orquestrações, entre outros, que “traduzam” esses signos imagéticos em signos musicais. Essa percepção pode ser evidenciada de modo ainda mais sólido se considerarmos que, desde a

---

<sup>4</sup> Cortes, no contexto da pós-produção de um filme, são as versões criadas durante a montagem da obra. Os primeiros cortes são as primeiras versões montadas do filme, que, em certos países, são apresentadas para produtores, investidores e outras funções-chave na produção, que fazem suas considerações sobre o que assistiram. Também existem, principalmente nos Estados Unidos, as sessões de teste, em que determinado corte do filme é apresentado para um grupo de espectadores selecionados, para que a produção receba suas considerações.

chamada *Hollywood Clássica*<sup>5</sup>, as sessões de gravação da música instrumental original são acompanhadas da exibição do filme e de marcações, para que o maestro e outros membros da equipe de gravação conduzam a música (notas, tons e orquestração) em sincronia com a imagem (ação e elementos enquadrados pela câmera).

Essa “transposição” também pode acontecer no cenário oposto, partindo da música para a imagem. Para isso, tomemos um exemplo específico: no filme *Coringa (Joker)* de 2019, do cineasta Todd Phillips, determinada cena foi improvisada tendo como base a música instrumental original, que, nesse caso, estava sendo criada paralelamente às filmagens do filme. Apesar de, na maioria das vezes, a composição e a criação da música instrumental serem um processo inserido na pós-produção do filme (sobretudo no cinema *hollywoodiano*), existem exemplos em que esse desenvolvimento pode acontecer antes ou durante a fase de produção, e isso pode acontecer tanto por uma necessidade criativa (inserir músicas no set para “ambientar” os atores é uma prática que vem desde o cinema da *Hollywood Clássica* (BUHLER; NEUMEYER, 2016)) quanto de logística (para um filme com um prazo curto de produção e pós-produção cumprir a data de lançamento agendada, por exemplo).

Retomando o caso do filme *Coringa*, segundo entrevista do diretor, durante a filmagem de determinada cena, tanto ele quanto o ator (Joaquin Phoenix) estavam insatisfeitos com a ações e reações do personagem nesse momento. Seguindo o roteiro original, após o protagonista cometer assassinato pela primeira vez, matando três pessoas no metrô, ele se esconderia em um banheiro público próximo à estação. Lá ele deveria lavar sua maquiagem de palhaço e se questionar por suas ações. Tanto o diretor quanto o ator buscaram outras formas de criar a cena, fugindo do roteiro, mas não tiveram sucesso.

Segundo Phillips, depois de mostrar para Phoenix uma faixa da música original instrumental de *Coringa* (que estava sendo criada paralelamente durante a filmagem), composta por Hildur Guðnadóttir, o ator começou a dançar e a fazer seus movimentos com base na música. Assim, signos musicais, partido das notas, tons, orquestração e outros elementos foram transpostos para a ação do personagem na imagem fílmica (movimentos do protagonista). Essa forma de encenação foi levada para o corte final do filme, em que a cena teve a música sincronizada com a imagem, combinando novamente ambos os elementos.

Por fim, também podemos citar a terceira categoria estabelecida por Rajewsky - *referências intermediáticas* - para apontar outra possibilidade na relação entre música e imagem.

---

<sup>5</sup> É amplamente considerado como clássico o período, em *Hollywood*, que abrange da segunda metade da década de 1920 até o início da década de 1950.

Tomemos como exemplo específico o uso de canções originais<sup>6</sup> para filmes. No longa-metragem, *A primeira noite de um homem* (*The graduate*, 1967), do cineasta Mike Nichols, diversas canções originais foram utilizadas. Em uma delas, Mrs. Robinson, da dupla Simon & Garfunkel, há uma referência à personagem Senhora Robinson (interpretada por Anne Bancroft) e toda a ambientação do filme. Podemos afirmar que a canção (mídia sonora/musical) faz referência ao filme (mídia imagético-sonora do cinema) e ao roteiro original (mídia escrita).

Todas as formas de intermedialidade descritas neste tópico deixam claras as inúmeras possibilidades de criar e que existe um impacto estético-artístico na obra. Assim, o impacto do cinema pode vir através do entrelace entre artes, criando um ser intermídia.

## 2.2 OS PERÍODOS DA PRÉ-SINCRONIZAÇÃO E DA PÓS-SINCRONIZAÇÃO

A afirmação “o cinema mudo não era mudo, era apenas ‘silencioso’, como diz Mitry, ou apenas ‘surdo’, como diz Michel Chion” (*apud* DELEUZE, 2018, p. 325), lança luz sobre um fato óbvio. Apesar de, nas primeiras décadas, desde a criação do cinema, não ter sido possível reproduzir sons ambientes, músicas e diálogos de personagens de forma sincronizada, desde o início das apresentações de filmes, existem acompanhamentos musicais para as imagens filmadas. Com a criação do *kinetoscópio* por William Kennedy Laurie Dickson (e patenteada por Thomas Edison), a projeção individual (por meio de um visor com lente de aumento) dos filmes de Edison era acompanhada por músicas emitidas pelo fonógrafo, aparelho de reprodução musical em cilindro, que também pertencia a Edison Laboratories. Alguns modelos do *kinetoscópio* tinham o cilindro de reprodução musical integrado ao próprio aparelho, que incluía um dos primeiros exemplares dos fones de ouvido, similares ao estetoscópio (BUHLER; NEUMEYER, 2016).

Já com as famosas primeiras exposições coletivas dos Irmãos Lumière, em dezembro de 1895, incluindo o filme *A chegada do trem na estação* (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*), o pianista Emile Maraval executava o acompanhamento musical (BERCHMANS, 2012). Assim, concluímos que a relação entre música e imagem existe desde a gênese do cinema, tanto através de sua apresentação individual quanto coletiva. Podemos supor que o

---

<sup>6</sup> Músicas cantadas, que são compostas exclusivamente para um filme, como, por exemplo, as faixas “Sans toi” (composta por Agnès Varda e Michel Legrand e cantada por Corinne Marchand) da obra *Cléo das 5 às 7* (*Cléo de 5 à 7*, 1962) e “Can you feel the love tonight” (composta por Tim Rice e Elton John, além de ser cantada por esse último citado) do filme *O rei leão* (*The lion king*, 1994).

objetivo de quem organizou essas exposições era emular espetáculos humorísticos, de ilusionismo e de variedades, que também eram acompanhados por músicas.

Com a enorme popularização do cinema, vieram as primeiras tentativas de interagir com o som, por meio de narrações e efeitos sonoros executados ao vivo em certos locais de exibição. Mas, de toda forma, a música sempre acompanhava as imagens e, a depender do tamanho do cinema ou do local de apresentação, as músicas poderiam ser executadas através de orquestras, apenas de um piano, ou, nos locais mais simples, apenas com o fonógrafo. No Brasil, desde 1896, foram registradas exposições de filmes acompanhados desse reproduzidor de música (COSTA, 2006), prática que se popularizou nos primeiros anos do Século XX, nas salas de exibição mais simples, chamadas por aqui de cinematógraphos.

Nos Estados Unidos, desde o ano de 1896, as exposições eram popularizadas em teatros de *vaudeville*<sup>7</sup>, com execuções musicais de orquestras, e em meados de 1905, com os *nickelodeons*<sup>8</sup> (BUHLER; NEUMEYER, 2016). Esses últimos citados eram salas de exibição populares, com várias opções de acompanhamento musical. Para além das músicas executadas com as imagens, nos intervalos das trocas de bobinas, eram comuns, nesses cinemas, as canções ilustradas, uma apresentação com *slides* de imagens em vidro, iluminadas pela mesma luz do projetor e acompanhadas de músicas populares.

Enquanto isso, no Brasil, durante a primeira década do Século XX, houve uma grande popularidade dos filmes chamados de “cantantes”, que mostravam imagens de pessoas cantando, enquanto suas vozes eram dubladas ao vivo por músicos atrás da tela (COSTA, 2006). Nos Estados Unidos, essa mesma prática com atores falando os diálogos e executando efeitos sonoros básicos por trás da tela era chamada de *talking picture*. Nos exemplos de ambos os países, a concepção desses filmes era exclusivamente direcionada a esse tipo de procedimento nos cinemas. Existiam, ainda, sessões em que diálogos eram reproduzidos separadamente do filme, através dos fonógrafos, mas a falta de sincronia era extremamente perceptível. Os criadores desses filmes, apesar das ideias vanguardistas, tinham suas obras sujeitas aos procedimentos dentro do cinema, para que fossem efetivas com o público.

Em relação ao estilo de música executada nos diversos espaços de exibição, durante a projeção dos filmes, nos Estados Unidos, por exemplo, variava conforme a classe social que frequentava esses cinemas, que podia ser de música clássica até o estilo *ragtime* de músicas

---

<sup>7</sup> Gênero de entretenimento de variedades com diversos números de apresentação, predominante na segunda metade do Século XIX até a década de 1930.

<sup>8</sup> Foi o primeiro tipo de sala de cinema nos Estados Unidos. Com sua origem em 1905, eram espaços populares, pequenos e, muitas vezes, precários, com capacidade para, aproximadamente, duzentas a trezentas pessoas (BUHLER; NEUMEYER, 2016).

populares (BUHLER; NEUMEYER, 2016). De qualquer forma, não existia um padrão para essas execuções, e um mesmo filme recebia acompanhamentos musicais diferentes, a depender dos tipos de cinema onde seria exibido. Nesse período do chamado “Primeiro Cinema”, a mídia-música e a mídia-imagem tinham distinções mais delimitadas no cinema, sendo que os acompanhamentos musicais eram considerados um elemento a mais no espetáculo das exibições de filmes. Muitas vezes, existiam poucas aproximações estético-artísticas entre a música e a imagem, com exceção de quando o elemento musical era utilizado para emular um efeito sonoro.

Diversos sistemas foram criados no início do Século XX, com a intenção de sincronizar sons e imagens, como o *Camerafone*, o *Cinetofone* e o *Gaumont Chronophone*. Em todos os sistemas que surgiram, problemas como baixa amplificação, baixa frequência de resposta, altos custos e baixa demanda por esse tipo de filme foram fundamentais para que nenhum deles se sobressaísse. Em relação ao uso do fonógrafo, além do problema de baixa amplificação, havia as falhas mecânicas e de quem operava, além da limitação dos cilindros e dos discos nos reprodutores de áudio para esse formato, que normalmente executavam pouco mais de quatro minutos de som, algo inviável, principalmente com a popularização de filmes mais longos. Isso se tornou um desafio ainda maior com a padronização, no final da década de 1920, da velocidade de projeção em 24 quadros por segundo, já que, até então, no cinema silencioso, esse tempo variava conforme o filme e o cinema.

A partir de 1915, com a criação, em grande escala, de longas-metragens narrativos, muitos responsáveis pelos teatros e pelos cinemas perceberam que o público se engajava no enredo, com mais facilidade, quando era executada uma música que tinha relação narrativa com a obra e que o público se distraía da história, caso fossem usadas músicas mais variadas e populares (BUHLER; NEUMEYER, 2016). Assim, nascia no cinema a noção naturalista para o entrelace entre música e imagem, ferramenta utilizada até os dias atuais. Com isso, os cinemas passaram a investir em músicas clássicas (sobretudo em filmes de drama) que pudessem ser narrativamente efetivas na construção dos conceitos dos filmes, a partir dos acontecimentos nas tramas dessas obras. Enquanto isso, em filmes de comédia, as músicas populares continuaram a ter um papel fundamental (BUHLER; NEUMEYER, 2016), pelo fato de essa escolha estética ter forte ligação com o tipo de ação e de imagem desses filmes.

Podemos perceber, nessa mudança do cenário geral, que a alteração tecnológica de *multireel* (vários rolos de filme) e as aquisições de segundos projetores nos cinemas possibilitaram filmes mais longos, e a junção disso com o amadurecimento narrativo da linguagem cinematográfica resultou em como o padrão de longas-metragens se espalhou pelos

Estados Unidos e pelo mundo. A partir de então, o entrelace entre a mídia da imagem cinematográfica com a música se tornou mais forte e era necessário que uma arte-mídia influenciasse profundamente a outra, visando a uma construção narrativa sólida e envolvente.

Assim, empresas especializadas forneciam o serviço de envio de sugestões musicais para determinados filmes, o que auxiliava o trabalho da equipe musical nos cinemas, quer fossem compostos por grandes orquestras com um maestro quer só tivessem um pianista. A própria indústria de cinema da época se organizava para enviar memorandos com listas de sugestões de músicas para seus filmes. Era assim que o próprio meio de criação cinematográfica começava a influenciar parcialmente o elemento musical nessas obras. Ainda assim, essas indicações deveriam ser funcionais no filme, e os músicos tinham que ser capazes de optar por peças musicais em momentos específicos na obra. Alguns deles tinham mais facilidade de “casar” imagem e música, por meio da improvisação musical (BUHLER; NEUMEYER, 2016). Tanto esses músicos quanto os que seguiam partituras e maestros deveriam superar o desafio de frequentemente trocar a programação de filmes com rapidez.

Com as listas de indicações musicais, chamadas de *cue sheets*, os estúdios buscavam controlar criativamente e padronizar o uso da música em seus filmes. Alguns estúdios passaram a enviar as exatas músicas, composições originais ou pré-existentes, para o filme, para que fossem executadas no momento de exibição (BUHLER; NEUMEYER, 2016). Assim se popularizava a música original instrumental, determinante elemento na história do cinema. Em 1908, o compositor francês Camille Saint-Saëns, que tinha extensa carreira na música clássica, com obras como ‘Dança Macabra’ (1874) e a ópera ‘Sansão e Dalila’ (1877), criou, para o filme *L’Assassinat du duc de Guise* (1908), o que é considerado por muitos a primeira música original instrumental para um filme, e passou a ser comum a contratação de compositores com sólida carreira na música clássica para compor músicas originais instrumentais, como aconteceu com os britânicos William Walton e Ralph Vaughan Williams<sup>9</sup>.

Com o “nascimento” da música original instrumental, houve outro impacto na intermidialidade entre o elemento imagem e música, em um entrelace com a arte-mídia cinema. Com a necessidade cada vez maior de músicas que fossem efetivas no desenvolvimento narrativo dos filmes, a tradição composicional inaugurada por Saint-Saëns, muitos anos depois, disseminou-se nos Estados Unidos, na Europa e, depois, em todo o mundo. Com esse elemento musical, os criadores dos filmes conseguiam ter o controle estético-artístico de suas obras, que passavam a unir as composições musicais originais, com ações e emoções que eram

---

<sup>9</sup> Podemos atribuir essa aproximação da música clássica com o cinema a uma herança da relação imagem e música praticada na ópera.

apresentadas pelas imagens. Tal sincronia, obviamente, dependia também da execução dos músicos (ou músico) nos cinemas, e isso tanto valia para músicas originais instrumentais quanto para as pré-existentes.

Em relação a isso, nos *nickelodeons*, as apresentações das músicas eram bem variadas, já que os escopos desses cinemas poderiam ser diversos e ter uma orquestra maior, menor ou apenas um pianista (BUHLER; NEUMEYER, 2016). Se, para os cinemas mais simples, seguir o acompanhamento musical como era concebido poderia ser um grande desafio, para outros tipos de cinema, como os *picture palace*<sup>10</sup>, era a oportunidade de atrair uma enorme quantidade de espectadores por sessão, utilizando suas grandes orquestras como diferenciais nas exibições de filmes (BUHLER; NEUMEYER, 2016).

Em paralelo às primeiras composições originais, a maioria dos filmes utilizava os catálogos com compilações de músicas sugeridas para determinadas passagens de filmes, uma prática constante que se firmou no cinema silencioso, ainda nos anos 1920. Dessa forma, a indústria fonográfica e a indústria cinematográfica passaram a estabelecer uma parceria, que se estende, de diferentes formas, até os dias de hoje. Naquela época, tal relação se dava pela grande importância dos catálogos que cada editora possuía.

Ainda na década de 1920, uma prática que se tornou popular na indústria do cinema foi a de executar a música no set de filmagem, algo que já existia desde 1907. Em meados desse ano, houve notícias de filmes que utilizavam o fonógrafo na tentativa de criar “ambientações e climas” para os atores no set, visando a melhores performances. Na segunda década do Século XX, essa prática também incluía grupos de músicos (BUHLER; NEUMEYER, 2016). Essa seria a origem de uma prática existente até o cinema contemporâneo, conforme abordado no tópico anterior, e que configura justamente essa possibilidade de entrelaçar a música com a imagem, partindo da “transposição intermídia”.

Em 1923, foi apresentado o sistema *Fonofilme*, desenvolvido por Lee de Forest, em que eram utilizadas inovações tecnológicas do rádio. Apesar de não ser comercialmente viável, esse sistema sonorizou os elementos musicais de filmes como *The covered wagon* (1923), de James Cruze e *Siegfried* (1924), de Fritz Lang (BUHLER; NEUMEYER, 2016). Ainda durante a década de 1920, houve outros experimentos para sincronizar com o áudio diretamente no filme ou com o som óptico, mas que tinham como resultado a inviabilização pela baixa qualidade e altos custos.

---

<sup>10</sup> Enormes cinemas que surgiram, aproximadamente, em 1910. Além de grande e luxuosa estrutura, tinham muitos funcionários, incluindo músicos de orquestras completas, para executar música durante o filme (BUHLER; NEUMEYER, 2016).

Nesse contexto, foi criado o sistema *Vitaphone*, desenvolvido pela empresa Western Electric, que utilizava a gravação em disco e tinha “[...] um fonógrafo especial acoplado mecanicamente a um projetor” (BUHLER; NEUMEYER, 2016). Esse sistema foi o primeiro a se tornar comercialmente viável e, no final da década de 1920, foi instalado em certos cinemas nos Estados Unidos. Com esse sistema, foram realizados inúmeros curtas-metragens, que incluíam números musicais e apresentações de *vaudeville*. Assim, foram produzidos alguns dos primeiros filmes sonoros sincronizados, porque, nas gravações, eram utilizados microfones, e na exibição, contava-se com essa nova tecnologia de reprodução.

A todo o período do cinema, abordado até aqui, chamaremos de *pré-sincronização*. Essa fase foi marcada pelo cinema silencioso e pelas diversas tentativas de se ter um cinema sonoro. Nesse período, o uso da música com a imagem, além de não ter sincronização efetiva, foi marcado por uma relação performática, pela falta de uma edição sonora de boa qualidade e de mixagem, pela falta de padronização no uso de sons e músicas nos filmes e pela falta de controle dos autores das obras e seus estúdios, em relação ao elemento sonoro-musical de suas obras. Esse item é de extrema importância na concepção artística de um produto audiovisual.

A partir desse último fato citado, principalmente para padronizar o som nos cinemas, seja diminuindo custos com mão de obra nos grandes cinemas ou melhorando a qualidade sonora/musical para os cinemas menores, durante toda a década de 1920, houve uma extensa pesquisa e o desenvolvimento de sistemas para viabilizar o som no cinema. Assim, considerando que o objeto principal desta dissertação é o entrelace entre música e imagem, consideremos como marco principal o longa-metragem *Don Juan* (1926), do cineasta Alan Crosland e do estúdio Warner Bros, que se tornou um dos mais bem-sucedidos exemplos da total sincronização entre filme e música original instrumental até então. Além da música, o estúdio incluiu pontuais efeitos sonoros, apesar de a obra ter sido concebida como um filme mudo (BUHLER; NEUMEYER, 2016).

*Don Juan* se tornou, então, um filme que, como era exibido em qualquer cinema com o *Vitaphone*, poderia ter um padrão na relação entre a arte-mídia imagem e a arte-mídia música. O elemento musical foi criado pelos compositores David Mendoza e William Axt e executado pela Orquestra Filarmônica de Nova York (BUHLER; NEUMEYER, 2016), tendo como base a imagem.

A música pôde ser composta, editada e moldada na execução, para que se relacionasse, de forma profunda, com o filme e constituir nele um elemento naturalista e um entrelace da *combinação de mídias*, seguindo as categorias de Irina Rajewsky. Com o lançamento de *Don Juan*, tivemos o período da *pós-sincronização*, cujas características gerais serão abordadas

neste tópic. Porém já podemos enfatizar que caracteriza a completa sincronia<sup>11</sup> entre a música e a imagem, seguindo as intenções dos criadores dos filmes.

No final da década de 1920, também foi criado o *Movietone*, um sistema de som impresso no filme, que Theodore Case desenvolveu para o estúdio da Fox. Por ser mais compacto e possibilitar a gravação de falas em locações, esse sistema foi revolucionário no uso em cinejornais. Os estúdios da Warner Bros (com o *Vitaphone*) e da Fox (com o *Movietone*) despontavam como pioneiros do cinema sonoro (BUHLER; NEUMEYER, 2016).

Em 1927, foi lançado o que muitos consideram como o primeiro filme falado<sup>12</sup>, o longa-metragem *O cantor de jazz (The jazz singer)*, também dirigido por Alan Crosland e lançado pela Warner Bros. Além dos elementos que constituem o áudio, esse filme também tinha a música original instrumental sincronizada. Apesar do sucesso dessa obra, a conversão do som nos cinemas foi um lento processo que durou anos (BUHLER; NEUMEYER, 2016).

Só em 1933 foi que grande parte dos problemas técnicos e estéticos do som foram resolvidos e, posteriormente, tornou-se um padrão na indústria o uso da faixa de som no próprio filme (película). Além disso, até o final dessa mesma década, parte dos filmes eram lançados em duas versões: uma com som e outro no formato mudo. Este último incluía a faixa musical sincronizada (BUHLER; NEUMEYER, 2016). Com isso, as equipes criativas dos filmes, lideradas pelo diretor, deveriam formatar suas obras para que se encaixassem em tipos tão distintos de longas-metragens.

Além desse fato limitador, as equipes criativas lidavam com o som, em vários casos, de forma superficial, e davam uma atenção exagerada aos diálogos e aos momentos de canto, já que, nesse período, os musicais eram lançamentos muito recorrentes e trouxeram as músicas populares para os “holofotes”. Nesses primeiros anos do cinema sonoro, em certos filmes, maestros e músicos estavam presentes nos *sets* de filmagem, onde executavam suas músicas, para que o processo de captação e sincronização acontecesse no mesmo local simultaneamente (BERCHMANS, 2012). Com o passar dos anos, desenvolveram-se novas tecnologias e processos que possibilitavam captar a música e os efeitos sonoros em momentos distintos da filmagem. Foi assim que, no início da década de 30, surgiram os primeiros filmes com mixagem de som. Com essas novas tecnologias, vieram também as possibilidades de deslocar outros

---

<sup>11</sup> Essa sincronia diz respeito à fisicalidade desse processo na arte-mídia cinema, mesmo que o filme tenha uma proposta de manipular o sincronismo “harmônico” entre música e imagem, como em diversas passagens do filme *Uma mulher é uma mulher (Une femme est une femme, 1961)*, de Jean-Luc Godard, por exemplo.

<sup>12</sup> Vale ressaltar que *The jazz singer* não foi concebido totalmente como um filme falado, já que o som só está presente em algumas passagens da obra, que também teve distribuição como filme silencioso, fato que não atrapalhou o entendimento da narrativa para o público (BUHLER; NEUMEYER, 2016).

elementos do som para a pós-produção, como a dublagem dos diálogos e de momentos cantados pelas atrizes e os atores.

Durante toda a década de 1930, houve uma grande expansão no uso da música original instrumental no cinema. Em linhas gerais, a relação do diretor com o compositor se tornou mais integrada no processo criativo da criação dessas faixas musicais, o qual começava com a sessão de *spotting*, na qual esses profissionais discutiam sobre o papel da música<sup>13</sup> no filme (BUHLER; NEUMEYER, 2016), até a edição da faixa musical no corte final, passando, é claro, pela gravação da música. Essa aproximação entre a direção e a composição da música original instrumental trouxe a construção basilar que desenvolveu o padrão no uso da música com fins narrativos (no cinema naturalista<sup>14</sup>), algo que se estende até os filmes contemporâneos e se tornou parte da linguagem do cinema estadunidense.

Nessa primeira fase do período da pós-sincronização, o sistema de som monofônico (conhecido como som mono, que é captado e reproduzido em apenas um canal) dominou a indústria. Isso mudou com a chegada do som estéreo (captação e reprodução em mais de um canal) que, inicialmente, aconteceu com o filme *Fantasia*, em 1940, mas que só passou a ser amplamente utilizado no cinema na década de 1950. Diferentemente do som em fita magnética<sup>15</sup>, a conversão dos cinemas para o estéreo demorou certo tempo (BUHLER; NEUMEYER, 2016). Inicialmente, essa tecnologia se restringia a filmes com maior orçamento (principalmente épicos), enquanto que, durante certo período, filmes com orçamentos menores ainda utilizavam o som mono (BUHLER; NEUMEYER, 2016).

O som estéreo possibilitou que os cineastas manipulassem as faixas de áudio (diálogos, efeitos sonoros e música), mixando melhor a relação entre elas e criando maior imersão no público ao dar ênfase aos sons ambientes. O som estéreo tinha mais fidelidade e boa qualidade e possibilitava que as gravações de músicas originais instrumentais ganhassem mais nuances, texturas e profundidades. Já na década de 1970, surgiram outras tecnologias que prometiam mais ambientação para o público, como o *sensurround* e o *dolby stereo* (BUHLER; NEUMEYER, 2016). Esse último sistema citado de fato se tornou um padrão nos cinemas e deu liberdade aos cineastas e aos *sound designers* para utilizarem múltiplos canais, o que incluía, principalmente, criar interações entre a música e os efeitos sonoros.

---

<sup>13</sup> Esse papel discutido se refere aqui, principalmente, a marcação de quais cenas precisariam ser musicadas e qual o ponto de entrada e saída de cada uma delas.

<sup>14</sup> Essa aproximação entre a direção e a composição da música original instrumental também se tornou basilar em obras cinematográficas não-naturalistas ou experimentais, cujo objetivos não fossem narrativos. Contudo, a presente dissertação focará na abordagem do cinema narrativo.

<sup>15</sup> Tecnologia que foi introduzida no final dos anos 1940, separando a gravação do som do registro da imagem na filmagem (BUHLER; NEUMEYER, 2016).

Já na década de 1980, surgiu o som digital, com filmes cujos elementos sonoros eram captados e reproduzidos nesse formato. Mas só na década de 1990 foi que o som digital se tornou padrão na indústria de *Hollywood* (BUHLER; NEUMEYER, 2016) e teve como expoente o Dolby Digital, formato que é utilizado até os dias atuais. Dentre as incontáveis melhorias técnicas, é necessário salientar duas das mais importantes: a diminuição do ruído e a eliminação da distorção. Esses dois elementos seriam fundamentais para captar a música original instrumental e lhe conferia melhorias na qualidade de captação, sem precedentes na indústria de cinema. Com esse formato, também nasceram a edição e a mixagem do som digital em um computador. As possibilidades seriam incontáveis, com o passar dos anos, e isso facilitou ainda mais a interação entre os elementos constituintes do som (principalmente da música com os efeitos sonoros).

Podemos concluir que o período da pós-sincronização, que se estende de 1926 até os dias atuais e posteriores, tem como principais características a edição e a mixagem da música, a possibilidade de multiabordagens, como no uso da música com a imagem de forma naturalista (seguindo a função narrativa), e uma possibilidade formal (como nos casos de filmes que fogem do naturalismo). Outras características são as melhorias técnicas que ocorreram ao longo das décadas, como as altas frequências e a eliminação dos ruídos, os novos sistemas de sons imersivos e o avanço do som mono para o estéreo e, posteriormente, para o digital. As incontáveis possibilidades estéticas das equipes criativas na relação da música com a imagem marcam esse período, com a já citada sincronia entre a arte-mídia som e a arte-mídia imagem, aplicando a todos esses entrelaces a também já citada *combinação de mídias* e os conceitos de *transposição midiática* e *referências intermidiáticas*, de acordo com as categorizações feitas por Rajewsky.

### 2.3 A CONCEITUAÇÃO DA MÚSICA-IMAGEM

Nos parágrafos seguintes, as características da *música-imagem* serão apresentadas e destrinchadas e serão apontados filmes que são exemplos em que esse conceito poderá ser aplicado ou não. Para categorizar um filme, como realizador da construção específica da *música-imagem*, a obra deve cumprir simultaneamente as cinco exigências de que o referido conceito necessita. São elas: a *sincronização*, a *edição da música e/ou mixagem*, o *trânsito da intermedialidade*, a *transferência de atributos* e a *equivalência hierárquica*.

Iniciando com o item mais básico, temos a necessidade de *sincronização*. Como vimos no tópico anterior, essa ferramenta teve seu marco inicial em 1926, com a estreia do longa-

metragem *Don Juan*. Se, atualmente, esse elemento tecnológico é simples, durante o cinema silencioso, ele só foi possível na segunda metade da década de 1920. A *música-imagem* necessita desse item, porque, com a *sincronização* existe a intenção<sup>16</sup>.

Se, antes de 1926, os cineastas e os estúdios não detinham o controle estético-musical da obra no circuito de exibição, com o advento da sincronia de imagem e da música, essa intenção se concretizou. A edição do filme poderia ser voltada para a música e definir em que lugar da obra esse elemento estaria. Essa simples possibilidade mudou todo o conceito de cinema e fez com que os autores e as autoras cinematográficos pudessem definir com exatidão como encaixar a música e a imagem no filme. Esse entrelace, como já relatado, é de grande importância para a concepção de uma obra audiovisual.

Seguindo com as exigências necessárias para construir a *música-imagem*, observemos a *edição da música e/ou mixagem*. Esse item, complementar ao anterior, define duas ações: determinar onde se inicia e onde é finalizada uma música e qual sua mixagem e sua posição na trilha de áudio (que é composta de diálogos, efeitos sonoros e a já citada música). A edição da música é um processo complexo, que deve considerar a narrativa do filme e a mixagem para que seja efetiva.

A música pode ser reproduzida em um filme de forma completa, assim como foi executada e composta, como a música original instrumental e a canção original ou conforme lançada, no caso de músicas pré-existentes. Mas, em muitas situações, essas músicas são editadas para caber em um tempo fílmico específico. Existem diversos casos em que a música original instrumental foi composta e executada, levando em consideração determinada cena. Mas, depois de novos cortes, a versão final tem essa mesma cena com um tempo menor. Muitas vezes, cabe ao editor de som, junto com o diretor, definir onde a música vai acabar. Para além desses casos, quando a música é composta de forma integral para a cena, muitas vezes, cabe ao diretor, juntamente com o compositor e o editor de som, definir exatamente o ponto dessa música.

Tomemos como exemplo a cena da morte do personagem Esteban, no filme *Tudo sobre minha mãe* (*Todo sobre mi madre*, 1999), do cineasta Pedro Almodóvar. A música, nessa cena, que coloca foco em quatro personagens, começa no exato corte para um *take* em que Esteban

---

<sup>16</sup> Vale salientar aqui que a dita *sincronização* de acordo com a intenção da equipe realizadora se refere justamente ao fato de a trilha de som estar sincronizada com a imagem seguindo os efeitos idealizados por tal equipe. Nos filmes experimentais, por exemplo, onde a intenção é a dessincronização entre música e imagem, seja para efeito estilístico ou criação de sensações nos espectadores, é uma forma intencional onde se dá a sincronização entre a faixa sonora com a faixa fílmica. Em resumo, nesses casos a intenção de sincronização é dessincronizar, o que mantém a possibilidade de análise através da *música-imagem*.

toma a ação de se locomover, o que (juntos das notas musicais em tons de drama e agitação) desloca a ação dramática para ele. Seguindo a cena, no exato momento em que o jovem é atropelado, a música acaba repentinamente, elevando o suspense dramático e dando ênfase aos outros elementos sonoros. Esse seria um exemplo efetivo do poder da edição da música em relação à imagem.

Já a mixagem de som é o processo técnico que consiste em “[...] mesclar, moldar e equalizar, por meio de técnicas e ferramentas de apoio, o som de um ou mais canais com o conteúdo de distintas fontes sonoras, de forma a alcançar um objetivo estético específico” (GIBSON, 2005, pp. 2-5, *apud* ARAÚJO, 2015, p. 14). Considerando os já citados três elementos basilares da trilha de áudio, a mixagem pode lançar foco sobre determinados itens de um ou mais elementos dessa trilha. Nessa escolha, pode ser construída uma dramaticidade e utilizada uma estética sonora.

Nesse caso, vamos considerar, como primeiro exemplo, o filme *Sangue negro* (*There will be blood*, 2007), dirigido por Paul Thomas Anderson. Em determinada cena, na qual o protagonista está em direção à estação de trem de uma cidade no interior da Califórnia, ouvimos a música mixada no primeiro plano sonoro. Um trem se aproxima e, embora dentro do enquadramento em plano aberto ele esteja muito longe de onde a câmera está posicionada, ouvimos o som do trem mixado em um volume mais alto do que seria natural, fazendo com que esse elemento se encaixe na música original instrumental. Assim, o som do trem emula o som de percussão e causa um entrelace entre o efeito sonoro e a música. Esse efeito estilístico só é possível graças à mixagem.

Com essa ferramenta, é possível ter uma música ao fundo, sem interferir em um diálogo importante, ou justamente o oposto, em que a música é mixada em um volume mais alto, para “esconder” falas dos personagens, como no já citado *Uma mulher é uma mulher*. Outro uso recorrente é a do *endoclipe*, que são “[...] sequências onde uma canção fica em primeiro plano, como nos videoclipes, mas produzida pela equipe do filme” (VIDIGAL, 2012, *apud* VIDIGAL, 2020). Nesse caso, a mixagem serve para evidenciar totalmente a música e os elementos visuais.

Outro exemplo que podemos associar com a mixagem se encontra em outro filme de Paul Thomas Anderson, *Vício inerente* (*Inherent vice*, 2014). Em determinada sequência, o protagonista Larry Sportello dialoga com uma possível cliente, chamada de Clancy Charlock. Nesse momento, ouvimos uma música de fundo, em volume baixo e mixada como se estivesse sendo tocada por um reproduzidor de música no ambiente (sendo assim uma música diegética).

De forma quase imperceptível, a música anterior é substituída por outra, logo em que uma mudança de plano é feita. Essa música principal é a canção “Les fleurs”, cantada por

Minnie Riperton e composta por Charles Stepney e Richard Rudolph, a qual tem um objetivo claro de ter sido iniciada nesse ponto da sequência. No momento em que o protagonista recebe um tapa na cara da personagem Clancy, que ainda mantém o momento com bom-humor, o volume da música começa a ser aumentado (vale ressaltar, ainda, os diálogos e os efeitos sonoros na trilha de som). Com os dois personagens mudando de ambiente e se juntando a outros na recepção do local, embora o volume da música continue sendo aumentado gradativamente, os diálogos recebem todo o destaque.

Na sequência, Clancy dá um breve conselho amoroso ao protagonista, deseja-lhe boa sorte e vai embora. Enquanto os outros personagens se despedem, a música é elevada até ser o elemento com o volume mais alto na trilha de som (torna-se extradiegética e criando um *endoclipe*). Nesse momento, o protagonista caminha de volta para sua sala desiludido. Depois, quando está sozinho, ele tenta se perfumar. Todas essas ações seguem acompanhadas da música, cuja letra mostra como o amor pode trazer esperança para as pessoas desamparadas. A sequência termina com Sportello estacionando seu carro em casa, ouvindo essa mesma música (de uma cena para outra, a música manteve sua continuidade), que voltou a ser diegética, já que está emanando do rádio no carro.

Além desses exemplos, é importante ressaltar as incontáveis possibilidades na mixagem de som (no caso com a música) dentro das tecnologias de imersão sonora, que utiliza multicanais. Assim, ao realizar as exigências do conceito da *música-imagem*, o filme pode conter a edição de música e/ou a mixagem. A edição de música depende do recorte da música em um filme. Quanto à mixagem, está, de uma forma ou de outra, presente na maioria dos filmes depois de 1932 (BUHLER; NEUMEYER, 2016).

A próxima necessidade é a de *trânsito da intermedialidade*. Independentemente da fisicalidade dos componentes de um filme (arquivos digitais para a imagem e o som, ambos na película, entre outras formas), a inter-relação entre a arte-mídia música e a arte-mídia imagem, na composição da arte-mídia cinema, acontece no campo da concepção do filme, durante a pré-produção, a produção e a pós-produção. E para cumprir a necessidade desse item, levemos em consideração as categorizações propostas por Irina Rajewsky, ramificadas em: *transposição midiática*, *combinação de mídias* e *referências intermidiáticas*.

Conforme tratado no primeiro tópico, a música, em contato com a imagem, pode exercer um ou mais itens dessas categorizações. Para cumprir o *trânsito da intermedialidade*, o filme deve conter, no mínimo, duas dessas categorizações elaboradas por Rajewsky. Essa exigência é necessária, porque a *combinação de mídias* já é basilar no uso da música com a imagem em um filme. Apenas mais uma (ou todas) das outras duas categorias possibilitaria um entrelace

intermídia mais profundo, no qual ambas as mídias não apenas se combinassem mas também se moldassem uma à outra.

Isso nos leva (como uma sequência em cadeia) para a próxima necessidade: a de *transferência de atributos*. Primeiramente é preciso entender as bases dessa dita transferência. Ela é composta (seguindo estudos da semiologia) pelos signos da música e da imagem e suas possíveis significações. Para entender o termo signo, vejamos a seguinte descrição:

No sentido corrente, “signo” designa uma percepção que determina uma informação que concerne a alguma coisa que não é diretamente percebida ou perceptível; por exemplo, a sirene pode ser signo de incêndio. [...] Enfim, em linguística e em semiologia, o signo é a ligação entre uma significação e um elemento fônico ou gráfico (ou visual, ou audiovisual para o cinema) de comunicação. (AUMONT; MARIE, 2003)

Nesse sentido, podemos dizer que tanto a arte-mídia música quanto a arte-mídia imagem são signos independentes. A imagem, um signo do objeto ou ambiente filmado, e a música, um signo de um conjunto de elementos sonoros harmonizados. Esses signos da música e da imagem são ordenados e entrelaçados de forma a gerar significações. Sobre esse outro termo basilar na exigência aqui apresentada, podemos definir que a “[...] significação corresponde ao sentido ligado a um signo ou a um grupo de signos particulares [...]” (AUMONT; MARIE, 2003). Para cumprir o item mencionado, o filme deve conter, em alguma de suas partes (simultaneamente às demais exigências do conceito), a interação entre a música (um signo) e a imagem (outro signo), que crie uma significação particular, em que a música gere atributos para a imagem, e a imagem gere atributos para a música.

Esse processo de significação pode ter um objetivo narrativo e estético (em alguns casos, ambos podem coexistir). Mas essa transferência deve acontecer não apenas para que ambas as artes-mídias gerem um significado maior na arte-mídia cinema, mas também para que haja o real impacto de uma com a outra e para que ambas (em nível de igualdade) possam se ressignificar. Esse processo é similar ao da criação de uma metáfora. Seguindo o estudo de Sandra Marshall e Annabel Cohen, que foram citadas pelo teórico da música, Nicholas Cook, e traduzido pelo também teórico da área, Juliano de Oliveira, essa comparação se daria da seguinte forma:

[...] a relação entre os meios funciona de modo semelhante ao processo que origina a metáfora. A ideia da metáfora pressupõe a transferência recíproca de atributos, em que um meio acrescenta valor ao outro e o modifica. A interpretação final não é o resultado de mera soma dos significados individuais dos meios, mas uma reelaboração interpretativa que dá origem a um

significado emergente. (MARSHALL; COHEN, 1988, *apud* COOK, 2004, p. 59)

Para ilustrar o uso de uma *transferência de atributos*, tomemos como exemplo uma cena do filme *O farol* (*The lighthouse*, 2019), dirigido por Robert Eggers e com música original instrumental composta por Mark Korven. Em certo momento, o coprotagonista Ephraim Winslow/ Thomas Howard encontra uma mulher nas rochas da praia, na pequena ilha do farol citado no título. Ao se aproximar dessa figura, que parece estar desacordada, o protagonista retira as algas marinhas que a cobrem, começando por seu rosto.

Durante todo o tempo, a música utiliza sintetizadores e sons graves, além do efeito sonoro do farol (que serve como um alerta). Enquanto o personagem desliza sua mão pelo corpo da mulher, tirando algas e chegando em seu seio, começamos a ouvir um coro feminino. A imagem aqui é o signo dessa figura feminina/personagem que foi filmada. A música gera seu signo, que são as notas, as orquestrações e as vozes femininas do coro. Existe a transferência de atributos, um processo de significação que funciona como elemento narrativo. No *take* seguinte, vemos o coprotagonista com expressões de desejo. Nesse momento, a música insere o uso de sintetizadores, que nos remete aos sons de grandes animais marinhos. Novamente ocorre a transferência de atributos, em que a imagem e seu signo são a filmagem do homem desejando ardentemente a figura feminina e da música e seu signo de sons musicais que mais parecem efeitos sonoros de grandes predadores marinhos.

O coprotagonista continua deslizando sua mão pelo corpo dessa figura, até que encontra nela brânquias e uma calda, o que revela que se tratava de uma sereia, que acorda gargalhando e gritando de forma aguda e assustadora. No momento em que o personagem masculino encontra essas evidências, que o fazem descobrir que estava diante de uma sereia, os sons de animais se intensificam e, por extensão, intensificam-se as significações do signo-imagem e do signo-música. Nesse último momento, os sintetizadores brevemente soam de forma aguda, como algum animal marinho menor, ágil e terrivelmente perigoso.

Nessa breve cena, foi possível traçar exemplos, em que cada arte-mídia (da música e da imagem) está ligada a um signo, e esses itens se relacionam através de significações que moldam a existência e o impacto uma da outra. Tem-se, então, a transferência de atribuições. Ela pode ser apenas da imagem para a música ou da música para a imagem. Em alguns casos, pode ser esses dois tipos ao mesmo tempo.

Por fim, temos a última exigência, que é a *equivalência hierárquica*. Para entendê-la, partiremos de Gilles Deleuze, um dos norteadores desta dissertação, com um dos seus conceitos

mais importantes: o de imagem-tempo. Dentre as várias características e possibilidades desse conceito, destacamos a ideia de que, diferentemente da imagem-movimento, a imagem-tempo subverte a subordinação do movimento na “hierarquia cinematográfica” (a partir do cinema moderno). Deleuze descreve assim esse processo:

A imagem-tempo não implica a ausência de movimento (embora comporte, com frequência, sua rarefação), mas implica a subversão da subordinação; já não é o tempo que está subordinado ao movimento, é o movimento que se subordina ao tempo. Já não é o tempo que resulta do movimento, de sua norma e de suas aberrações corrigidas, é o movimento como *movimento em falso*, como movimento aberrante, que depende agora do tempo. (DELEUZE, 2018, pp. 393-394)

A partir disso, devemos pensar em acrescentar um elemento nessa “dinâmica de subversão”. E nessa inclusão, teremos a música subordinando o tempo e, por extensão, o movimento. Pensando em elementos comuns em todas as músicas, temos dois itens vitais: o andamento e o ritmo. O andamento é a quantidade de batidas constantes de um fragmento musical, cuja medida comum é o BPM, que são as batidas por minuto. Já o ritmo poderia ser simplificado como a organização dos sons na música. Ambos os elementos têm como condutor principal o tempo. Se o andamento mede/determina o tempo musical, o ritmo o organiza<sup>17</sup>.

Assim, temos a música oferecendo uma experiência singular em relação ao tempo. Se considerarmos as notas e as orquestrações como marcações no espaço físico, em que o silêncio é representado pelas “partes vazias”, veremos uma sequência de objetos que se ligam pela unidade harmônica. Quando é executada, a música “percorrerá” do ponto A ao ponto B. O tempo está no trajeto (o caminho que foi percorrido e o que ainda será). Como veremos nos próximos capítulos, essa compreensão é a chave para entender a influência que a música exerce no tempo futuro (ver Capítulo 3). Além disso, todo esse processo do andamento e do ritmo é como se o “tempo” se manifestasse através das notas e dos silêncios de uma música. Ressaltamos que, no cinema, a música tem a possibilidade de subordinar o tempo, o qual, como vimos na explicação de Deleuze, pode ter possibilidades de subordinar o movimento.

Isso significa que, em uma cena ou na sequência de um filme, em que ocorre a *equivalência hierárquica*, existe uma dupla inversão, pois, como já referido, a música passa a ter as rédeas do tempo e do movimento e na hierarquia com a imagem. É comum assistirmos a filmes em que a música é inteiramente subordinada à imagem, o que chamaremos aqui de

---

<sup>17</sup> Além do andamento e ritmo, o tempo musical pode ser resultado de um amplo conjunto de fatores na relação com a memória.

*música emoldurante* (já que está no fragmento fílmico apenas para emoldurar a imagem que se torna o único centro da obra). Nesses casos, se algo triste ocorre no enredo, notas melódicas são tocadas no violino. Se as pessoas estão felizes, tocam-se notas vibrantes.

Com a *equivalência hierárquica*, a música passa a ter um grau de igualdade com a imagem e pode, inclusive, sobrepor-se a ela e a guiá-la na condução da encenação (música que domina o tempo e o movimento). Embora se sobreponha, a imagem ainda é o item mais “evidente” do filme ou, pelo menos, o mais tangente dele. Essa elevação da música é importante para ser utilizada no momento de causar um grande impacto no espectador, mesmo que de forma inconsciente. Nesse caso, é clara a interferência que a música causa no filme, o que pode mudar o ritmo da montagem.

Para ilustrar a *equivalência hierárquica*, tomemos como exemplo uma sequência do filme *Além da linha vermelha* (*The thin red line*, 1998), do cineasta Terrence Malick, com músicas originais instrumentais compostas por Hans Zimmer. A sequência em questão começa com uma hora, quarenta e três minutos e cinquenta e quatro segundos de exibição e finaliza com uma hora, cinquenta e dois minutos e quinze segundos. Em relação ao enredo desse fragmento, podemos dizer que se trata justamente do tempo, em suas diferentes formas.

A sequência se inicia mostrando a violência na guerra e suas consequências. Na música, ouvimos instrumentos de percussão, de sopro e de corda, tocados em 60 BPM. Para evidenciar o tema do tempo e usá-lo como impacto no filme, o compositor orquestra os instrumentos de percussão e de sopro, como se eles marcassem o BPM, ao realizar o som de um relógio. “Vários relógios instrumentais” marcam, com evidência, o tempo. Também vale destacar que esse uso do BPM remete a pulsação média do coração, fazendo transcorrer o tempo do relógio, que está sendo contado, assim como o tempo de batimento dos corações, que também estão sendo contados. Em relação à encenação, há alguns dos personagens principais, que são soldados estadunidenses, que se deparam com o resultado apavorante do conflito onde foram vitoriosos. Eles estão aterrorizados com as atrocidades que eles mesmos cometeram.

Aqui temos o tempo musical (evidenciado também pela marcação das batidas na própria música), que conduz os cortes, a cena e os movimentos dos personagens (os três itens subordinados ao tempo da imagem), e o tempo significado pelo enredo, em que os soldados confrontam o fim do tempo, que é a morte. Se a morte chegou para parte de seus adversários, ela está iminente para esses próprios combatentes. Nas cenas seguintes, os personagens principais, junto com suas equipes, avançam no território inimigo para tomar uma importante área. O risco da morte aumenta, e o andamento e o ritmo da música a transformam em uma possível bomba-relógio, em que o final da contagem pode significar a morte desses homens.

Novamente a música guia a imagem, que guia o movimento. E novamente o tempo musical e o da imagem dialogam com o enredo. Com o crescimento da tensão, os tiros e as mortes, a música se intensifica em seu tom melódico, mantendo os instrumentos que realizam a marcação das batidas e do tempo. No final da sequência, a música (depois de atingir seu ápice melódico) volta a diminuir a intensidade e retorna à musicalidade de seu início. Outra vez, os soldados estão na mesma situação de quando a música começou a tocar: eles são forçados a confrontar a violência e o horror que estão envolvidos na guerra.

Utilizando, ainda, o exemplo dessa sequência, julguemos *Além da linha vermelha* como detentor de todos os elementos necessários para ser considerado como obra em que se pode identificar o conceito de *música-imagem*. O elemento musical está sincronizado com o elemento da imagem, já que o filme data de 1998 e foi finalizado com essa formatação. Assim, a obra cumpre a exigência da *sincronização*. A música foi devidamente editada (seu início e seu fim foram definidos conforme a montagem e a imagem do filme) e mixada. Nesse caso, dividindo parte do tempo com efeitos sonoros, diálogos, esse último item muitas vezes se manifesta nas narrações em *voice over*. Portanto, o fragmento do filme cumpre com a exigência da *edição da música e/ou mixagem*.

A obra também realiza o *trânsito da intermedialidade*, já que, além da *combinação de mídias* (item que aparece em todo o filme que utiliza algum tipo de música), a obra usa a música original instrumental composta exclusivamente para ele, e como explicado acima, as notas e as orquestrações criadas estão completamente conectadas com a imagem, a montagem e o enredo, configurando a *transposição midiática* e alcançando o mínimo de duas categorizações (das elaboradas por Rajewsky) de intermedialidade, necessárias para a terceira exigência.

Essa sequência expõe também que o filme cumpre com a exigência da *transferência de atributos*. Em determinado momento desse fragmento, um personagem caminha entre a fumaça, desesperado, ouvindo tiros em sua direção, mas sem identificar quem está atirando. Ele está próximo da morte e precisa ser rápido para sobreviver. O tempo é inimigo do personagem nesse conflito e está marcado na música com as batidas da percussão e dos instrumentos de sopro. O signo-imagem é significado e moldado pelo signo da música, e o inverso também ocorre. Essa sequência também realiza a *equivalência hierárquica*, em que o elemento musical subordina o tempo da imagem, que subordina o movimento dos personagens em uma batalha repleta de caos e de desespero. Comprovadamente, *Além da linha vermelha* é um bom exemplo de obra que pode ser analisada com a *música-imagem*.

Um exemplo de filme que não pode ser visto através da *música-imagem* está na obra *Thor* (2011), do diretor Kenneth Branagh e com composições originais instrumentais de Patrick

Doyle<sup>18</sup>. Em determinada cena, que será brevemente contextualizada, os personagens amigos do protagonista desrespeitam a ordem direta de Loki, então rei temporário de Asgard, e vêm até a Terra ajudar Thor. Os personagens em questão são guerreiros vestidos conforme os costumes de Asgard e, obviamente, causam estranhamento ao serem vistos pelos humanos que acompanham o protagonista, que fica muito feliz ao vê-los e honrado com a demonstração de amizade desses asgardianos.

A música que acompanha esse momento tem instrumentos de corda e percussão orquestrados como se fossem para um filme de comédia. O diretor encena o momento, dando mais foco para o “humor” (vindo desse estranhamento dos humanos) do que para o potencial dramático. E a música segue esse mesmo caminho. A tentativa de humor soa forçada, tanto na imagem quanto, principalmente, na música (que serve apenas como moldura da imagem e nada acrescenta ao filme). Aqui nesse exemplo, a relação entre a música e a imagem pode ter a *sincronização* e a *edição da música e/ou mixagem* e a *combinação de mídias* (ressaltamos novamente que esse elemento é inerente a todo filme com música). Mas aqui a *transposição midiática* falha ao não transpor o elemento narrativo de forma relevante para a imagem.

Pensando na possibilidade de esse último argumento ser algo subjetivo, vamos considerar a próxima exigência: a *transferência de atributos*. Não há uma correlação de música e imagem em que o signo de cada uma se liga por uma significação. Aqui a música apenas ajuda a forçar um humor que não é bem estruturado pela direção. Nesse caso, temos um exemplo de *música emoldurante*. Esse tipo de entrelace de música com imagem é utilizado de modo superficial onde não existe um entrelace profundo que molda forma e conteúdo, mas apenas a música seguindo cegamente a imagem e repetindo informações ou sensações irrelevantes (narrativamente ou esteticamente). Obviamente, não existe *equivalência hierárquica* nesse exemplo dado. A música é moldura da imagem. Sem apelo estético ou narrativo, ela perde o significado de existir em relação à imagem, apenas acenando para emoções e estados já apontados pela interpretação dos atores, enquadramento e outros elementos.

A partir do conceito da *música-imagem*, podemos analisar filmes pela conjuntura dos elementos intermediários, observando o uso dos recursos potencializados em uma obra, e refletir o ponto de partida de equipes criativas para criar esses elementos em conjunto e causar impacto no público. Mas, seguindo as diretrizes desse termo-conceito, isso só pode ser possível

---

<sup>18</sup> Vale ressaltar aqui que o apontamento da impossibilidade de leitura da *música-imagem* no longa-metragem *Thor* não se trata de um julgamento de valores deste filme. Tal apontamento se dá exclusivamente dentro da lógica elaborada na *música-imagem* para observação, em uma obra cinematográfica, de quais formas a relação entre música e imagem exerce entrelaçamentos profundos e estruturados.

cumprindo os elementos necessários. As duas primeiras exigências são estritamente técnicas e totalmente conectadas: a *sincronização* e a *edição da música e/ou mixagem* (descartando, assim, todos os filmes anteriores a 1926). Esses dois itens técnicos nos levam para o *trânsito da intermedialidade*, em que a imagem e a música podem sempre ter uma relação intermídia, mas que apenas certas obras levam isso para outro nível de profundidade, empregando mais de uma categoria das três estabelecidas por Irina Rajewsky. Esse entrelace intermídia mais profundo nos possibilita a *transferência de atributos*, em que, de fato, essa relação é pensada de forma mais estrutural e concebe, por meio da significação, impactos estéticos e/ou narrativos.

Pensando de forma macro, a *equivalência hierárquica* utiliza como item essencial cada uma das necessidades anteriores, para equalizar a música e a imagem, ao passo que o tempo se torna peça fundamental para conduzir o filme e é subordinado à música, que altera, estruturalmente, a forma e o conteúdo de uma obra. É refletindo acerca de possibilidade como essa que se podem criar obras que utilizam recursos da arte-mídia música e da arte-mídia imagem, potencializando a arte-mídia cinema e racionalizando como tais obras podem ser relevantes e efetivas.

### 3 OS TEMPOS DA MÚSICA-IMAGEM

Neste capítulo, aprofundamos uma das exigências necessárias para identificar a *música-imagem*. Se a *sincronização*, a *edição da música e/ou mixagem*, o *trânsito da intermedialidade* e a *transferência de atributos* foram explanados e exemplificados de forma mais direta, a *equivalência hierárquica* requer mais aprofundamento. Isso porque as possibilidades de se cumprirem as outras exigências podem ser mais claramente definidas. No caso da *equivalência hierárquica*, uma abstração conceitual é perigosa por não possibilitar o entendimento prático dessa exigência.

Como se trata diretamente do conceito da imagem-tempo e dos produtos dele derivados, as possibilidades de se cumprir esse item precisam ser analisadas e exemplificadas mais detalhadamente. A *equivalência hierárquica* poderá se dar em três esferas (que, em certos casos, podem estar interligadas entre si): a imagem-tempo, a imagem-cristal e o galope e o ritornelo (esses últimos tratados aqui como um duplo). Por se tratar de conceitos diretamente fundamentados no tempo e, aqui, utilizados como corpo para a *música-imagem*, essas esferas são estruturais para a concepção de cenas em um filme.

Por essa razão, também se objetiva, neste capítulo, nortear as análises e as exemplificações, tendo como base a função prática dessas esferas (imagem-tempo e imagem-cristal, com o galope e o ritornelo sendo explorados no próximo capítulo) e, conseqüentemente, a *equivalência hierárquica*, na concepção da cena em um filme que cumpre essa exigência. “A cena é mais particularmente determinada pela unidade de tempo e de lugar” (MARTIN, 2005, p. 178). A partir dessa explicação direta de Marcel Martin, podemos dizer que a cena é uma junção de planos, ou um plano-sequência, que se limita por um fator espacial e temporal e mantém uma unidade dramática e narrativa. A junção de cenas corresponde a uma sequência, que, junto com outras sequências, origina o filme, com todo o seu arco narrativo (obviamente isso é aplicado ao cinema narrativo).

A cena é um dos pilares da estrutura de um filme. Na escrita de um roteiro (no cinema narrativo, que é o dominante no mundo), existe a divisão por cenas. Cada nova cena que é escrita precisa de um novo cabeçalho (sendo, assim, uma forma de marcar novas cenas). Elas são pontos focais da força dramática. São blocos que, unidos, resultam na narrativa. Por essas indicações, a cena é de vital (e óbvia) importância para a construção de um filme e uma de suas unidades fundamentais. Com base nisso, podemos perguntar: como a *música-imagem* pode impactar a elaboração de uma cena e de uma sequência? Mais particularmente, podemos

direcionar o questionamento para “Como a *equivalência hierárquica* impacta essa elaboração?”.

Um filme, em que pode ser aplicado o conceito da *música-imagem*, cumpre as outras exigências, e aportar, como o faz, pode ser demasiado repetitivo com o que foi levantado no tópico anterior, mas a complexificação principal está na *equivalência hierárquica*. Como ela se dá por meio das três esferas citadas, é preciso aprofundar conceitos norteados por Gilles Deleuze e Félix Guattari, para extrair a matéria-prima da exigência aqui abordada. Para isso, além dos apontamentos e das análises teóricas, foram utilizados diversos filmes para ilustrar esses conceitos e interpretações feitas nesta dissertação.

Por fim, nesta dissertação, defende-se a ideia de que a música é uma manifestação do tempo, seja nos sons que ouvimos ou nos silêncios e nas pausas entre cada nota de cada instrumento. A música não é apenas uma arte realizada por seres humanos, é uma força sonora e física, que permeia os espaços vazios até atingir seu público. É o tempo se manifestando para nós de forma pura. Todo o poder dessa arte, quando trançado com a imagem, traz-nos algo poderoso. E quando essa ligação é feita pela *equivalência hierárquica*, vemos o tempo, não apenas puro e despido, mas presente, “palpável” e operante, consumindo-nos, encantando-nos, intimidando-nos e nos fascinando. Nós, humanos, às vezes tendemos a criar coisas que ultrapassam nossa compreensão do universo. O profundo entrelace entre a música e a imagem evidenciando o tempo é uma dessas criações.

### 3.1 O ELEMENTO TEMPORAL

Como dito no capítulo 1, para entender a *equivalência hierárquica*, exigência mais complexa e importante da *música-imagem*, é necessário partir dos estudos de Gilles Deleuze sobre a imagem-tempo. Se notarmos que, no cinema narrativo, é usual o fato de a imagem ter poder sobre a música, como citado no exemplo do filme *Thor*, utilizando-a como simples “moldura” para uma cena, em um filme que, em algum momento, a *música-imagem* possa ser identificada, perceberemos que, no mínimo, existe uma igualdade na importância entre esses dois elementos (daí a *equivalência hierárquica*), sendo que, em muitos casos, a música terá tamanho poder que guiará a imagem, mesmo que, para o espectador que não busca uma análise profunda, ambas tenham importância igual em dada cena.

Essa introdução é importante para extrairmos o elemento necessário para que a música tenha poder sobre a imagem. Para discutir sobre essa questão, tentemos entender, mesmo que superficialmente, como se dá essa possibilidade da música dentro da *música-imagem*. Nesse

caso, a música impacta a concepção da cena (ou sequência) por meio do corte e da junção dos planos (montagem), na encenação, no movimento dos atores, na movimentação da câmara, no ângulo, entre outras ferramentas cinematográficas que podem ser utilizadas em uma cena. Sendo assim, a música influencia como esses elementos são usados, o movimento dos atores e a montagem. Em todos esses exemplos, o fator que os dispõe na cena é o tempo.

Se em um cinema focado no movimento, esse elemento é quem dita o tempo, como refere Deleuze, na imagem-tempo, é o elemento temporal que domina a imagem. Logo, é o tempo que determina o uso de todos os elementos cinematográficos da cena, e é com a imagem-tempo que a música pode encontrar o caminho para dominar e ditar o tempo da imagem, por um fator que foi citado na introdução deste capítulo: que a música é a manifestação do tempo.

A música é a disposição temporal de sons harmônicos, revezados por pausas e silêncios entre notas e instrumentos, que fazem com que esses sons sejam percebidos de forma melódica. Quando adicionamos o elemento sonoro na imagem-tempo de um filme, a música influencia diretamente a imagem. Elas estarão em igualdade ou a música ficará em uma posição hierárquica mais alta. De toda forma, temos o resultado de que precisamos: entender uma interação complexamente estruturada entre a música e a imagem.

Então, temos o elemento que une a música e a imagem na *equivalência hierárquica*, e esse fator é o tempo. Nessa perspectiva, podemos partir da imagem-tempo para atingir a *equivalência hierárquica* ou dos seus conceitos constituintes (a imagem-cristal, o galope e o ritornelo, que serão abordados posteriormente). Partiremos das conceituações que Deleuze apresenta em seu livro *Cinema 2 – A imagem-tempo*, em que o teórico aborda diversos conceitos e os aplica em diferentes filmografias dos mais distintos diretores e diretoras. A multiplicidade também é encontrada no próprio conceito da imagem-tempo, que é diluído pelo autor ao longo de diversas passagens, dando a esse termo diferentes perspectivas.

Para entender a imagem-tempo, devemos partir de sua oposição à imagem-movimento, foco do livro anterior de Deleuze *Cinema 1 – A imagem-movimento*. No cinema clássico de *Hollywood*, a espacialidade de uma cena era dominada por uma ação motora de um corpo que se fazia presente e em vários elementos do cinema que evidenciavam o comando do movimento na criação da imagem, que, por sua vez, regia o tempo.

Mas, com a chegada do cinema moderno (que, conforme amplamente aceito, foi inaugurado com a obra *Cidadão Kane*<sup>19</sup> e com os filmes do neorealismo italiano), isso

---

<sup>19</sup> *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), dirigido por Orson Welles.

mudou<sup>20</sup>. O cinema moderno renunciava ao esquema sensório-motor e do rígido naturalismo, características marcantes do cinema clássico, e investia em uma racionalização temática, social, mental e formal do cinema, utilizando o realismo, o plano-sequência e outros atributos para privilegiar uma percepção diferente da forma e do conteúdo cinematográficos. “Encontramos fundamentalmente dois regimes de imagens: um cinema de imagens orgânicas (o cinema clássico) e um cinema de imagens inorgânicas ou cristalinas (o cinema moderno).” (VASCONCELLOS, 2006, p. 117).

Com esse desenvolvimento na linguagem cinematográfica, o cinema moderno se liberta de amarras, estabelecidas, até então, na sétima arte, quando realiza o rompimento mais importante para a imagem-tempo: a substituição das situações sensório-motoras por situações ópticas e sonoras puras. Esse rompimento fez nascer a imagem-tempo, reconfigurando a própria imagem e som (no caso enfatizado na presente dissertação, o som representado especificamente pela música) e seus signos (*opsignos* e *sonsignos*).

No filme *Blow-up - Depois daquele beijo* (*Blow-up*, 1966), de Michelangelo Antonioni, o foco é no *opsigno*. Peguemos como exemplo a cena do personagem Thomas caminhando no parque com sua câmera. Seu andar parece guiado pelas árvores que se movem com a ventania, “engolem” o personagem no plano, e seus movimentos se tornam mais evidenciados do que os de Thomas. A continuidade desses movimentos não visa naturalizar o movimento em si, mas sua duração, seu tempo. Aqui, Antonioni insere o tempo como o principal elemento e guia o movimento.

Dáí surge essa imagem, seu signo e seu impacto, cujo fim e o meio são o tempo. Caso essa cena fosse realizada no cinema clássico, o movimento do personagem teria o foco principal com sua continuidade (*raccord*<sup>21</sup>) e seria possível incluir uma música original orquestral, que apenas emolduraria a imagem reforçando o caminhar do personagem, o suspense e a naturalidade (típica do cinema *hollywoodiano*). No exemplo citado, é possível perceber o tempo se manifestando na imagem e através dela, que parece emanar dessa fisicalidade do tempo, e não, o oposto.

Tomemos, mais uma vez, como exemplo de cena que combina o *opsigno* com o *sonsigno* para criar a imagem-tempo, o filme *Além da linha vermelha*. No início do longa-

<sup>20</sup> Considerando, aqui, uma ruptura na sétima arte a partir do “cinema moderno”, conforme apontado por Deleuze. Tal análise foca o cinema que, em grande parte, é dominado pelas obras *hollywoodianas* e europeias. Deve-se considerar o apontamento de que existiram incontáveis filmes experimentais antes de 1941 que utilizam esquemas formais que já criavam rupturas com o cinema dominante da época.

<sup>21</sup> “[...] um tipo de montagem na qual as mudanças de planos são, tanto quanto possível, apagadas como tais, de maneira que o espectador possa concentrar toda a sua atenção na continuidade da narrativa visual.” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 251)

metragem, com o título da obra, ouvimos sons ambientes de uma floresta e, logo em seguida, quando apenas a tela preta é exibida, ouvimos a música. Em uma crescente executado por sintetizadores, sentimos a progressão da nota e vemos a imagem de um crocodilo que entra na água, nada certa velocidade e desaparece de nossas vistas. É uma imagem de grande impacto para a breve cena de abertura. A música, que é composta em perfeita sincronia com a imagem e editada mantendo essa característica, atinge seu ápice e baixa seu som com um sutil *fade-out*. Isso acontece ao mesmo tempo em que o crocodilo desaparece. A música também é responsável por causar o grande impacto no espectador.

Mas, diferente do que poderíamos esperar, essa breve cena não é apenas um registro realista, quase documental, de um réptil, como estamos acostumados. Um dos elementos mais importantes para o impacto causado está no movimento da câmera acompanhando o animal. A fluidez desse *take* está ligada à maneira como percebemos o movimento do crocodilo. Podemos senti-lo e, até, duvidar de que a câmera o acompanhou e questionar se não aconteceu o oposto, com o animal acompanhando a câmera, tamanha a fluidez do *take*. Atribuímos uma sensação temporal, seu deslocamento e, não necessariamente, de movimento.

Quanto à música, é executada utilizando-se teclado e sintetizadores. É óbvio dizer que o objetivo do compositor e do diretor era de que a música acompanhasse o impacto da imagem com um crescente rítmico que é facilmente atingido por um sintetizador no estilo *deep note* (nota profunda), prática sonora patenteada pelo engenheiro de som James A. Moorer (consideremos a abertura do logotipo da empresa *THX sound system* como um exemplo). Esse impacto musical não é o único objetivo na composição de Hans Zimmer. Sentimos o deslocamento temporal, assim como o notamos na imagem, tendo como “produto” final uma equivalência de impacto sonoro-imagético.

É o tempo no *opsigno* e no *sonsigno* se manifestando através dele, como uma força natural, mas não violenta. A imagem se despe de tentativas de construir metáforas ou um movimento pautado no apuro técnico para um plano restritivamente belo e estético. Vemos e ouvimos a sensação pura desses signos. Aqui, o tempo tanto emana da imagem quanto da música. Na imagem-tempo, prova-se uma criação múltipla, inesperada, impactante e pulsante. O tempo é o pulsar da vida embalsamada no registro fílmico. O cinema não representa somente o viver, mas também a vida em si, e o que legitima a vida está na tela (e no som): o tempo.

Segundo Deleuze, uma imagem-tempo poderá ser formada por contrações do presente, em seu passado, presente e no futuro. Essa formação também é possível por meio de uma forma dilatada do tempo, no qual o passado coexiste com seu presente (o que será abordado no tópico seguinte). A imagem-tempo poderá ser alcançada, também, através do devir, que, em resumo

superficial, é quando a imagem progride com repetições e diferenças da imagem apresentada anteriormente, como acontece no exemplo da cena do filme *Além da linha vermelha* citada acima. Todas essas possibilidades são criadas a partir de *opsignos* e/ou *sonsignos*, combinados com o objetivo de enfatizar o tempo, em uma espécie de estrutura intermédia-temporal. Como já dito, o tempo é o elemento principal, é a chave e o que domina a construção dessas cenas, contudo, certas combinações evidenciam menos ou mais essas percepções.

Na imagem-movimento, o tempo é “domado” pelo movimento e subjugado por ele. Já na imagem-tempo, ele é uma força natural, que não só domina a cena como também age de forma “independente”. O tempo é um elemento que nós, humanos, buscamos dominar sempre, tanto através de marcações temporais (datas, horas) quanto da arte, entre tantas outras formas de “dominação”. A conceituação da própria imagem-tempo poderia ser apontada como uma dessas tentativas. Mas, nesse caso, a equipe criativa de um filme inclui a forma do tempo não como um fim a ser encapsulado (seja na filmagem ou, principalmente, na edição) mas como um meio para ser evidenciado.

[...] se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou se interrompem, então pode aparecer outro tipo de imagem: uma imagem óptico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais de ser ‘justificada’, como bem ou como mal [...] (DELEUZE, 2018, p. 38)

Para que o espectador bloqueie e interrompa a percepção desses esquemas sensório-motores, é necessário que a equipe criativa de um filme, na maioria das vezes liderada pelo diretor, permita. Para isso, é preciso se livrar de elementos que interrompam essa reflexão na imagem. Só assim poderemos focar os elementos ópticos e sonoros puros e vislumbrar o tempo em si.

A imagem-tempo apresenta o tempo, mas o faz de modo mais abstrato do que seus conceitos constituintes, que são, conforme já dito, a imagem-cristal, o galope e o ritornelo, cujo aprofundamento será feito adiante. Todavia também vale citar outros que não serão abordados neste trabalho, como a imagem-lembrança e a imagem-sonho. Pensando na imagem-tempo longe dessas outras variações, ela tende a necessitar de mais harmonia entre o *opsigno* e o *sonsigno*, para que seja mais aparente ou mais impactante.

Assim, a imagem-tempo “pura” pode ser aplicada na construção de uma imagem no passado e outra, distinta, para a imagem no presente (veremos, no tópico seguinte, que essa distinção não existe para a imagem-cristal, que une ambas em sua construção). Se na

representação do passado, a imagem é mais abstrata, dilatada e maleável, no presente, ela é mais direta e focada na representação. O tempo está ali, presente na imagem, mas a maneira como ele se apresenta pode ser mais representativa do que palpável, com exceção da música, em que ela é mais presente.

Conforme defendido nesta dissertação, a música é a manifestação do tempo, portanto, defenderemos também que ela pode ser compreendida como signo do tempo. Se podemos dizer que a cor é a manifestação física da luz, podemos dizer que a música é a manifestação física do tempo. A diferença nessa metáfora é que a cor não é originada da luz, mas a usa como meio para ser percebida por nós. Assim, sua importância é mensurável. Quanto à música, é criada, construída e executada inteiramente a partir do tempo. Ela existe e é percebida pelo tempo, portanto, é sua criadora e condutora.

Tomando a análise<sup>22</sup> em *Barry Lyndon* a partir do elemento musical, conforme citado anteriormente, o diretor Stanley Kubrick convocou o compositor Leonard Rosenman para adaptar e conduzir obras musicais já existentes de compositores como Franz Schubert, Antonio Vivaldi e George Friederich Händel. Podemos separar essas adaptações de Rosenman em duas distintas formas: as mais pontuais e as mais amplas.

Por exemplo, temos uma adaptação pontual na utilização de *German dance no.1 in C-major*, de Franz Schubert. Rosenman conduz a música de Schubert com pouquíssimas diferenças, para que se encaixe no filme, através da montagem e dos enquadramentos. Já na *Sarabande in D minor*, de George Friederich Händel, existem variações dentro do filme, como na cena do duelo final ou da procissão com o caixão de Bryan, na qual Rosenman fez adaptações amplas, modificando e reorquestrando a música, não apenas para que se encaixasse perfeitamente no filme, construindo cenas e sequências, mas também para dar os tons e as sensações desses momentos.

Apenas três músicas instrumentais não foram conduzidas por Rosenman, pois, nesses casos, Kubrick utilizou gravações já existentes. Foram esses os casos da *Sonata for cello and continuo in E minor, R.40* de Vivaldi, da *Women of Ireland* de Sean O'Riada e do *Segundo movimento (Andante con moto) do Trio n° 2 em Mi bemol maior* de Schubert. No caso do *Trio n° 2* de Schubert, a gravação da música foi editada, para que se encaixasse de forma sincronizada no filme.

Analisando esse aspecto, tanto nas adaptações de Leonard Rosenman quando na edição da gravação do *Trio N° 2*, não só as músicas são modificadas e incluídas no filme, como também

---

<sup>22</sup> Aqui utilizaremos uma cena do filme *Barry Lyndon* para exemplificar a imagem-tempo. A análise do filme, feita de forma mais profunda, será realizada no Capítulo 4.

o filme é construído com essas adaptações/edições. A construção da cena do primeiro beijo entre Barry e Lady Lyndon é concebida com o *Trio n° 2* (ver análise dessa cena no Capítulo 4). A música, além de ser incluída na cena, ajuda a criá-la, e como estamos falando de um filme de Stanley Kubrick, a música desempenha um papel fundamental nessa construção.

Embora as alterações da música para a duração da cena e pontos de sincronização entre o drama e eventos musicais sejam marcas registradas da obra de Kubrick, aqui as alterações são mais drásticas. A música de Händel está sujeita a ampla repetição e variação além de sua forma modesta e original, e a música de Schubert é distorcida ao longo das linhas da repetição em algumas passagens, enquanto outras passagens foram extirpadas. Alongamento em ambos os casos não é uma mera questão de fazer a música caber na duração de uma cena; isto altera substancialmente o afeto. (McQUISTON, 2013, p. 94)

Observando como Kubrick manipulou a música no filme, percebemos que esse elemento é fundamental em seus filmes. Podemos observar isso em *Barry Lyndon*, nas próprias cenas e nas sequências, em que a música tem verdadeiro protagonismo (ver Capítulo 4). Não é o uso da sincronia da música com a imagem (em suas ações, movimentos de câmera e cortes) apenas pelo apreço estético, mas, conforme defendido neste capítulo, uma construção temporal. O tempo transcorre pelo longa-metragem, seja como imagem-tempo, seja como imagem-cristal, seja como o galope e o ritornelo. Considerando a imagem-tempo, o elemento (mesmo que mais abstrato) do tempo é sentido pelo espectador.

Tomemos como exemplo uma breve passagem localizada em uma hora, onze minutos e oito segundos de exibição do filme, em que há um grande cômodo, com muitos detalhes e riqueza, e um serviçal abrindo a porta, que permite a entrada de Barry. Nosso protagonista entra no ambiente andando como se marchasse. Ao se aproximar de uma mesa, onde está o ministro da Polícia, Herr Von Potzdorf, e o capitão Potzdorf (sobrinho do ministro), Barry faz uma saudação com a pisada de seu sapato, como forma de continência aos seus superiores. Desde o momento em que o serviçal abre a porta, ouvimos os sons de seus passos no piso e, no momento seguinte, os passos de Barry. A ênfase dada ao som desses passos/marcha entra em harmonia com o andamento da música (como sendo parte dela), que, nesse caso, é a '*Idomeneo March*', de Wolfgang Amadeus Mozart.

No momento da saudação de Barry, o barulho é completamente sincronizado com as três últimas notas da música (executadas com instrumentos da família dos metais). A perfeita sincronia, como dito anteriormente, não apenas tem o objetivo estético. O movimento de Barry está intrinsicamente entrelaçado com a música, e o som dos passos/marcha é um dos pontos de

conexão entre eles. Mesmo sem esse som, a música influencia o movimento do nosso protagonista e o da câmera.

Esse é mais um exemplo em que o movimento é conduzido pela música, que é conduzida pelo tempo. Testemunhamos aqui o *opsigno* e o *sonsigno* juntos, gerando a imagem-tempo, através de um entrelace intermídia. Se, no exemplo de *Além da linha vermelha*, pontuamos que a sensação que temos é de que foi o crocodilo que seguiu o movimento da câmera, ambos guiados pela música, essa observação também pode ser aplicada aqui. O movimento de Barry (incluindo o tempo que utilizou para tal deslocamento) parece condicionado ao movimento da câmera, e ambos são guiados pela música.

Em diversos momentos do filme (como veremos com mais profundidade no Capítulo 4), os movimentos dos personagens são condicionados ao tempo. O elemento temporal conduz os corpos dos atores como em uma dança a dois. E a forma de realizar esse comando está justamente na música, que é a manifestação do tempo. Aí temos não apenas os movimentos dos atores, mas também o movimento da câmera, o enquadramento, a montagem e outras tantas ferramentas cinematográficas que evidenciam o tempo na cena. E é nesse sistema em que o tempo é o astro maior, e essas ferramentas o orbitam (como se o tempo fosse o sol), refletindo sua existência ao passo que o serve. Nessa metáfora, a música (*sonsigno*) é a força pulsante que movimenta tais planetas em suas rotações e translações.

A partir disso, consideremos a importância de tal lógica e a inter-relação desses elementos na construção de uma cena. Como nos outros exemplos de cenas citadas neste tópico, a imagem-tempo se manifesta quando temos a já dita aposta em sensações ópticas e sonoras puras<sup>23</sup>. Como a cena se limita pelas unidades temporais e espaciais, existe certo limite de onde a imagem-tempo poderá ser evocada. Isso quer dizer que a dilatação do tempo e o uso das ferramentas cinematográficas têm a delimitação certa para ocorrer. E se é extrapolada (quebrando o elemento temporal e/ou espacial), estamos nos referindo a uma sequência.

A cena é uma unidade basilar para um filme, em que uma ação ou desenvolvimento dramático ocorrerá, quase como se a delimitação espacial/temporal fosse uma forma de focalizar a atenção do espectador como um *close-up* faz. Mas, para além de focalizar nossa atenção, a cena tem uma função narrativa, derivada diretamente do teatro e da literatura (que também têm suas unidades basilares que se sustentam no elemento espacial/temporal). Idealizar

---

<sup>23</sup> Podemos considerar os casos de apenas as sensações ópticas puras serem utilizadas, como no exemplo do filme *Blow-up – Depois daquele beijo*. Mas aqui evidenciamos a importância do elemento sonoro/musical, em casos em que ele é de vital importância. Podemos considerar também que, quando existe a interação entre o *opsigno* e o *sonsigno*, são mais prováveis a criação e a evidenciação da imagem-tempo do que quando ele é feito apenas com o elemento óptico.

uma cena é uma delimitação para se idealizar um filme (composto por diversas cenas). As equipes técnicas de um filme se orientam pela cena, tal como o roteirista o fez em sua escrita. De tal forma também fará o diretor, seja por sua decupagem técnica da cena, seja pela idealização de tal, tanto no set de filmagem quanto na edição.

### 3.2 O TEMPO CRISTALIZADO

“A imagem-cristal não era o tempo, mas vemos o tempo no cristal.” (DELEUZE, 2018, p. 123)

Deleuze desenvolveu o termo imagem-cristal no capítulo ‘Os cristais do tempo’, em seu livro *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Mas, antes de adentrar esse conceito, precisamos entender a poética escolha da segunda palavra em seu nome. Pensando etimologicamente, a palavra cristal vem do termo, em grego clássico, *κρύσταλλος* (*krustallos*), que significa “gelo transparente” (BUNN, 1972). Poderíamos pressupor que nenhuma outra palavra seria mais adequada para o conceito aqui tratado (imagem-cristal). O gelo é a solidificação de outra matéria, antes em estado líquido. O cristal seria, assim, uma analogia ao ato de solidificar ou tornar algo palpável. Um dos efeitos da imagem-cristal é justamente tornar “palpável” um elemento relativo: o tempo.

Para a Física, o cristal interfere no percurso da luz, item fundamental para tornar as matérias visíveis ao olho. Em sua forma de transparência geométrica, o cristal pode proporcionar a quem vê através dele uma visão caleidoscópica, multifacetada, ao mesmo tempo disforme e encantadora, ou, como diz a expressão popular, cristalina. Reforço o quão acertado é o uso dessa palavra no conceito da imagem-cristal, pois, analisando por esse ângulo, a etimologia diz sobre o próprio termo e o resume tão bem quanto detalhadas análises. O cristal tanto torna o tempo palpável para o espectador quanto muda nossa percepção da imagem que vemos, a partir, justamente, dessa trajetória temporal.

No contexto histórico, “na Antiguidade, Pitágoras usava a palavra cristal, pressupondo perfeição, harmonia e beleza [...]” (COSTA, 2012, p. 21). Para o filósofo e matemático grego, o cristal era um adjetivo de transcendência, de elevação. Isso pode ser aplicado também ao conceito deleuziano, que indica um impacto transcendente e elevado da imagem-cristal, que seria possível a partir de uma “maturidade no cinema” (segundo Deleuze, isso começou com o Cinema Moderno). Na Geoquímica, um dos campos de estudos do cristal, diz-se que é necessária uma série de fatores e estados para que ele se forme, como o ambiente químico, pressão e temperatura. Assim, “[...] seus átomos estão dispostos em arranjo periódico e

ordenado em três dimensões” (COSTA; ANDRADE, 2014). Para a imagem-cristal, também é necessária uma série de fatores, a partir de uma busca temporal na imagem, o que será abordado nos parágrafos seguintes.

Depois desta breve introdução, analisaremos esse conceito e seu impacto na exigência da *equivalência hierárquica*, para construir a cena de um filme que utilize a *música-imagem*. A imagem-cristal pode ser apontada como um produto da imagem-tempo, mas que tem as próprias especificidades, o que interfere, de forma particular, na percepção do espectador sobre ela. “O cristal é expressão” (DELEUZE, 2018, p. 114).

Deleuze parte de comentários de escritos dos filósofos Henri Bergson e Félix Guattari para compor sua imagem-cristal, sobretudo as qualificações do cristal do tempo e da virtualidade. “Por mais que a imagem-cristal tenha muitos elementos distintos, sua irreduzibilidade consiste na unidade indivisível de uma imagem atual e de ‘sua’ imagem virtual<sup>24</sup>” (DELEUZE, 2018, p. 114). A partir disso, a imagem atual é condicionada a confrontar seu próprio reflexo. “Virtualidade é tempo” (VASCONCELLOS, 2006, p. 133).

A imagem-cristal é composta de duplos: o atual/virtual, o límpido/opaco, o germe/meio. Deleuze afirma que a imagem-cristal realiza, com seus circuitos<sup>25</sup> interligados, movimentações temporais. Essas ações nos possibilitam perceber o tempo a partir das “pontas do presente” e dos “lençóis do passado”. Uma coexistência de passado – presente – passado, vistos através de um cristal criado na concepção da imagem.

Durante o ato de filmar, a equipe cinematográfica embalsama a imagem do já foi, o estado de uma pessoa ou lugar. Com a edição e a finalização do filme, temos a “lapidação” das imagens. E com a exibição, temos a percepção de um presente, no qual se encontra o espectador, em um mundo ficcional e/ou documental. A partir daqui e de todas essas conexões entre percepções temporais, é que a imagem-cristal se desenrola aos nossos olhos e ouvidos.

---

<sup>24</sup> “O virtual não se opõe ao real, somente ao atual. O virtual tem uma plena realidade como virtual. Do virtual, é preciso dizer exatamente o que Proust dizia dos estados de ressonância: ‘Reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos’ e simbólicos sem serem fictícios. O virtual deve ser definido como uma estrita parte do objeto real - como se o objeto tivesse uma de suas partes no virtual e aí mergulhasse como numa dimensão objetiva.” (DELEUZE, 2006, p. 196-197)

<sup>25</sup> Deleuze utiliza, no terceiro e no quarto comentários sobre Bergson, a noção de circuitos. Henri Bergson elaborou esse termo em seu livro *Matéria e memória* (primeira publicação em 1896), como forma de distinguir a imagem-lembrança e a imagem-percepção. Para ele, a atualidade liga a percepção com a subjetividade, enquanto a lembrança se dá pelo virtualismo. Mas, com os circuitos refletindo a percepção, é possível compreender a existência de múltiplas camadas de percepções, ao passo que elas são ligadas com a lembrança, mas em esferas de circuitos opostas. Para Deleuze, esses circuitos se “apagam” e “reascendem” com constância e simultaneidade. “O circuito, então, nada mais é que uma espécie de caleidoscópio de imagens sem um ponto de referência. Como se imagens fossem surgindo a todo momento, formando-se, deformando-se em um sem-número de formas, como um caleidoscópio enlouquecido e aberrante.” (VASCONCELLOS, 2006, p. 127)

“O presente é a imagem atual, e *seu* passado contemporâneo é a imagem virtual [...]” (DELEUZE, 2018, p. 120). O virtualismo é o reflexo da imagem atual, em um passado simultâneo ao presente. O virtual se difere da lembrança, por não ser um mecanismo que busca sua matéria-prima do “passado reimaginado”, o qual é diferente da imagem-lembrança, da imagem-sonho e do devaneio, que o autor cita como “caprichos da memória”. Nesses casos, a lembrança de um passado que se foi e que se encontra em camadas mais fundas da memória, pode ser invocada em nossa mente para ser revista ou reavaliada, mas sempre com a subjetividade que nossa mente acrescenta da percepção desses momentos. Essas imagens têm um apelo emocional e, muitas vezes, não correspondem aos exatos fatos, mas às nossas manipulações mentais para ilustrar o que já foi. Já na imagem virtual, tal passado é puro e está enlaçado no momento presente.

Na imagem-cristal, o movimento de passado/presente é distinto de todas as outras imagens citadas por Deleuze. Na imagem em que esse conceito pode ser aplicado, o espectador testemunha o presente fluir ao passado que é conservado. “[...] o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo [...]” (DELEUZE, 2018, p. 123).

Em outras palavras, seguindo o raso entendimento de linha do tempo, o que vem depois da imagem do presente (imagem atual) não é o passado, mas a convivência simultânea entre o presente e seu passado (imagem virtual), que acabou de se tornar, formando um duplo movimento temporal que se estabiliza na imagem. Dessa forma, o tempo se desdobra constantemente no presente que flui por ele e no passado que é conservado na percepção da simultaneidade, fazendo o espectador contemplar o próprio tempo em seu estado mais puro.

Podemos buscar a imagem-cristal no conteúdo narrativo e semiológico do filme e na forma como a linguagem cinematográfica é expressa na técnica dentro dele. Em relação ao conteúdo narrativo, é possível observar a imagem-cristal em distintas obras, como *Close-up* (1990), de Abbas Kiarostami, e *A árvore da vida* (*The tree of life*, 2011), de Terrence Malick. No primeiro filme, somos conduzidos por uma narrativa híbrida, que mescla o documentário com a “ficcionalização de fatos”, ou podemos chamar de reencenação de acontecimentos, utilizando como atores as próprias pessoas envolvidas na situação que aconteceu no passado.

Para além da inventividade de tal condução narrativa, há um jogo duplo e constante de imagens captadas de acordo com seu presente (passagens documentárias como o atual) e com seu passado (passagens ficcionalizadas/reencenadas como o virtual). Esse ato de reencenação não é a imagem-lembrança, tampouco a imagem-sonho ou devaneio. As pessoas que vivenciaram os fatos recontam, em uma experiência em conjunto, o que aconteceu. Mesmo que sejam invocadas a partir de uma intenção cinematográfica de captar (com equipamentos de luz,

áudio e câmera), existe um envolvimento que adentra a verdade emocional e psicológica dessas pessoas, em um fato relativamente recente que lhes aconteceu.

Eles aceitam essa proposta e a fazem superando mágoas e atritos para recontar suas experiências. Com essa evocação do passado, não houve (em tela) atrito entre eles sobre o que aconteceu, pautado em diferentes percepções do real. Houve um pleno processo de recapitulação, revivendo e compreendendo o passado. E ao editar esse filme, é realizada a coexistência entre o presente (o documentário/atual) e o passado conservado de forma simultânea (o ficcionalizado/reencenado/virtual). Kiarostami confronta suas imagens, seus atores e seus espectadores sobre a fragilidade de nossas percepções (tal como Bergson) e proporciona a experiência temporal (tal como proposto pela imagem-cristal de Deleuze), com uma imagem atual refletida em sua imagem virtual.

Sobre o filme de Malick, o diretor utiliza diferentes linhas temporais para apresentar e desenvolver seus personagens principais, que fazem parte de um núcleo familiar. Mas a obra vai além, ao apresentar, de forma poética, diferentes espaços e tempos, desde o *Big-Bang* até a solidão do ser humano moderno nas grandes cidades, passando pelas primeiras formas de vida na Terra, pela era dos dinossauros e pela vivência de uma família em um bairro de classe média estadunidense durante a década de 1950.

Tudo isso é montado mesclando todas as linhas temporais. Novamente, podemos considerar que há um hibridismo, tanto de uma ficção que narra a história de seus protagonistas, quanto de um documentário sobre a origem do universo e da vida, no modo, segundo elaborado por Bill Nichols, dos documentários poéticos<sup>26</sup>. Também existem, simultaneamente, o atual e o de várias facetas do virtual, e assim como o personagem Jack (interpretado pelo ator Sean Penn) confronta seu passado (as linhas temporais que mostram as situações que sua família viveu) e sua existência (as linhas temporais que mostram a origem do universo, sua grandeza e o início da vida na Terra), o filme confronta o atual com o virtual, que convivem simultaneamente e possibilitam diversas interpretações semiológicas.

Além de a imagem-cristal se aplicar no conteúdo narratológico/conceitual do filme, ela se aplica à sua forma. Muitas vezes, essa aplicação no conteúdo e na forma é indissociável, como no caso de *A árvore da vida*. Nessa obra, além dos contextos e das narrativas que evocam a imagem-cristal, a aplicação desse conceito depende, muitas vezes, das ferramentas cinematográficas que ela utiliza. No filme aqui citado, a fotografia foca o lírico, a dilatação da

---

<sup>26</sup> Dentre os tipos de documentários, o modo poético não segue as convenções da montagem em continuidade e explora, de forma lírica, “[...] padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais.” (NICHOLS, 2005, p. 138)

imagem e a edição, que mescla diversas linhas temporais. Essas ferramentas são essenciais para essa passagem de tempo que sentimos nas imagens, seja fazendo fluir o tempo por elas, seja estilhaçando e misturando-as.

Ressalte-se, contudo, que existe outro elemento cinematográfico que é utilizado para criar a imagem-cristal: a música. “A imagem cristal não é menos sonora do que óptica [...]” (DELEUZE, 2018, p. 138). Essa passagem escrita por Deleuze traz à tona o que talvez seja o elemento menos considerado da imagem-cristal, a temporalidade musical. No caso do filme de Malick, ela é parte vital da experiência proposta pelo cineasta estadunidense. Peguemos, como exemplo, a seguinte metáfora: o filme *A árvore da vida* nos propõe que estejamos imersos em um rio de imagens, com o corpo relaxado, que nos deixa levar pela corrente. A água, em que estamos completamente imersos, seria essas imagens e toca todas as partes do nosso corpo. Dessa forma, seria a música a tal corrente, que nos movimenta, nos direciona e nos conduz. A corrente transforma tanto o rio quanto a nós, pessoas imersas nessa experiência.

A música não apenas é o liame entre os planos descontínuos no filme de Malick, como também elemento ativo de sua experiência. O cineasta usa músicas instrumentais originais, compostas pelo francês Alexandre Desplat, e músicas instrumentais já existentes. Em determinada sequência do filme, vemos *takes* com imagens de diversos lugares no universo, com fenômenos astronômicos, corpos celestes colossais e longínquas galáxias. A música utilizada é a já existente “Lacrimosa” que faz parte do álbum *Requiem for my friend* (1998), do compositor Zbigniew Preisner.

A música nos conduz nessa experiência e nos envolve. Em um universo onde, segundo Einstein, o tempo é relativo, a música ilustra sua passagem temporal. Leva o tempo que flui até aos confins das galáxias apresentadas por Malick. Como dito anteriormente, a música é a manifestação do tempo, e sua união com a imagem confronta o atual e o virtual e cria o ambiente perfeito para que o presente discorra sobre o passado, que é conservado no presente.

Em um dos segmentos finais do filme, vemos a união da família e de outras pessoas em uma praia. Essa união só é possível em outra realidade, em um plano imaterial (virtual). O tempo flui nas imagens do ambiente, na imagem do eclipse e, principalmente, na imagem das pessoas. Deleuze considerou que a imagem-cristal estava tanto em lugares quanto em pessoas, e *A árvore da vida* é um exemplo disso. Portanto se manifesta em imagens de fenômenos naturais quanto no gesto e no toque entre as pessoas.

Nessa sequência, ouvimos a obra *Requiem, Op. 5 (Grande Messe des morts) X – Agnus Dei*, do compositor romântico francês Hector Berlioz, de 1837. A música é parte fundamental para criar a imagem-cristal, também nesse momento. Sua relação com a imagem forja o cristal,

solidifica o tempo e o faz fluir. O já repetido confronto do atual e seu reflexo. Sentimos o tempo através da pura técnica. Técnica de atuação, técnica de cinematografia, técnica de edição, técnica de composição e edição da música. Esses elementos possibilitam a criação da imagem-cristal, tal como os fatores apontados pela geoquímica possibilitam o cristal.

A movimentação das pessoas nos planos nos faz sentir o tempo, que influi nela e através dela. Da mesma forma, sentimos isso no movimento da câmera, que utiliza estabilizadores para flutuar pela locação, e na edição, que interliga e confronta diferentes tempos e lugares, principalmente na música, que avança em notas que refletem a calma, a melancolia, o sobrenatural, o alcance de outra existência. A programação na emoção e nas sensações que a música nos traz é associada a imagens e a todas as outras ferramentas cinematográficas citadas aqui.

Então, encontramos não apenas a imagem-cristal como também a *música-imagem*. Isso nos leva ao foco deste capítulo: apresentar as diversas formas como a exigência de *equivalência hierárquica* da *música-imagem* pode ser cumprida e sua efetiva construção na cena de um filme. É importante ressaltar, novamente, que a base para a *equivalência hierárquica* é feita a partir de uma reestruturação na “hierarquia” de uma cena.

A imagem não dita a condução do que é visto em tela, tampouco isso é feito pela imagem-movimento. Essa função é exercida pelo tempo e pela música, a qual ou está em igualdade com a imagem ou em um nível acima na hierarquia, conduzindo não apenas a imagem, mas também todos os elementos a ela atribuídos. Essa equivalência pode ser realizada com a imagem-cristal.

Esse conceito, como vimos no decorrer deste tópico, faz um duplo movimento temporal muito particular. Seu presente que flui e o passado que se conserva. Nessa construção, o fato de o tempo ficar em destaque, para o espectador, é prova de sua influência sobre a imagem, que é o meio pelo qual o duplo movimento acontece, assim como a plataforma que a evidencia. Deleuze assevera que um elemento forte para criar a imagem-cristal é o fator sonoro, aqui representado pela música<sup>27</sup>, que tanto pode conduzir a imagem, que irá gerar a imagem-cristal, quanto estar em igualdade para realizar a cena.

O duplo movimento do presente que flui e do passado que se conserva (o atual e o virtual) é uma manipulação que evidencia o próprio tempo. Existe a frívola brincadeira de que, se uma pessoa ficar olhando fixamente para a própria mão, por mais de um minuto, sentirá um tipo de “choque de realidade”. Não seria isso a pessoa contemplando o impacto temporal de

---

<sup>27</sup> Mas sem desconsiderar os diálogos e efeitos sonoros, que juntos da música constituem a trilha de áudio de um filme.

ficar mais de um minuto observando a própria mão, abandonando nesse tempo os elementos que distraem nossa percepção?! Ela não estaria diante da imagem-cristal ao vivo?! Dessa forma, o espectador que presencia um momento de determinado filme, que cria a imagem-cristal, confronta a imagem atual com a imagem virtual do filme e de sua própria percepção. Seria necessário para o filme renunciar a certas distrações (assim como a brincadeira citada acima) e focar diretamente em determinada construção imagética e sensorial (o som incluso aqui).

Muitos filmes narrativos, sobretudo as obras do cinema narrativo *hollywoodiano*, investem em tantos elementos que distraem a percepção do público com cenas de ação editadas de forma frenética e com o uso de músicas que focam apenas a estilização da cena, entre tantas outras formas, em que é forte o impacto de ver uma cena que cria a imagem-cristal. Abdicar de certas distrações é um dos primeiros passos para que a equipe criativa de um filme crie a imagem-cristal.

#### 4 O GALOPE E O RITORNELO NA MÚSICA-IMAGEM

“O galope e o ritornelo<sup>28</sup> é o que se ouve no cristal, como as duas dimensões do tempo musical, sendo uma a precipitação dos presentes que se passam, a outra a elevação ou a recaída dos passados que se conservam.” (DELEUZE, 2018, pp. 138-139)

Para entender o galope e o ritornelo, precisamos indicá-los como uma espécie de produto “independente” da imagem-cristal. Buscamos entender a realização da *equivalência hierárquica* em três possíveis esferas: a imagem-tempo, a imagem-cristal e o galope e o ritornelo. Essas esferas são efeitos em cadeia que servem uma como produto da outra, mas que podem ter ou não uma correlação entre elas na realização da *equivalência hierárquica*.

A imagem-tempo pode ser a única “causadora” da *equivalência hierárquica*, contudo seu produto, que é a imagem-cristal, também pode ser parte dessa realização. Por sua vez, a imagem-cristal, mesmo que seja produto da imagem-tempo, tem suas especificidades e seu *modus operandi*. Dessa forma, a imagem-cristal pode ser o único meio e a única forma de realizar a *equivalência hierárquica*. Um de seus produtos (ou meios) - o galope e o ritornelo - também pode participar dessa realização (o que ficará mais claro neste capítulo). Contudo, ele pode ser dito para o galope e o ritornelo, no sentido de que essa dupla tem as próprias especificidades e seu *modus operandi*, o que possibilita que seja a única e exclusiva forma de realizar a *equivalência hierárquica*.

Podemos tratar o galope e o ritornelo como produtos “independentes” da imagem-cristal por ser um de seus resultados. Se a imagem-cristal é um duplo movimento do fluir de um presente para um passado que se conserva simultaneamente no presente, a junção do galope e do ritornelo realiza tal movimento de forma mais palpável. O galope e o ritornelo, tal qual a imagem-cristal, são feitos de duplos, contudo, uma de suas diferenças é que a imagem-cristal trabalha a lógica dos duplos como construção, o atual/virtual, o límpido/opaco, o germe/meio. O galope e o ritornelo são um duplo e trabalham seus outros elementos duplos em forma de união na manifestação do seu tempo. O galope e o ritornelo, em si, são uma forma de manifestar e de controlar o tempo.

---

<sup>28</sup> No livro dessa citação de Deleuze, o Cinema 2 – A imagem-tempo, existe um erro de tradução. O termo ‘ritournelle’, no livro original em francês, *Cinéma 2 – L'image-temps* (1985), foi traduzido como ‘estribilho’. Contudo, esse termo já havia sido traduzido para o português como ‘ritornelo’, que é sua forma correta, conforme tradução em outras línguas e o termo original em francês. Portanto, neste trabalho, será utilizada a tradução correta do termo: ritornelo.

#### 4.1 O GALOPE

O galope é um conceito que foi aplicado como esquema musical pelo compositor e acadêmico François-Bernard Mâche, em 1983, no livro *Musique, mythe, nature ou Les dauphins d'Arion*<sup>29</sup>. Nesse livro, um dos vários objetivos de Mâche era de encontrar modelos para a prática composicional. Porém fenômenos sonoros eram um interesse particular do autor/compositor (MEINE, 2018, p. 45). Para Mâche, a imagem sonora do galope de um cavalo é, desde que a humanidade utiliza esse animal como transporte, fonte de ritmos para a música. O autor cita que, segundo Platão, músicos gregos do Século IV a.C. costumavam imitar, com instrumentos e objetos, sons não apenas de cavalos, mas de pássaros, dos rios, do vento, entre outros fenômenos sonoros (MÂCHE, 1992, p. 47). Seria, portanto, natural o uso do galope de um cavalo como um som rítmico.

No mesmo livro, há um exemplo do uso do galope do cavalo por diferentes compositores. Na Europa, principalmente do Século XVI ao Século XVIII, três variações do ritmo de um galope de cavalo eram utilizadas, como, por exemplo, no quarto ato da ópera *Hippolyte et Aricie*, do compositor francês Jean-Philippe Rameau, e no *Libro ottavo de Madrigali*, do italiano Claudio Monteverdi (MÂCHE, 1992, p. 43)<sup>30</sup>.

Mâche também afirma que o uso do galope do cavalo como ritmo na música não é exclusivamente da Europa, mas que existem registros, na Mongólia, desse ritmo sendo executado no *morinxuur* (ou *morin khuur*, também conhecido no ocidente como violino de cabeça de cavalo), o que confirma a compartimentação cultural advinda do galope (MÂCHE, 1992, p. 44).

A partir desses estudos de Mâche, o uso do galope como conceito da técnica musical passa a ser mais relevante quando Deleuze o utiliza em *Cinema 2 – A imagem-tempo*, principalmente quando esse elemento é unido a um duplo, que é o ritornelo. O galope é observado não apenas como base rítmica, mas também como uma forte manifestação temporal na música.

Imaginemos a imagem sonora do galope de um cavalo. Caso esse animal esteja distante do ponto de escuta, ele galopará (em um ritmo constante) elevando a intensidade do som até atingir o máximo quando estiver próximo do ponto de escuta. Ao passar desse ponto, se o cavalo continuar seu galope, seu som, gradativamente, vai diminuir, conforme o animal se distancia

---

<sup>29</sup> Utilizaremos aqui a versão em língua inglesa do ano de 1992.

<sup>30</sup> Mâche também cita todo o primeiro movimento da *Sinfonia n° 7* de Ludwig van Beethoven, datada do Século XIX (1812).

novamente do ponto de escuta. Essa imagem sonora define bem a dinâmica do galope como esquema musical.

Quando ouvimos o galope do cavalo, nossa percepção entende, de forma automática, que os sons seguintes serão referentes à constância do mesmo galope. No exemplo do parágrafo anterior, isso significa que, ao ouvir o galope distante do cavalo, a repetição do som seguirá até o cavalo se aproximar e se afastar novamente. Essa é a chave do galope aqui tratado: a percepção de um crescente que atingirá seu ápice.

Essa é uma forma um tanto gráfica de um percurso temporal, que, depois do ápice, atingirá o declínio aplicado a um modelo sonoro. Nesse caso musical, uma crescente musicada estimula o ouvinte, que sente o movimento se elevando rumo ao ápice. Na percepção de um tempo futuro ou de um constante presente, focalizado no atual, o passado se esvai.

## 4.2 O RITORNELO

O ritornelo é um conceito que foi criado por Félix Guattari, em seu livro *L'inconscient machinique – essais de schizo-analyse* (1979). Foi retrabalhado e consolidado pelo próprio Guattari, em parceria com Gilles Deleuze, e, inicialmente, utilizado por autores como Clément Rosset<sup>31</sup>. A dupla Guattari e Deleuze realizou uma prolífera e duradoura parceria e publicou, em coautoria, diversos livros. Uma das mais importantes obras escrita pelos dois foi *Mille plateaux – capitalisme et schizophrénie 02* (1980), que tem o texto *De la ritournelle*<sup>32</sup>. É nesse texto que, em conjunto, Deleuze e Guattari solidificam<sup>33</sup> o conceito iniciado individualmente por Guattari em seu livro de 1979.

O ritornelo é um conceito aplicado vastamente e bastante complexo, que nasceu da vontade que Guattari e Deleuze tinham de romper com os moldes filosóficos hierarquizados. Eles propuseram um estudo que fosse múltiplo, em que diversos apontamentos fossem possíveis. Assim, nos ateremos a uma visão geral do ritornelo voltado para a música (como

<sup>31</sup> Ver “Archives” em *La Nouvelle Revue Française*, número 373, fevereiro de 1984.

<sup>32</sup> Esse texto foi traduzido no Brasil como ‘Do ritornelo’, ‘Acerca do ritornelo’, ‘A respeito do ritornelo’, ‘Sobre o ritornelo’, entre outros. Utilizaremos como base o texto ‘Acerca do ritornelo’, que compõe a versão brasileira *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2 – Volume único* (1995).

<sup>33</sup> “[...] quando Deleuze e Guattari publicaram seu último livro, *O que é a Filosofia?*, concederam uma entrevista a Didier Eribon, que fora publicada na revista *Le Nouvel Observateur* (Setembro de 1991). [...] Eribon (o entrevistador), pergunta a Deleuze e Guattari quais são, aos olhos deles, os conceitos criados pelos filósofos do Século XX. Deleuze e Guattari respondem lembrando, dentre outros, os conceitos de ‘Duração’ (Bergson) e ‘Enunciado’ (Foucault). Eribon, por sua vez, pergunta: ‘E vocês mesmos, que conceitos pensam ter criado?’. A resposta é direta: ‘O ritornelo, por exemplo. Nós formamos um conceito de ritornelo em filosofia’” (*Nos avons inventé la ritournelle*, In: *Deux régimes de fous*, p. 356, apud LIMA, 2013).

trataremos no tópico seguinte, sobre a interação com a *música-imagem*), um elemento que é utilizado como palpável constituição do ritornelo desde a publicação de *Mil Platôs*.

Podemos, inicialmente, apontar o ritornelo como um refrão, já que o conceito francês “ritournelle” é traduzido na língua inglesa como “refrain”, que, na língua portuguesa, poderia ser traduzido diretamente como “refrão”. Esse é um modo simplista de resumir o ritornelo, mas pode servir como exemplificação inicial.

Pensemos em uma música cantada, com uma estruturação tradicional. Por mais passagens que essa música tenha, com diferentes melodias e letras, existirá um elemento central que dela será sempre referenciado: o refrão. Esse é um fragmento melódico e/ou cantado, que tem repetições e variações e cria nesse trecho uma identificação geral dessa música. Essa é uma estratégia musical, em que é criado um elemento mnemônico que poderá ser repetido e variado, fixando-se na memória do ouvinte.

“Os ritornelos podem tomar como substância formas rítmicas, plásticas, segmentos prosódicos, traços de facialidade, emblemas de reconhecimento, *leitmotif*, assinaturas, nomes próprios ou seus equivalentes invocacionais [...]” (GUATTARI, 1989<sup>34</sup>). Com essa explicação de Guattari, temos uma noção do ritornelo como um elemento invocatório, que, unido com a ideia de ser uma estratégia composicional mnemônica, podemos apontar uma de suas atuações no tempo: conservar o passado que se esvai. Esse ato de conservar se faz no presente, no virtual. Assim, temos uma ligação direta entre o ritornelo e a imagem-cristal.

Podemos dizer que o ritornelo é uma forma de evidenciar o tempo, porque tanto faz parte natural da existência temporal quanto é um elemento controlado e percebido por seres humanos, através da música, marcando temporalmente o espaço musical por meio da repetição e da variação. Esse tipo de refrão/tema realiza tais marcações no tempo e solidifica a passagem do ponto “A” ao ponto “B”, no espaço temporal, como se fosse um tracejado com notas e silêncios.

Isso conserva o passado na memória de forma mais efetiva do que os fragmentos da música que não compõem o refrão, pois tivemos não apenas a repetição, mas também a noção de que, a partir do tema, é possível reinventá-lo de outras formas, mantendo sua essência melódica inicial: o que é a variação. Tanto a repetição quanto a variação são facilmente perceptíveis para os ouvintes. O ritornelo, como estratégia musical, utiliza “[...] métricas e melódicas memorizáveis com durações perceptíveis [...]” (RODRIGUES, 2014, p. 96-97), o que

---

<sup>34</sup> Texto *Ritournelles et Affects existentiels*, escrito por Guattari e que compõe o livro *Cartographies schizoanalytiques*. Tal texto foi traduzido por Cristina Thorstenberg Ribas para a revista GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia da USP, na sessão de Traduções, Entrevistas e Resenhas, em 2019.

estabelece as fronteiras que determinam o que é o “refrão” do restante da música, seja por um destaque de instrumentação, de entonação ou de mixagem, lançando luz a uma sequência específica de notas e/ou letras cantadas.

Podemos apontar também uma das muitas ressignificações do termo ritornelo, feito por Guattari e Deleuze posteriormente (RODRIGUES, 2014). Essa revisão seria feita com uma diferença em três modalidades/regimes para o ritornelo, divididas da seguinte forma: os ritornelos primeiros, os ritornelos segundos e os terceiros ritornelos. Os primeiros ritornelos são dos devires do Tempo, que são, por natureza, inexpressos, sem forma ou substância, mas que, com sua duração, através da perseverança, realiza sua materialização. Esse tipo de ritornelo diz de uma força já presente na existência, mas que fazemos tornar-se “visível” em movimentos artísticos, por exemplo. É o realizador de um movimento de existir e de se preservar na existência, ao mesmo tempo em que se renova constantemente (RODRIGUES, 2014).

O ritornelo segundo diz respeito à humanidade e a como criamos mecanismos para “domar o tempo presente e o tempo futuro”, através de um molde dos ritornelos primeiros controlados e padronizados. São realizados através da Ciência, da Matemática e de áreas afins, em que existem uma quantificação e uma mensuração temporal de elementos em repetição e variação, como programação e equações, por exemplo. São tipos de ritornelos que possibilitam a solidificação social a partir de padrões temporais (RODRIGUES, 2014).

Por fim, os terceiros ritornelos são ligados à arte, ainda partindo de uma interação entre as outras duas modalidades do ritornelo. “São ritmos que o artista insere nas cadências dos regimes de sentido e que podem descortinar o real em seu ritornelo primeiro, o inovativo. O ritornelo da arte é um ‘retornar-para-o-devir’, um retornar diferenciado e *diferenciante*.” (RODRIGUES, 2014, p. 98).

A partir daqui, temos a evocação de tempos presentes que se conservam na percepção, de fronteiras temporais que demarcam a existência do ritornelo na realidade. Usamos da fusão artística com a materialidade dos ritornelos segundos para materializar os primeiros e fazer com que sejam vistos e/ou ouvidos para torná-lo tátil para nossa compreensão limitada sobre o “Tempo Maior”.

Podemos dizer que uma das principais missões da arte é de fazer sentir o tempo para nos fazer sentir nossa existência, tal como nossos ancestrais pintavam paredes de cavernas, com um possível objetivo de registrar sua existência, não para a posteridade futura, mas para sua compreensão presente. Essa é a riqueza contemplada para quem vê ou ouve o ritornelo. Sentir/absorver sua transitoriedade no tempo, sua breve existência, noção ofuscada pelas rotinas diárias na sociedade capitalista padrão, mas reafirmada pela arte.

O movimento fundador do ritornelo terceiro, presente na invenção da arte, arrebatam-nos desses ritornelos do hábito e rasga os “véus semiósicos” que nos privam de sensações “virgens” do mundo. E a tarefa do artista é a de implodir as forças sedentárias dos ritornelos segundos. Parece que a arte nasce desses jogos de fazer e de desfazer ritornelos. Trata-se de deixar a experiência viver um pouco em durações familiares da memória, mas arrastando-a para fora dessas durações previsíveis e não mais convocada apenas a identificar ou reconhecer uma forma. (RODRIGUES, 2014, p. 98)

Retomando o livro *Mil platôs*, que é a consolidação do ritornelo, observamos a importância da construção virtual do ritornelo no ouvinte/espectador. Podemos dizer que os signos temporais se transportam para o virtual e lá se instalam. É pontuado durante todo o texto “A cerca do ritornelo” um termo basilar para seu efeito: o território.

Para Deleuze & Guattari (1997), o território é o espaço subjetivo vivido, é o lugar onde um sujeito se sente “em casa”, ele é sinônimo de apropriação, de uma subjetividade fechada em si mesma. O território é, portanto, o conjunto das representações, dos comportamentos, dos investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos e cognitivos (ROLNIK; GUATTARI, 2005, p. 388, *apud* SARAIVA, 2012, p. 25-26).

Poderíamos ligar, semiologicamente, o território ao significante<sup>35</sup> que ronda e molda o ser/objeto, como algo concreto e consistente, real ou virtual. Sua contraparte e, principalmente, sua relação com o território, é uma das forças motrizes para o ritornelo: a desterritorialização.

[...] por meio do qual os platôs se chocam e se penetram, mudando todos os índices de ambiente e as coordenadas de território: é a desterritorialização. Um conceito, assim como uma flor ou um inseto, tem seus ambientes e seus territórios. Toda uma etologia do conceito, por meio da qual não se pode mais separar seus componentes do ambiente concreto em que eles se depositam. O que ocorre, ao contrário, quando certo conceito é levado para um outro ambiente? Quais são os acontecimentos que ocorrem com os conceitos quando esses se desterritorializam? (MARTIN, *apud* GUATTARI; DELEUZE, 1995, p. 3)

Se podemos ligar o território ao significante, por extensão, podemos relacionar a desterritorialização com a face significada. Não pelo fato de poder moldar o

---

<sup>35</sup> Vejamos uma breve consideração acerca de significado e significante: “Na concepção da linguística estrutural, a face significante do signo é a face material, física, sensorialmente apreensível; a face significada é imaterial, conceitual, apreensível intelectualmente [...]. No cinema, o significante é composto de sons e de imagens, cujo significado não é exatamente da mesma natureza que o significado da linguagem verbal (ele é menos puramente conceitual, e o acesso oferecido ao referente, em compensação, é mais imediato).” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 269)

significante/território, mas por poder atribuir-lhe valores através do choque, do ato de transformar sua consistência e seu molde, de fragmentá-lo e reunir seus pedaços de forma diferente da original. O ritornelo é indissociável do tempo, e isso faz com que ele tenha duas linhas em que atuar.

A primeira dessas linhas é que o ritornelo fabrica o tempo, e isso pode ser atribuído ao platô em si, no ato de desdobrar o tempo, de “sanfoná-lo”. Essa é uma das áreas em que o ritornelo atua, com “[...] um platô que é como uma superfície, um aspecto do tempo, que se desdobra em nós enquanto nos desdobramos nele. O ritornelo articula essa consistência, fabrica essa superfície” (LIMA, 2013, p. 139). Considerando o que vimos acerca dos primeiros ritornelos, seria uma forma inerente, que nada podemos fazer além de lançar luz nele para vê-lo funcionar.

A segunda linha de articulação do ritornelo, que podemos observar, é a que “Não há o Tempo como forma a priori, mas o ritornelo é a forma a priori do tempo que fabrica tempos diferentes a cada vez” (GUATTARI; DELEUZE, 1995, p. 431). Essa articulação do ritornelo se dá na consciência, no pensamento, nos duplos de delírio e na realidade ou, como podemos chamar, um sinal/signo no pensamento<sup>36</sup>. Esse choque de percepções com o real imaginário (possivelmente inalcançável) confronta a ideia de um tempo homogêneo e único. Com essa recusa, constrói-se a ideia de um tempo sem forma, em que o ritornelo o representa e reconfigura (LIMA, 2013). Para notar a aplicação desse modo, basta perceber o tempo com e sem a música, como ambos os tempos discorrem de formas diferentes.

Aplicando isso em um filme, ele pode ser entendido da seguinte forma: uma cena de contemplação sem música tem um tempo percebido pelo público de forma diferente do que se a mesma cena tiver música (não falamos aqui da estética, mas da percepção do tempo). Isso não impede que o *opsigo* da imagem construa um ritornelo próprio sem o *sonsigno*, mas, como estamos apontando, na interação entre música e imagem, é notório que as percepções das delimitações temporais do ritornelo se dão de forma mais impactante com o uso da música. O tempo se move indiferente da vontade ou da observação da pessoa, mas o uso da imagem e da música no cinema pode fazê-la confrontar esse estado natural com mais veracidade.

O ritmo, a cadência, a velocidade e a execução da música, em entrelace com a imagem, o enquadramento, o movimento de câmera e a atuação, trazem contrações temporais, em que a

---

<sup>36</sup> Valendo-nos da terminologia desenvolvida em *Mille Plateaux*, podemos falar de um movimento de ritornelo: o objeto torna-se outro no observador, ao transpor os limites de seu estado material para se tornar um sinal ou um signo no pensamento; o mesmo se dá com o observador, que se torna outro ao deixar de ser simplesmente aquele que atribui significado, que constrói a imagem ou o conceito para se transformar junto com o objeto (FERRAZ, Sílvia, Música e repetição: a diferença na composição contemporânea, p. 153-154, *apud* LIMA, 2013, p. 72).

realidade é hiperrealizada e existe a noção de um fluxo temporal virtual, e não, uma forma de unidade do tempo, em que só se define o “espaço” do tempo. “[...] esse tempo que transcende ao atual é extremamente problemático por ser não somente infinito em suas direções (infinito entre passado e futuro) como também indefinido” (LIMA, 2013, p. 139). Uma canção ou fragmento rítmico/melódico é uma passagem de tempo, que é conservada no virtual na forma de um tema/refrão/ritornelo.

Como vimos até aqui, são muitas as formas de categorizar ou diferenciar os tipos de ritornelo. Essa forma de análise como estilhaços de um todo remete à proposta inicial de Guattari e Deleuze de desenvolver um conceito plural, com diversas possibilidades não hierarquizadas. Uma das formas como os autores diferenciam os tipos de ritornelo em “Mil Platôs” é com as seguintes distinções: a primeira é a de ritornelos territoriais, em que há uma forte ligação entre esse tema/refrão e a espacialidade modeladora do objeto de foco, o que agencia as propostas composicionais; a segunda é a dos ritornelos com funções de territorializar, em que há um processo de criação de “matérias de expressão”, advindas da interação entre o meio e o ritmo, além de ser integradas pela defasagem, própria da desterritorialização (LIMA, 2013).

A terceira dessas categorias é o ritornelo das funções de desterritorialização e reterritorialização, em que há um processo de defasagem do território e uma nova composição para ele, que é reconstruído no virtual com novas características e efeitos. O quarto e último é o ritornelo que colhe ou une forças. Trata-se de um ritornelo amadurecido, que adere ao território ou se retira dele e vai para além dele, no cosmos - o ritornelo que, mesmo desterritorizado, ainda se mantém com consistência estrutural e se opõe ao caos por conservar em si a consistência (LIMA, 2013).

A consistência é um fator determinante, porque estrutura, no virtual, a progressão do tempo de forma sucessiva. A geração de partículas de signos reúne fragmentos em torno de um plano de consistência e transforma o tempo do ritornelo musical em uma espécie de matéria. Em um processo cíclico, essa matéria se torna molecularizada, captando forças para a operação de consistência. “A música moleculariza a matéria sonora, mas torna-se capaz de captar forças não sonoras, como a duração e a intensidade” (GUATTARI; DELEUZE, 1995, p. 423). Assim como o ritornelo é um jogo de territorialização e desterritorialização, esse conceito também é movido por outros duplos, como a estabilidade e a instabilidade, a imagem sonora e o personagem rítmico, o meio interior dos impulsos e o meio exterior das circunstâncias, entre tantas outras possibilidades (LIMA, 2013).

Neste tópico, objetivou-se desenhar um panorama geral do ritornelo, para que sua relação com o galope na *música-imagem* seja desenvolvida. Retomando a conceituação inicial, o ritornelo pode ser visto como um tema/refrão, que modula o tempo através da repetição e da variação, e cuja atuação é operada no mundo ao nosso redor, na natureza e nas interações com humanos e o ambiente em que vivem.

Mas, seguindo o objetivo desta dissertação de lidar com a relação entre a música e a imagem, sobretudo a ideia de *equivalência hierárquica* com a condução musical, o conceito tratado aqui é uma peça fundamental, pois, conforme apontado por Guattari e Deleuze em *Mil Platôs*, o “[...] ritornelo é sonoro por excelência [...]” (GUATTARI; DELEUZE, 1995, p. 430).

#### 4.3 O GALOPE E O RITORNELO NA CONSTRUÇÃO DA MÚSICA-IMAGEM

Visto o panorama inicial sobre o galope e o ritornelo, apresentamos, agora, a junção de ambos para realizar a *equivalência hierárquica*. Por mais que esses conceitos sejam complexos, podemos resumi-los, no âmbito da área musical, para conseguir inserir a dinâmica desse duplo. O galope é um passo rítmico que manifesta o tempo por meio de uma ânsia pelo futuro inevitável e do presente que se escorre para o passado (a ânsia do futuro se dá pelo escorrimento do presente para o passado) e manifesta a progressão temporal. O ritornelo, por outro lado, é uma estratégia composicional que busca, em refrões/temas, um impacto mnemônico, enraíza a frase musical na mente do ouvinte, através da repetição e da variação, cria uma ânsia pelo futuro e conserva as notas que foram do presente para o passado, dentro do presente no virtual.

Sendo assim, dentro da música, o galope e o ritornelo realizam os movimentos do fluir de um presente para um passado, que se conserva simultaneamente no presente dentro do virtual. O passado não se constitui depois do presente, mas simultaneamente a ele, e coexiste. Como pudemos constatar no tópico anterior, o efeito do ritornelo, por si só, já confronta quem o ouve/vê a confrontar a temporalidade da existência, e o movimento do ritornelo amplia essa percepção de forma mais naturalista e impactante.

“Diríamos que o ritornelo é o conteúdo propriamente musical, o bloco de conteúdo próprio da música” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 368). Se fizéssemos um paralelo com a imagem de um filme, poderíamos dizer que o ritornelo é o ator focalizado pela câmera, e o galope, todo o entorno. O galope auxilia a consistência do ritornelo, e o ritornelo marca e pontua o galope. Nesse movimento um se consolida no outro e através do outro, criando uma ação dupla.

Podemos citar, como exemplo musical da junção do ritornelo com o galope, a obra de um movimento, *Boléro*, do francês Maurice Ravel. Essa peça musical foi composta em 1928, no que Ravel dizia ser um “estudo de orquestração”, feito no estilo *tempo di bolero*, em *moderato assai*. Duas palavras são chave na composição de *Boléro*: repetição e variação. A repetição se configura em um tempo harmonioso, que se repete sucessivamente em toda a obra e só varia pela orquestração e pela dinâmica. A única mudança radical na música está em seu final, com uma pequena modulação em *mi maior*. Com exceção desse momento, toda a peça musical é tomada pela repetição e pela variação, criando o ritornelo, e através de um crescente progressivo, que é um galope.

A percussão é o destaque nesse galope, e a cada repetição do tema, ela se eleva, até chegar a um ápice inevitável. Quanto ao tema, é variado diversas vezes, o que faz com que diferentes instrumentos sejam orquestrados para executá-lo. Contudo o destaque fica para os instrumentos do naipe de madeira e para a evocação da orquestra completa nas variações mais próximas do ápice da obra. O movimento de presente que ocorre para o passado, e o passado que se conserva no presente são extremamente palpáveis em *Boléro* de Ravel. O compositor francês causa mais impacto ao propor uma construção com microintervalos, com contrações temporais consecutivas, em intervalos fragmentados e com orquestrações que se “incham” até um fim inerente à obra.

A música não parou de fazer suas formas e seus motivos sofrerem transformações temporais, aumentos ou diminuições, atrasos ou precipitações, que não se fazem apenas de acordo com as leis de organização e até de desenvolvimento. Os microintervalos, em expansão ou contração, atuam nos intervalos codificados. Com mais razão ainda Wagner e os pós-wagnerianos irão liberar as variações de velocidade entre partículas sonoras. Ravel e Debussy preservam da forma precisamente aquilo que é necessário para quebrá-la, afetá-la, modificá-la, sob as velocidades e as lentidões. O *Bolero*, caricaturizado, é o tipo de um agenciamento maquínico que conserva da forma o mínimo para levá-la à explosão. (GUATTARI; DELEUZE, 1995, p. 331)

Agora, vejamos a aplicação do galope e do ritornelo no cinema. Para isso, partiremos, inicialmente, de apontamentos feitos por Deleuze, em seu livro *Cinema 2 – A imagem-tempo*.

[...] Félix Guattari tinha razão em definir o cristal de tempo como sendo por excelência um “ritornelo”. Ou, talvez, o ritornelo melódico seja apenas um componente musical que se opõe e se mistura a outro componente, esse rítmico: o galope. O cavalo e o pássaro seriam assim duas grandes figuras, uma levando e precipitando a outra, mas a outra renascendo de si própria até a fratura final ou até a extinção [...]. (DELEUZE, 2018, p. 138)

Essa citação de Deleuze ilustra, imagetivamente, como se dá a dinâmica do galope com o ritornelo. O elemento rítmico como o galope pode trazer tanta emoção quanto um refrão em uma música. O galopar do cavalo traz o impacto, que assemelhamos do presente com o passado. Mas, independentemente da emoção do galope, o ritornelo, no canto do pássaro, marca o espectador de forma mnemônica.

Na música de cinema, essa dinâmica é efetiva no impacto, quando utilizada de forma articulada junto com a imagem. Podemos ter a retenção mnemônica, mas a emoção rítmica também. Esses elementos podem ser apreendidos de formas diferentes, de acordo com o articulador da *música-imagem*. No caso de cineastas, Deleuze cita dois grandes nomes do cinema como exemplos: Jean Renoir e Federico Fellini.

Segundo Deleuze, para Renoir, existem pulsões de vida no galope que anseiam pela realização do futuro que vira presente e escorre para o passado, enquanto, para ele, o ritornelo denota a melancolia de um passado que se faz presente no virtual e atual. Já para Fellini, o galope é a pulsão de morte, que avança rumo ao fim inevitável, enquanto o ritornelo “eterniza” a lembrança do que se esvai no passado, mas que se conserva no virtual e atual. O galope e o ritornelo ajudam a compor a cena e a visão de um artista em relação a essa cena, seja ele o cineasta, o diretor de fotografia, o editor, o compositor da música instrumental original, o mixador de som ou, mais comumente, uma soma de duas ou mais dessas e outras funções de um filme.

Um exemplo do uso do galope e do ritornelo na realização da *equivalência hierárquica* é no filme *Animais noturnos* (*Nocturnal animals*, 2016), do cineasta estadunidense Tom Ford, cujo enredo acompanha, de forma não linear, um relacionamento entre Susan e Edward, que acaba quando ela o trai com um colega. Muitos anos depois, Edward, que não mantivera mais contato com Susan (que agora é casada e com uma filha), envia para ela um manuscrito de um vindouro livro seu, em que ele cria uma trama de suspense com metáforas de histórias do relacionamento dos dois.

Susan vive infeliz em seu segundo casamento, sendo traída pelo marido e com uma vida elitista que, na juventude, repudiava em sua mãe. No final do filme, Susan e Edward marcam, por e-mail, um encontro para um jantar. Aqui começamos a analisar a construção de sequência através do puro uso da *música-imagem*, com a efetivação da *equivalência hierárquica* através do galope e do ritornelo.

A sequência analisada começa com uma hora, quarenta e cinco minutos e quatro segundos. Susan está deitada em sua cama, sozinha e acordada, com um olhar reflexivo e expressando ansiedade. O celular vibra ao lado de sua cama, ela o pega e vê a notificação de

um e-mail enviado por Edward, informando que aceitava encontrá-la. Ela bloqueia o celular e mantém os olhos contemplativos, com uma esperança de redenção e de afeto com Edward. O filme mostra três breves *takes* com *flashbacks* da vida dos dois quando eram casados, deitados na cama, entre afetos e carinhos. Novamente, Susan aparece no tempo presente, ainda com expressões de esperança.

A cena seguinte mostra Susan de frente para um espelho, com um vestido e maquiagem que indicam que está se preparando para encontrar Edward. Ouvimos o zumbido da luz, em cima do espelho, e seus movimentos de dar nó na parte superior do vestido, acima do decote. Ela suspira fortemente, e o espectador pode se conectar com suas emoções, visto que, durante o filme, aguardamos um possível encontro de Susan com Edward no tempo presente da obra.

Assim que a protagonista suspira, a música extradiegética começa. É uma música original instrumental, composta pelo polonês Abel Korzeniowski para o filme de Tom Ford. No álbum da música original instrumental do filme, a faixa tocada nessa sequência do filme é ‘Table for two’, em tradução livre, ‘Mesa para dois’.

Depois do suspiro, Susan confronta sua imagem e continua imóvel. Nessa fração de segundos, a música começa com um conjunto de violinos agudos, mas baixos. Quando Susan resolve pegar um lenço, ouvimos notas de um piano, de forma melódica, que a acompanha retirando seu batom e deixando seus lábios com uma “aparência natural”. Ela pega sua aliança e começa a introduzi-la em seu dedo, mas para sua ação e, ainda confrontando sua imagem no espelho, decide retirá-la e guardá-la.

As notas mais graves do piano ondulam em avanços, como um galope, e as mais agudas são mnemônicas e marcantes como um ritornelo. Como veremos nesta análise, a união do galope e do ritornelo tem uma intenção narrativa para seu impacto. Susan passa a mão nos cabelos, olha com mais carinho para sua imagem no espelho e, de repente, abaixa o olhar e sorri levemente, com expressões de esperança e empolgação com o encontro com Edward. No momento em que abaixa o olhar e sorri, as notas do ritornelo se cessam e dão lugar exclusivo ao galope, que vai se desenvolvendo em uma crescente, com uma pulsão que pode ser vista como um avanço ao desejo do ápice, a pulsão de vida.

No *take* seguinte, um funcionário de restaurante abre a porta do carro de Susan. Nesse momento, o galope fica mais agudo, e o ritornelo do piano se une com instrumentos de corda, mais melódicos e harmônicos, com toques de notas que podem remeter à nostalgia. Susan entra em um restaurante visivelmente elitista, influenciado pela cultura oriental e repleto de mesas ocupadas por várias pessoas. Ela é guiada até sua mesa, senta-se, o ritornelo vai diminuindo até parar de ser tocado, assim como o galope, até que suas notas se ondulem, e ele fique

estabilizado. Susan está sentada em sua ‘Mesa para dois’, e as duas notas do galope começam a variar dentro dos graves do piano.

Novamente ouvimos o ritornelo nas notas agudas do piano. Aqui, as notas do ritornelo apresentam de fato o refrão da faixa ‘Table for two’, que se dá de forma impactante e extremamente mnemônica. Susan observa a porta do estabelecimento, e o garçom lhe oferece um *drink*, enquanto ela espera por Edward. A protagonista não profere nenhuma palavra em toda a essa sequência e se limita a expressar sorrisos e gestos para as pessoas. O foco do filme está completamente nas expressões da atriz e nas emoções e nos tempos da música. É possível ouvir alguns sons secundários, como pessoas falando nas outras mesas, enquanto Susan desliza o dedo indicador direito pela borda do copo.

Ela demonstra estar apreensiva para o encontro se iniciar. Olha novamente para a porta e percebe que um dos funcionários do restaurante acabou de fechá-la, o que sinaliza que ele a abriu para algum novo cliente, possivelmente Edward. A protagonista, então, retorna seu rosto para o centro do corpo, com expressões de empolgação e de alegria, e ouve uma das funcionárias do restaurante, atrás de sua cadeira, dizer “Por aqui, senhor”.

Susan fica petrificada ouvindo os passos do homem e mantém uma expressão de empolgação e de anseio, como se estivesse sem fôlego, tamanha a apreensão para o que viria. Nesse momento, os passos do homem tomam um ritmo crescente para aumentar o volume, mas a música toma um ritmo crescente de intensidade. Para surpresa de Susan, era outro convidado que se direciona para outra mesa, sem sequer aparecer no plano.

O refrão recomeça, dessa vez, com orquestra completa. Vemos uma imagem de Susan, sentada em uma mesa, sozinha, em um estabelecimento com várias mesas ocupadas. Nesse mesmo enquadramento fixo, apresenta-se uma passagem de tempo com sobreposição de planos, mostrando justamente que as mesas foram se esvaziando.

O galope tem um ritmo de progressão que se “arrasta”, pois a ida ao ápice não é mais pulsão de vida na narrativa, é a pulsão de morte e, para Susan, a confirmação de que Edward, intencionalmente, não vai comparecer ao encontro, como forma de “punição”. O ritornelo se torna opressor, forte e melancólico. Como o galope não é mais um crescente de pulsões de vida, sobra para Susan o ritornelo, conservando a memória do que se correu para o passado dentro do presente virtual.

Vemos Susan tomando mais *drinks*, com expressões extremamente apreensivas e incomodadas, como se sua ansiedade para encontrar Edward estivesse no limite psicológico; ela toca o dedo de sua mão esquerda onde, horas antes, estava sua aliança. Suas expressões são sérias e começam a esboçar um desespero porque Edward ainda não havia comparecido ao

encontro. Ela aperta fortemente as mãos, e o garçom lhe serve mais *drinks*, enquanto uma passagem de tempo é demonstrada com o esvaziamento das mesas. Nesse momento, o refrão/tema recomeça, com mais instrumentos e notas cada vez mais profundas e melancólicas.

Esse crescente musical atinge o ápice melódico e começa a decrescer; vários instrumentos desaparecerem até sobrar apenas o galope em nove notas graves no piano. Susan toma mais um gole do *drink* e demonstra desesperança e infelicidade. Edward não compareceu, provavelmente como uma “vingança final”, pelo fato de Susan tê-lo traído no passado, tê-lo abandonado e criticado seu trabalho e outros pontos muito delicados na relação dos dois.

As escolhas de Susan conduziram-na a um caminho de infelicidade e desilusão, e com a troca de mensagens com Edward, ela projetou que, em um “passado feliz”, poderia recuperar as alegrias da vida. Mas, assim como o passado que o ritornelo conserva no presente, o mesmo se dá de forma virtual, tanto para a música quanto para as lembranças de felicidade de Susan.

Vemos um plano fechado em seu olho direito, fixo em algum ponto qualquer, com alguns leves atos de tremer, e Susan estarecida porque a “última chance de ser feliz novamente” fora perdida. A música acaba na citada nona nota grave, que é a mais grave da música. Vemos um plano que enquadra todo o rosto desesperado de Susan, e o filme chega ao fim com os créditos finais fechando essa sequência com uma hora, quarenta e nove minutos e quarenta segundos.

Na breve análise dessa sequência, percebemos uma fração da potência que a dinâmica do galope com o ritornelo pode ter na junção da *música-imagem*, em que a *equivalência hierárquica* é realizada, e a música conduz a imagem, a montagem e a encenação e centraliza a maior parte da carga dramática em si e a partir de si, na interpretação da atriz.

O galope e o ritornelo conduzem toda a ação narratológica, causando impacto na história apresentada e na estética da sequência, construindo-a desde sua base até a finalização. Como vimos, é preciso um trabalho temporal e musical que influencie a imagem para que a *equivalência hierárquica* se concretize. E o galope e o ritornelo, conforme defendido neste tópico, são uma das formas mais impactantes de se cumprir essa exigência. Nesse contexto, o tempo tem um forte impacto na imagem e muda nossa percepção sobre a sensação temporal e a contemplação do filme em si.

## 5 DIÁLOGOS COM O LONGA-METRAGEM *BARRY LYNDON* (1975) DE STANLEY KUBRICK

Nos capítulos anteriores, foram apresentados o conceito de *música-imagem*, contextualizações históricas e tecnológicas para debate e explicação das exigências que compõem esse termo-conceito, com a ênfase na mais complexa delas: a *equivalência hierárquica*. Mas, além dos filmes que ilustraram as conceituações/debates em seus respectivos capítulos, foi necessário analisar detalhadamente uma obra que compõe todas essas esferas: o filme adotado como objeto e norteador geral deste trabalho é *Barry Lyndon* (1975), de Stanley Kubrick.

Esse diretor tem um processo único de reescrever e redefinir o uso da música em um filme e concede à música uma finalidade única para cada cena, cada sequência e cada ação. Ele conhece profundamente tanto a arte-mídia imagem quanto a arte-mídia música e tem objetivos estéticos e conceituais com alto nível de complexidade em grande parte de sua filmografia. Podemos defender que o ápice da aplicação desse conhecimento está em *Barry Lyndon*. Kubrick, muitas vezes, partia da relação entre a música e a imagem para pensar em como elaborar as cenas, o que se pode verificar em seus filmes anteriores, como *2001 - Uma odisseia no espaço* (*2001: A space odyssey*, 1968) e *Laranja mecânica* (*A clockwork orange*, 1971).

Mas, em *Barry Lyndon*, o cineasta havia amadurecido ainda mais como artista, no momento de conceber essa relação entre a música e a imagem. Se, nos momentos icônicos, em seu filme de 1968, como a cena das naves espaciais, ao som de ‘*The blue danube waltz*’, de Johann Strauss II, seguiam a perfeita sincronia dos cortes e dos elementos cênicos com os tempos da música, o cineasta elevou tal relação para um sincronismo perfeito em *Barry Lyndon*. Desde o movimento dos atores, até a duração dos planos e dos movimentos de câmera, existe uma perfeita harmonia com a música, o que culmina com a elaboração e o desenvolvimento de cenas e sequências, criando uma experiência única com a música junto com a imagem.

Isso é possível graças a todo o planejamento que o diretor fez para as cenas e às edições e às orquestrações que idealizou junto com o compositor Leonard Rosenman, utilizando notariais músicas de concerto sob uma nova abordagem. Em *Barry Lyndon*, o diretor e sua equipe criativa evidenciam o tempo. Aqui, a imagem-tempo, a imagem-cristal, o galope e o ritornelo prosperam, por termos um filme idealizado, escrito, dirigido e produzido por alguém que valoriza o poder temporal da música com a imagem. É foco de Kubrick ressaltar o tempo nesse filme. Basta observar como ele conduz a narrativa em três horas, cinco minutos e quatro segundos de exibição da obra. O diretor não tem pressa de discorrer sobre o enredo e o faz em

seu próprio tempo. As passagens de tempo e de períodos para os personagens são feitas de maneira fluida, seja para o peso dramático, seja para conduzir a narrativa ou para ressaltar sua técnica cinematográfica. O diretor utiliza inúmeras ferramentas para narrar essa história de forma tão impactante que emula o estilo de progressão literária dos romances picarescos.

Para analisar o filme *Barry Lyndon*, com o objetivo de observar como se dão as passagens em que se aplica a *música-imagem*, partimos da noção de que a maioria das exigências (três de cinco delas) já são realizadas pelo filme. A *sincronização* já acontece pelo fato de o filme ter sido realizado em 1975, ou seja, depois do período da pós-sincronização (1926), a qual também acontece de forma conceitual, nos movimentos dos personagens e da câmera e nos cortes (como na cena do duelo final, com a criação de vários ciclos dentro da cena), o que é possível graças à *edição da música e/ou mixagem*.

Nessa segunda exigência citada acima, a *edição da música e/ou mixagem* é realizada pelo fato de o elemento musical ser mixado durante todo o filme, se alternado com os efeitos sonoros e com os diálogos ou junto deles. A música é editada tanto em gravações existentes quanto as que são específicas para o filme. O filme *Barry Lyndon* não só cumpre a exigência da *edição da música e/ou mixagem* como também a faz de forma a criar o liame entre forma e conteúdo. A harmonia e o impacto da cena dependem da importância da música dentro da trilha de som (junto com os diálogos e os sons ambientes) e de como as obras musicais são editadas dentro da cena, criando vínculos perfeitos (o que fica mais evidente na sequência no *spa* belga, visto que a música se repete várias vezes, com suas frases musicais em perfeita ligação com a narrativa e a imagem).

Por fim, já consideramos o filme (como um todo) cumpridor da exigência do *trânsito da intermedialidade*. São usadas, pelo menos, duas das três classificações de Rajewsky (as três são usadas, por exemplo, na cena do duelo final), com a *combinação de mídias*, *transposição midiática* e *referências intermidiáticas*. A *combinação de mídias* é óbvia na obra, já que temos a mídia-música em junção com a mídia-imagem, o que resulta na mídia-cinema. Como seriam necessárias, no mínimo, duas das classificações de Rajewsky para cumprir o *trânsito da intermedialidade*, outra aplicada é a *transposição midiática*. Nesse filme, Kubrick utilizou várias peças musicais já existentes no filme, mas o fez de modo diversificado.

Na cena do duelo final, temos a composição ‘*Sarabande in D minor*’, de Händel, rearranjada e modificada pelo compositor Leonard Rosenman, exclusivamente para esse filme. Nessa cena em específico, Rosenman modificou muito a música original, se compararmos com a peça de Händel, para se encaixar nas ações e nas imagens, utilizando diferentes instrumentos

e orquestrações, e só extraiu dela as notas musicais. Assim, a música de uma mídia foi transposta para outra e transformada em um produto diferente.

Podemos apontar também as *referências intermidiáticas*, visto que a execução de Rosenman difere do original, em que, ao utilizar suas mesmas notas, o compositor faz referência ao trabalho de Händel, como se o citasse diretamente, mas em um produto diferente. Também podemos observar a aplicação do *trânsito da intermedialidade* com a obra musical de Vivaldi, ‘*Sonata for Cello and Continuo in E Minor, R.40*’, utilizada na cena do jogo de cartas de Lady Lyndon, em que o diretor Stanley Kubrick utilizou uma gravação já existente, arranjada pelo francês Paul Bazelaire. Essa gravação, por si só, tem poucas diferenças em relação à obra de Vivaldi, e elas se restringem, quase que exclusivamente, à área do tom (MCQUISTON, 2013). Assim, temos a transposição de uma música composta por Vivaldi para uma executada no Século XX. Com a inclusão dessa gravação em um filme da década de 1970, podemos observar uma mixagem e uma edição, conforme foi idealizado pelo cineasta.

Quanto às outras duas exigências para a *música-imagem* – a *transferência de atributos* e a *equivalência hierárquica* – serão vistas na análise a seguir. Entretanto, vale ressaltar que, para cumprir a *equivalência hierárquica*, é necessário o impacto temporal, que pode ser realizado pela imagem-tempo, a imagem-cristal ou o galope e o ritornelo. A seguir, no tópico específico sobre a análise do filme *Barry Lyndon*, apresentaremos um contexto geral de todo o filme, com análises detalhadas de específicas cenas-chaves, para ilustrar o uso da *música-imagem*, sobretudo com a concretização da *equivalência hierárquica*.

## 5.1 ANÁLISE FÍLMICA

O longa-metragem se inicia com a logo do Warner Bros Pictures, em que já podemos ouvir tocar a música ‘*Keyboard suite in D minor*’ (HWV 437). Essa peça musical, mais conhecida como ‘*Sarabande in D minor*’, foi composta por George Friederich Händel, no início do Século XVIII, e teve novos arranjos e variações feitas pelo compositor Leonard Rosenman, especialmente para o filme de Kubrick. Essa música é aplicada durante todo o filme como o “tema musical principal” da obra, através do uso específico dessa faixa ou de suas variações, todas orquestradas por Rosenman.

Depois da logo e dos créditos iniciais, vemos o seguinte texto na tela: “Parte 1 – Na qual Redmond Barry adquire o título de Barry Lyndon” (KUBRICK, 1975, 0h 0min 43s – 0h 0min 56s). Posteriormente, no primeiro plano do filme, vemos a imagem do duelo em que o pai de Barry é fatalmente atingido. Sua mãe, agora viúva, recusa novos pretendentes e passa a viver

somente para o filho e pela memória de seu falecido marido. Avançando no futuro, Barry, agora um jovem adulto, vive uma vida pacata em seu vilarejo, com uma classe social desfavorecida, mas sem a miséria e a pobreza que assolavam outros cantos da Irlanda. Ele é apaixonado pela prima, Nora Brady (interpretada pela atriz Gay Hamilton). Vemos os dois, em um dia chuvoso, envolvidos em jogos de carta e em “brincadeiras” sensuais juvenis.

Nesse momento, há um claro exemplo da música e da imagem conduzindo a cena, o que evidencia e reflete a imagem-tempo. A cena ocorre aos dois minutos e seis segundos de exibição do filme. Nos cinco primeiros segundos, a cena mostra a sala de uma casa e uma pequena escultura de uma criança em cima de um pequeno enfeite de pedras. Atrás desse enfeite, vemos a chuva e ouvimos seu som. A câmera realiza um movimento para trás, a fim de mostrar os personagens que estão nessa sala (no final desses cinco primeiros segundos), ao som da música ‘*Women of Ireland*<sup>37</sup>’, composta por Sean O’Riada.

A câmera se afasta até mostrar Barry e sua prima, Nora, jogando cartas em uma pequena mesa. O narrador nos diz que esse é o primeiro amor de Barry, o que é perceptível devido ao seu olhar de súplica à Nora. Quando o narrador termina de falar a frase “[...] como uma rosa desabrocha na natureza” (KUBRICK, 1975, 0h 3min 17s – 0h 3min 20s), já é possível perceber uma sincronia perfeita entre a narração e a imagem (*sonsigno* e *opsigno*), que, nesse caso, é o movimento de olhar de Nora para Barry, unido com o fim da frase. Ela pede que ele se vire, e ele o faz aparentando ser um jovem inocente e inquietamente afetado por seu amor pela prima.

Nora, então, esconde seu laço entre os seios e se levanta. Ao dar seu primeiro passo em direção a Barry, o som de seu sapato é ouvido exatamente junto de uma nota mais aguda tocada pela flauta na música. Sentimos não apenas que a imagem emana da música/tempo, mas também que o movimento emana desses mesmos elementos. O tempo cria a música e, junto dela, guia a imagem e, por extensão, o movimento. Como já referimos, os movimentos dos personagens desse filme, no decorrer de toda a sua exibição, parecem ser ditados pela música. Não podemos atribuir a essa condição uma rigidez em tais movimentos (já que temos um elemento determinando outro), muito pelo contrário, isso só traz mais fluidez para esses movimentos. A imagem-tempo surge, pois essa fluidez não é realista, mas dotada de um naturalismo temporal que só é percebido com um olhar focalizado na obra. O tempo flui, a música flui, e o movimento/imagem flui. A água do rio faz seu caminho, da nascente ao mar, do início da projeção com o título até os créditos finais.

Nora, que está em pé, coloca-se diante de Barry, que está sentado. Ele ergue o rosto para sua amada e a contempla em um pedestal imaginário onde a colocou, tamanha é sua paixão. Se

---

<sup>37</sup> O filme utiliza a música de O’Riada, cuja versão foi executada pelo grupo musical The Chieftains.

na cor da roupa de Barry temos um tom bege, que remete à terra e ao chão, no branco do vestido de Nora, podemos interpretar o divino que está no céu, inalcançável no Olimpo. Isso está no enquadramento, nos elementos da cena (interpretação, figurino, cenografia, entre outros) e, obviamente, na música ‘*Women of Ireland*’, cujas notas delicadas criam o ato de “transferir” essas delicadezas para a imagem. Na figura de Nora, temos a solidificação de uma figura similar à de uma parcela, fragilizada, mas que exala manipulação e sensualidade.

Além disso, temos a inocência de Barry, que, ao som da música, torna seu sentimento ainda mais genuíno. O mesmo acontece com nossa percepção da música, influenciada por essas imagens e, nessa troca dupla, inicia-se a consolidação da *transferência de atributos* entre a música e a imagem. Mas esse tema, ao longo da projeção, deixará de remeter apenas a Nora e passará a ser um “tema do amor” no geral, como na cena de Barry com a mulher alemã, em que ambos estão apaixonados. Curioso é que esse tema nunca é tocado com a Lady Lyndon, o que pode evidenciar a falta de amor de Barry por sua esposa.

Retomando a cena aqui analisada, Nora explica para Barry que ela escondeu seu laço em algum lugar dentro de sua roupa, e que se caso ele encontre poderá ficar com tal laço. Novamente percebemos uma influência da música na forma como os personagens direcionam seus olhares, e, assim, cada vez mais a imagem-tempo e a *transferência de atributos* ficam em evidência. Barry abaixa seu rosto, e pega na mão de sua amada. Esse ato, como já podemos imaginar, é acompanhado, em perfeita sincronia, com o início de uma nova frase musical. Essas escolhas criativas do diretor dissipam a imagem de qualquer noção motora nos personagens, e atribuem ao tempo toda sua importância. Sentimos o tempo em diversas partes da cena.

O toque de Barry é acentuado conforme as notas da música também se acentuam, dando continuidade à *transferência de atributos*. Podemos não tentar focar o preciosismo técnico desses artifícios, graças à fluidez com que eles são inseridos em nossos olhos e ouvidos. Podemos utilizar uma nova metáfora, na qual essa cena é um teatro de sombras, e a tela é a imagem. Os objetos por trás da tela são a música, e a luz que cria a sombra desses objetos na tela é o tempo. Não vemos na tela a sombra desenhada em si, mas a luz e o vazio que o objeto causa na tela, evidenciando a sombra. Quando o intérprete move os objetos de trás da tela, essa movimentação é evidenciada não pelo ato de se mover os objetos, mas pela luz em si. Se tirarmos a luz e movimentarmos o objeto, nada será percebido. Assim, a imagem (tela) se torna o meio em que a música (objeto) fará sua movimentação, evidenciada pelo tempo (luz), que é o elemento principal. Se, em um teatro de sombras, seu oposto (a luz) é o protagonista, na cena de um filme em imagem, seu “complemento” (a música) e o elemento vital para a progressão (o tempo) é que tomam o protagonismo. A imagem-tempo é a imagem no tempo, é a imagem

pelo tempo, é a imagem através do tempo. A música é o tempo, e a imagem vem desse tempo/elemento musical.

Ao segurar as mãos de sua prima, Barry diz que não consegue achar o laço. Nora questiona que Barry nem ao menos tentou procurar direito. Sem saber como agir, ele levanta a cabeça para conseguir olhar Nora e, novamente, a intensidade dramática desse ato é acompanhada de mais intensidade pela música. Barry insiste em não conseguir procurar o laço, e sua prima diz que lhe dará uma pista. Ela pega a mão do nosso protagonista e a leva até seu seio. Esse ato é acompanhado por uma nova frase musical. Barry, que, nesse momento, já abaixou novamente a cabeça, ao tocar o seio de sua amada, entreabre sua boca, como se esse toque lhe causasse arrepio. Musicalmente, podemos associar o arrepio a um agudo, e é justamente isso que ocorre, já que o ato de Barry entreabrir a boca está sincronizado com duas notas mais agudas da flauta. A imagem-tempo passeia pela tela, em suas camadas mais visíveis e nas menos evidenciadas. Kubrick a espalha por toda a sua cena e leva para ela um holofote próprio.

Barry diz que sente o laço, e Nora o questiona por que seu primo está tremendo. Ele levanta a cabeça novamente e diz que é pelo prazer de ter encontrado o laço. Seu olhar e suas expressões parecem de quem suplica ao divino (no caso, representada por Nora) um pouco de sua luz e do prazer que ele pode proporcionar aos mundanos humanos lá embaixo. Barry puxa o laço do seio de Nora, que o chama de mentiroso. A figura divina se impõe aqui, como a julgadora, a detentora de toda a verdade. Mas essa figura desce do Olimpo, até o mundo humano, para atender ao homem que lhe suplica em preces pela luz e pelo prazer. Nessa cena, isso ocorre quando Nora se inclina (desce ao mundo mortal) e beija Barry, que, antes de ter seu lábio envolvido pela amada, fecha os olhos. Entre as notas da flauta, existe um brevíssimo silêncio, em que acontece o toque dos lábios no beijo. As notas da flauta, dessa vez sem os outros instrumentos que a acompanhavam, dão seus últimos suspiros, pois a súplica foi atendida, dando a conexão final entre a música e a imagem na *transferência de atributos*. Assim, com a imagem do beijo, a cena é finalizada aos seis minutos e dezessete segundos.

A *transferência de atributos* foi realizada graças a uma idealização meticulosa entre a forma e o conteúdo, entre a mensagem e a forma de escrevê-la utilizando a música e a imagem em conjunto. É importante ressaltar, também, que a imagem-tempo foi essencial para construir essa cena. Interpretações, movimentos de câmera, cortes e outros elementos foram dispostos na cena a partir do tempo, através da música. É, visivelmente, uma construção de cena que nos impacta e que eleva a arte cinematográfica a diferentes possibilidades. O tempo é um elemento abstrato, mas com a imagem-tempo, podemos perceber uma de suas dimensões.

Na cena a seguir, vemos uma apresentação de marcha do Exército Britânico no vilarejo de Brady Town, onde é apresentado o Capitão John Quin, que, além de responsável pelo regimento ali visto, dança com Nora em uma comemoração subsequente. Por causa disso, Barry é dominado pelo ciúme e confronta sua prima em um momento de conversa dela com Quin. Devolvendo o lenço a Nora na frente do Capitão, ele também percebe que recebeu a mesma estratégia de sedução da jovem.

Mesmo com essa situação, em uma refeição na casa da família Brady, o patriarca (tio de Barry) anuncia o casamento de sua filha com o Capitão Quin. Barry, tomado de ciúmes, joga uma taça de vinho no rosto de Quin, causando-lhe um pequeno corte. Depois desse evento, o protagonista convoca o Capitão para um duelo, que é realizado com a presença de seus dois primos (irmãos de Nora) e do Capitão Grogan, seu padrinho de duelo, também na função de mediador. Barry atinge Quin, que, aparentemente, morre. Seus primos insistem para que ele fuja por um tempo, a fim de evitar problemas com a Polícia, por ter matado, mesmo que em duelo, um Capitão do Exército Britânico.

Barry deixa seu lar e sua mãe e parte em direção a Dublin, com 20 guinéus em ouro, a espada e a pistola de seu falecido pai, além de um cavalo. Durante o trajeto, nosso protagonista chama a atenção do Capitão Feeney e de seu filho, Seamus, que o abordam na estrada e roubam Barry, deixando-o apenas com a roupa, o chapéu e a bota que estavam em seu corpo. Depois de caminhar por cerca de oito quilômetros, ele chega a um pequeno vilarejo, onde encontra a convocação de homens para o Exército Britânico. Sem perspectiva de chegar a Dublin, sem o dinheiro de sua família e buscando se proteger da lei, Barry vê a oportunidade de que precisava e se alista no exército do Rei George. Como era um jovem mimado e não estava acostumado com a nova situação em que vivia, Barry sente certas dificuldades de se adaptar à interação com o tipo de estereótipo masculino que o Exército empregava. Isso o levou ao confronto com seu colega de regimento, Sr. Toole, e graças a sua força e agilidade, nosso protagonista foi vitorioso em uma luta mediada por outros membros do Exército.

No acampamento em que o regimento estava, Barry continuou, por um mês, seu treinamento no Exército e se tornou um jovem soldado. Com a chegada de novas tropas ao acampamento, reencontrou seu padrinho no duelo, o Capitão Grogan. Durante a noite, em uma conversa entre os dois, Grogan encoraja Barry a escrever para sua mãe, Belle. O Capitão conta que Nora se casou com Quin, que, contrariando o que Barry imaginava, estava vivo, graças a uma armação, em que as pessoas presentes no duelo, em combinado com Quin, colocaram bala de estopa na arma do protagonista, que não causou ferimentos no oponente. Grogan diz a Barry que tudo foi planejado para tirá-lo do vilarejo e que não havia impedimentos para o casamento de Nora e Quin, o qual se revelou um covarde. O padrinho de duelo de Barry oferece-lhe uma

boa quantia de dinheiro, e ambos partem com as tropas britânicas, de navio, para a Alemanha, fazendo nosso protagonista adentrar a Guerra dos Sete Anos.

No início de sua primeira batalha, Barry presencia o Capitão Grogan ser atingido por uma bala e o socorre tirando-o do campo. O Capitão concede o restante de dinheiro que ainda possuía a Barry, que sofre com a morte do amigo. Esse acontecimento, unido aos saques que o Exército realizava em casas de humildes pessoas, fizeram com que Barry se desiludisse de sua função e rejeitasse os próximos seis anos que ainda deveria cumprir. A oportunidade de o protagonista abandonar o Exército veio quando ele encontrou um casal de oficiais homossexuais do Exército se banhando em um rio.

Um desses homens (o Tenente Jonathan Fakenham) diz de uma missão que lhe foi incumbida em uma viagem de grande importância. Barry, que ouvia ‘a conversa escondido, rouba as vestes, os documentos, os objetos e o cavalo desse homem e foge em sua viagem através das áreas ocupadas pelos aliados prussianos, sem levantar suspeitas, pois pegou para si a missão, usando-a apenas como disfarce durante seu trajeto até a Holanda, que era o único país europeu neutro na guerra, onde ele buscaria um transporte para sua casa.

Longe dos domínios ingleses, Barry segue seu caminho até encontrar Lischen, uma jovem mãe alemã. Em uma noite chuvosa, quando jantava com a jovem e seu bebê, Barry descobriu que o marido dela estava há muito tempo na guerra. Ele e Lischen vivem um breve romance, e a moça o convidou para ficar em sua casa durante algum tempo. No fim desses dias de estadia, os dois se despedem com juras de amor, e Barry segue seu trajeto.

Em uma das estradas rumo ao seu destino, nosso protagonista conhece o Capitão Potzdorf (interpretado por Hardy Krüger), do Exército da Prússia. Ainda se apresentando como Tenente Fakenham, ele justificou sua viagem, cujo suposto destino seria a cidade de Bremen para entregar despachos urgentes. Potzdorf indicou a Barry que ele estava na direção errada, pois tal cidade era no sentido oposto em que ele estava. O Capitão solicitou a Barry que mostrasse os documentos para comprovar sua suposta missão. Vendo que estava tudo bem documentado e como iriam seguir a mesma estrada, Potzdorf convidou Barry para uma refeição, junto de seus soldados, e lhe ofereceu um lugar para passar a noite. Visando tirar proveito da situação e para manter o disfarce, ele aceitou o convite.

Barry tenta manter o disfarce inventando respostas mentirosas para as várias perguntas de Potzdorf. Em determinado momento, já tendo conquistado a amizade do Capitão, Barry é questionado sobre para quem ele deveria entregar os urgentes despachos. Ele respondeu que seria para o General Williamson. Nesse momento, Potzdorf desmascara Barry, dizendo que suspeitou dele desde que se encontraram, mas que confirmou tais suspeitas quando o protagonista afirmou levar os despachos para o General Williamson, que já havia falecido há

dez meses. Assim, o Capitão concedeu a Barry duas alternativas: entregar-se como o desertor que era ou se juntar ao Exército da Prússia. Ele escolheu esta última opção.

Agora, soldado das tropas prussianas, nosso protagonista teve contato com os mais diversos tipos de criminosos que eram recolhidos e se tornavam parte desse Exército. Em uma das batalhas de que eles participaram, o Capitão Potzdorf, que havia sido abandonado por outros soldados, foi salvo por Barry. O protagonista foi recompensado com dois fredericos de ouro pelo resgate do Capitão, durante a Batalha de Audorf, demonstrando, cada vez mais, sua suposta lealdade ao seu regimento e a Potzdorf.

Com o final da guerra, Barry e seu regimento foram ocupar Berlim, e ele passou a ser um protegido de confiança de Potzdorf, o Capitão, junto de seu tio Herr Von Potzdorf, que era chefe da Polícia, que queriam tirá-lo do Exército e colocá-lo na Polícia, prometendo-lhe um patamar social mais elevado. Mas ele precisaria atuar como espião para o chefe da Polícia. O alvo era um enviado da Imperatriz da Áustria, que estava em Berlim e se autodenominava o Chevalier de Balibari. O Chevalier é um jogador profissional e, segundo suspeitas da Polícia, um espião nascido na Irlanda. Barry foi escolhido por falar inglês e pela suposta lealdade a Potzdorf. Assim, nosso protagonista teria que se infiltrar como funcionário do Chevalier, falando apenas alemão e repassando informações para a Polícia.

Quando Barry encontra o Chevalier para que seja contratado, ele não consegue mentir por muito tempo para seu conterrâneo. Ambos estavam exilados da Irlanda, e no momento em que Barry se emocionou ao contar a situação em que Potzdorf o colocou e seu objetivo ali, o Chevalier criou um forte laço com nosso protagonista.

Assim, os dois combinavam as histórias que seriam passadas por Barry para a Polícia e colaboravam com as partidas de cartas do Chevalier, em esquemas de trapaça, para ganhar os jogos e dinheiro. Em uma dessas trapaças, o Chevalier ganhou uma grande quantia de dinheiro do Príncipe de Tübingen, que se recusou a aceitar a derrota. A partir disso, o Rei Frederico mandou uma ordem para expulsar o Chevalier, discretamente e de forma inesperada, do país. A Polícia tramou para que isso fosse realizado na manhã seguinte, e Barry contou o plano para seu comparsa. O Chevalier atravessou a fronteira na noite anterior, Barry se disfarçou dele e foi escoltado pacificamente por soldados da Prússia, sem documentos ou passaporte, para fora do país, ganhou sua tão sonhada liberdade e recebeu uma pequena parcela da dívida do Príncipe de Tübingen.

A partir de então, Barry e o Chevalier se firmaram parceiros no negócio de levar aos palácios europeus o entretenimento proveniente dos jogos de cartas. Mantendo as trapaças, eles venciam e acumulavam certa quantidade de ouro, em uma vida errante, transitando pelas altas classes em vários países. Quando seus clientes acumulavam dívidas sem pagar, o que raramente

aconteciam, Barry fazia a cobrança. Isso ocorreu quando Lord Ludd não efetivou o pagamento. O protagonista precisa, assim, aceitar um duelo de esgrima para conseguir que recebessem. Como era versado no uso da espada, tornou-se vitorioso.

A sequência seguinte começa com a imagem de um *spa* no Reino da Bélgica e seu grandioso jardim. Esse plano é enquadrado e emoldurado pela silhueta de galhos e árvores. Desde o início dessa sequência, ouvimos o *Segundo movimento (Andante con moto) do Trio nº 2 em mi bemol maior*, do compositor Franz Schubert, obra que foi composta em 1827 e publicada no ano seguinte. A inspiração para esse movimento veio de uma música folclórica sueca, chamada ‘*Se solen sjunker*’, o que reforça o tom fabular dessa sequência e é perceptível desde o plano inicial.

A imagem de dentro do grande jardim e o movimento feito pela câmera, seguindo na horizontal, em conjunto com a movimentação da lente (*zoom-in*), que vem em seguida, são executados em harmonia com o andamento da música, valendo-se de uma ação motora atrelada ao tempo, que, nesse caso, é o tempo e o ritmo da música. O mesmo ocorre no momento seguinte, com a caminhada de personagens, que são citados pelo narrador em *voice over*. Aqui é apresentada a Condessa de Lyndon, a Lady Honoria Lyndon, descrita pelo narrador do filme como uma “mulher de vasta riqueza e grande beleza” (KUBRICK, 1975, 1h 33min 04s – 1h 33min 07s). Nesse momento da trama, Lady Lyndon era casada com o *sir* Charles Reginald Lyndon, que atuava como ministro do Rei em diversas cortes e acumulava poder e riqueza. *Sir* Lyndon tinha a saúde debilitada e ficara aleijado devido à gota. Aqui, Barry também conhece o pequeno filho de Lady Lyndon, o Lord Bullingdon, e seu tutor e capelão da família, o Reverendo Samuel Runt.

No *take* seguinte, com a saída da narração, a música é mixada, e seu volume, aumentado. Nessa cena, ocorrem diversos enquadramentos e nuances de atuação, que valorizam, sobretudo, os olhares. Em ambos os casos, a música é o elemento condutor. Encarando Lady Lyndon durante um jogo nesse *spa*, Barry fez a jovem mulher se intrigar por ele, e sob intensos olhares entre os dois, Honoria anuncia para o Reverendo Runt que vai buscar ar fresco. Com a saída da Lady daquela mesa de jogos, Barry observa intrigado, vislumbrando, ali, a oportunidade de que precisava, e que ela lhe ofereceu, para que ficassem a sós.

Aqui analisaremos uma cena de extremo impacto temporal da música com a imagem, nesse caso, através do galope e do ritornelo. A cena se inicia com uma hora, tinta e seis minutos e quatorze segundos de exibição do filme, quando ouvimos o tema principal do *Segundo movimento do Trio nº 2*. Vemos Lady Lyndon caminhando com seu longo vestido pela varanda do castelo nesse *spa* belga. A música é executada por meio de três instrumentos: o piano, o violino e o violoncelo. Nesse momento da cena, o piano exerce a função de galope, com um

direcionamento temporal futuro, ditando o tempo com seu ritmo de progressão. Vemos a Lady caminhar em perfeita sincronia com as marcações desse galope no piano. Sentimos o tempo futuro em que o presente avança tanto pelas notas no real, com uma expectativa de tempo futuro, quanto pelos passos da mulher no presente e a expectativa de avanço espacial até determinado ponto da varanda.

De forma diferente, podemos ouvir o ritornelo no violoncelo, que cria a pontuação desse tema, que é repetido em diferentes momentos (e de diferentes formas) em toda a sequência do *spa* até aqui. Mnemonicamente, o tema vai se fixando na mente ou, de maneira mais formal, em nossa lembrança instantânea, transcorrendo um passado de instantes em uma preservação virtual no atual, enquanto o próprio presente se desenrola (no já citado avanço do galope). A repetição do tema, que se consolida, é o ritornelo, e sua ação mnemônica também é o dito ritornelo. Podemos analisar que, se o galope, que, em sincronia com o movimento da personagem, ilustra a fisicalidade nos passos da Lady Lyndon, além de produzir afeto dos personagens. O ritornelo, que utiliza avanços ondulatórios, ilustra os sentimentos dela, com um emaranhado de desejos com a melancolia em sua vida aristocrática.

Depois que Lady para em determinado local da varanda, vemos, no *take* seguinte, sua imagem enquadrada em primeiro plano, com o fundo levemente desfocado e dividido em duas partes. Do lado direito da imagem de Honoria, há uma parede com uma estátua e arranjos de plantas. A parte do cenário é escurecida em razão da noite. Já do lado esquerdo da personagem, há uma parede perpendicular à outra citada, com duas grandes janelas, iluminada pela lua e por velas (que compõem a iluminação interna do castelo). No início desse *take*, existe um sincronismo também no fim do caminhar da Lady. Essa parada é acompanhada de uma longa nota do violoncelo, em uma frase musical marcante.

Vemos, então, Honoria, que está “fantasmagoricamente” iluminada pela luz do luar, fazer respirações profundas, demonstrando ansiedade pelas consequências de olhares profundos trocados por ele e Barry. No momento em que sua respiração é evidenciada por causa do decote de seu vestido, há um sincronismo entre essa imagem e as ondulações do ritornelo no violoncelo. Na última e longa nota do violoncelo no tema, vemos, através da primeira janela, Barry caminhar lentamente.

Com o fim do tema, ouvimos duas notas graves do violoncelo, seguidas de duas notas graves do piano e a mesma dinâmica repetida mais uma vez. Esse fragmento serve de ligação para que o tema seja repetido mais à frente. Depois das duas primeiras graves notas do violoncelo e das duas primeiras graves notas do piano, vemos Barry, pela segunda janela, mais próximo. As notas anunciaram sua presença.

No *take* seguinte, a câmera se desloca lateralmente, acompanhando o movimento de Barry, que se encontra na varanda, em direção a Lady. Com o olhar fixo em Honoria, ele segue caminhando lentamente. Pela primeira vez, na cena, ouvimos algo além da música e, nesse caso, tal som emana do caminhar de Barry. Não ouvimos o barulho do caminhar da Honoria, como se estivesse “deslizando” graciosamente pela varanda, mas ouvimos o “predador” marcando seu avançar através do barulho de seus passos. O som desse caminhar também serve para evidenciar o sincronismo e a junção dos passos com a música.

Com a mudança de perspectiva da cena, deslocando-se de Lady Lyndon para Barry, desde o início desse *take*, a música também se alternou. O violoncelo e o violino serviram de galope, e o som do piano, de ritornelo. O caminhar de Barry, pontuado pelo barulho de seus passos, é refletido na música pelos tons graves do violoncelo em união com o violino. Já o piano evidencia ainda mais o caráter ondulatório nas notas desse ritornelo. Esse formato torna a função mnemônica do tema ainda mais eficiente, pois o público não apenas preserva as notas executadas no refrão, como também seu acompanhamento.

Quando Barry se coloca atrás da Lady, ele para de caminhar, juntamente com a câmera, que agora enquadra os dois personagens. Ambos são iluminados pela lua, mas existe uma diferença nos gestos dos dois. Honoria está com as mãos unidas, na parte da frente de seu corpo, na altura da cintura, de forma delicada. Já Barry está com os braços unidos na parte de trás de seu corpo, com uma postura militarizada, evocando a ideia de um ataque, em que ele calculou seus movimentos. Os personagens permanecem nessa disposição no enquadramento por cerca de onze segundos, tempo marcado pelo olhar fixo de Barry para Honoria, que mantém respirações profundas de anseio e desejo.

Ainda no mesmo *take*, a Lady se vira suavemente e fica perpendicular a Barry. Os dois se encaram de forma fixa, e nosso protagonista estende a mão direita até pegar a mão esquerda de Honoria (que contém sua aliança, símbolo de seu atual casamento). Durante o ato em que ela se vira para Barry, ouvimos uma aceleração na quantidade de notas na música, algo que volta ao usual logo em seguida. No momento em que Barry movimenta seu braço em direção à mão da Lady, ouvimos o ápice do tema e o mesmo fragmento de ligação do ápice do tema para o restante da música. Dessa vez, o piano inicia duas notas graves, e o violoncelo e o violino executam duas notas graves. Essa dinâmica é repetida mais uma vez.

Permanecendo no mesmo *take*, Barry puxa a Lady para mais perto dele, segura-lhe as duas mãos, e um fica de frente para o outro. Barry se estica e beija Honoria. Nessa cena, a música foi editada, modificada e mixada para ditar toda a coreografia que envolve os movimentos dos personagens. A música marca os passos, as pausas, os movimentos dos braços e o beijo. Tal rigor não serve para “engessar” a fluidez da cena, como pode parecer na descrição.

Muito pelo contrário, aqui o domínio da música no grau de equivalência, fazendo com que a imagem a siga, traz uma fluidez ainda maior, como se a imagem emanasse do que ouvimos, não o contrário.

Sentimos esse tempo fluir juntamente com a cena. Conforme dito anteriormente e reforçado, a música é a manifestação do tempo, e quando essa manifestação exerce o poder sobre o movimento, sentimos que o galope e o ritornelo nos trazem um movimento temporal impactante, de presentes que avançam para o futuro e passados que se conservam no virtual, consolidando uma narrativa temporal que dita nossas vidas pessoais.

Partindo desse beijo, Barry consegue, nas horas seguintes, fazer a Lady se apaixonar por ele. Eles passam vários momentos juntos, e nosso protagonista avança para acentuar os laços íntimos entre os dois. Ao conversar com *Sir Charles*, que sabe da traição de sua esposa, Barry nega seu envolvimento com a Lady. Após a saída de Barry, *Sir Charles* sufoca até a morte. Assim, vemos o *take* com o sufocamento do personagem cortar para uma tela preta em que está escrito “Intervalo”. Como a história é separada em dois distintos momentos, vemos o seguinte texto na tela: Parte 2 – Contendo um relato dos infortúnios e desgraças que ocorreram com Barry Lyndon.

Essa segunda parte da jornada de Barry se inicia com o casamento dele com a Lady Lyndon realizado pelo Reverendo Runt, um ano depois da morte do *Sir Charles Lyndon*. Com o casamento, Barry conseguiu a permissão Real para incluir o sobrenome de sua esposa no seu – o nome que dá título ao filme. Assim, é possível perceber o descontentamento do Lord Bullingdon com o novo casamento de sua mãe. Mesmo sendo uma criança, Bullingdon enxerga Barry como um oportunista e, durante uma conversa com o Reverendo, critica a falta de julgamento da Lady.

Poucos meses depois do casamento, Barry e Honoria Lyndon tiveram um filho, a quem chamaram de Bryan Patrick Lyndon. A partir daqui, vemos nosso protagonista usufruindo de seu poder e riqueza em festas onde trai a esposa, que é forçada por Barry a abandonar as “frivolidades e os prazeres mundanos” para se dedicar apenas à vida doméstica e de cuidados com seus filhos. Uma das poucas atividades que Lady Lyndon realizava, que a estimulava, era tocar seu cravo, junto com o Reverendo e sua flauta, e com seu filho, Lord Bullingdon, tocando a viola da gamba.

Outra de suas atividades eram os passeios nas propriedades de seu castelo. Em uma dessas caminhadas, ela encontra Barry beijando a serviçal que cuidava de seu filho, ainda um bebê. Nesse momento, Lord Bullingdon, com um olhar de satisfação por encontrarem seu padrasto cometendo tal traição, pega na mão de sua mãe, que encara Barry, que fica em choque ao perceber que sua esposa o viu ali. Junto do Reverendo Runt e do seu filho, Lady Lyndon

volta pelo caminho por onde vieram, com sua infelicidade, que já era presente longe de Barry, acentuada pelos ciúmes e pela descoberta da traição.

A cena que segue inicia-se com uma hora, cinquenta minutos e vinte sete segundos. A música que ouvimos, desde a cena anterior até essa, é a ‘*Sonata for Cello and Continuo in E Minor, R.40*’ de Antonio Vivaldi. A versão escolhida por Kubrick é a notória execução com arranjos de Paul Bazelaire e solo de Pierre Fournier, que tem um tom mais emotivo e melancólico, o que é condizente com o contexto da cena. Além de sentir o abandono do marido, a carga dramática inclui as traições descobertas pela Lady Honoria Lyndon. A breve cena inicia com um plano geral, no interior do palácio, onde a personagem está jogando cartas com outras duas acompanhantes e ao lado do seu fiel funcionário e amigo, o Reverendo Samuel Runt.

No plano, vemos as luzes das velas se movimentando em um ritmo muito semelhante ao que é sugerido na execução da música de Vivaldi para uma dança (o que ressalta a *transferência de atributos*). Esse enquadramento é brevemente fixo, pois, assim que o solo de violoncelo atinge uma nota mais forte, um movimento de aproximação com a câmera se inicia suavemente. Como ressaltado na análise da cena do duelo, aqui temos os personagens em movimentos síncronos com a música, como as jogadoras que colocam suas cartas na mesa, de forma harmoniosa com o que ouvimos.

Mas não é só o movimento dos personagens que tem essa harmonia. A movimentação da câmera também segue essa definição. Kubrick segue em busca desses tempos “perfeitos”. Podemos interpretar isso como uma busca pela sincronia da música, com a imagem, com o movimento, todos influenciados pelo tempo, mas com a música influenciando o elemento imagético. Sentimos o tempo no tédio e na melancolia de Lady Lyndon, no movimento dos personagens e da câmera e o tempo, sobretudo, na música. Nesse último elemento, não sentimos apenas o tempo, mas também sua condução. O resultado de todo esse controle rígido e estético de Kubrick é a imagem-cristal. O tempo flui de si para si mesmo.

O ciclo citado na análise da cena de duelo toma toda a cena. Mas se na cena destrinchada acima continha vários ciclos que retomavam sempre o virtual e o atual, aqui só temos um ciclo, que se encerra com o fim da cena, para início de outro na cena seguinte. Porém o importante é essa temporalidade. Mais uma vez, vemos um microcosmo do filme, dessa vez, em torno da personagem da Lady. O passado se conserva e coexiste com seu presente. De um lado do círculo (o virtual), é possível visualizar o outro (o atual). São duas imagens (virtual/atual) vistas dentro do cristal, como um caleidoscópio. Enquanto a câmera se aproxima da pequena mesa em que ocorre o jogo, uma das jogadoras pega certas cartas, e outra bebe algo em uma pequena taça. O movimento não poderia ser mais síncrono e harmônico. O movimento e a imagem são submetidos à música, que é submetida ao tempo. Lady Lyndon expressa sua melancolia e tédio,

enquanto o Reverendo mantém uma pose de análise da situação. “A sonata re-orquestrada para violoncelo de Vivaldi lança uma atmosfera emocional e sombria na cena da carruagem e várias outras que se seguem [...]” (McQUISTON, 2013, p. 94), e dentre as outras cenas citadas por Kate McQuiston que utilizam essa música no filme, a que mais se beneficia dessa atmosfera emocional e sombria é a que analisamos aqui.

A Lady faz um gesto com as mãos para disfarçar o bocejo e pergunta ao seu amigo que horas são. Enquanto a personagem faz tal pergunta, o rosto do Reverendo (que já olhava para a Lady) se movimenta inclinando-se ainda mais em direção ao rosto dela, seguindo o movimento da música. Os movimentos dos rostos e os olhares são uma parte importantíssima para construir o tempo no filme *Barry Lyndon*. Em toda a obra, dá-se muita atenção a esse detalhe. Vemos nitidamente a passagem de tempo nesse ato, carregado de pesos, emoções e dramaticidades típicas de Stanley Kubrick, mas que, nesse longa-metragem, é mais evidente na cinegrafia do diretor. Se tal ato ressalta o tempo, sincronizado com a música, ele realiza a *música-imagem* com tamanha fluidez que o impacto no espectador é forte.

O Reverendo puxa o relógio de seu bolso com um movimento ligeiramente mais rápido do que os demais da cena, mas isso ocorre no exato momento em que o solo de violoncelo atinge notas mais fortes e ligeiramente mais rápidas. Depois que o Reverendo diz as horas, a câmera para de se movimentar, por estar no limite de um plano fechado que enquadra todos os personagens da cena. Uma das jogadoras embaralha as cartas, enquanto Lady Lyndon retoma seu olhar distante com melancolia e tédio. Sua respiração forte, evidenciada pelas roupas de época que eram extremamente apertadas no corpo, puxa e solta o ar de forma sincronizada ao forte solo da música. Ela pergunta para as jogadoras se a próxima partida pode ser a última, e novamente, enquanto a Lady olha de uma jogadora para outra, temos a força do movimento de mudança dos olhares operando junto com o elemento musical. As outras personagens respondem que sim, e Lady Lyndon retoma seu olhar vago, melancólico e de tédio.

Todos os apontamentos feitos nessa cena têm o objetivo de mostrar como Kubrick atingiu a imagem-cristal e a *música-imagem*. Vejamos, inicialmente, o conceito de Deleuze. Como dito durante a análise, o diretor ressalta a passagem de tempo por meio do movimento dos personagens, da câmera ou do uso de um plano fixo que rigidamente enquadra todos os personagens de seus momentos (Deleuze disse, no capítulo, ‘Os cristais do tempo’, que a profundidade de campo<sup>38</sup> poderia efetivar a imagem-cristal). Vale ressaltar que a música, com

---

<sup>38</sup> A profundidade de campo pode ser brevemente definida como um fenômeno ótico, ligado às configurações de uma câmera, que evidenciam os elementos em diferentes camadas de uma cena, mantendo sua nitidez e não utilizando o desfoque. Ao inserir diferentes camadas do enquadramento em nitidez, o espectador tem a sensação de maior profundidade na imagem. Podemos interpretar que Deleuze, ao dizer que esse elemento poderia criar a imagem-cristal, referia-se a essa possibilidade de evidenciar mais de uma camada na cena, fazendo com que todas

suas notas, diz mais da melancolia e do tédio sentidos pela Lady do que os diálogos expositivos seriam capazes. Os tons na execução das notas (no signo-música) criam as significações no que vemos (signo-imagem) e ressaltam a transferência de atributos e, por extensão, a *música-imagem*. A cena se encerra com uma hora, cinquenta e um minutos e vinte e dois segundos.

A cena seguinte continua a evidenciar a vida de tédio e melancolia da Lady, que é demonstrada quando a vemos em seu banho, com seus belos, grandes e claros olhos fixos no vazio da tristeza. Barry adentra o recinto e pede às duas damas ali presentes que saiam para que ele tenha uma conversa com a Lady. Assim que elas saem, Barry pede perdão à esposa, que, livre da frieza, demonstra sua emoção em uma acelerada respiração. Ela o perdoa estendendo sua mão até pegar a dele, que a beija, novamente, selando sua relação.

Barry mantém seus gastos elevados e usufrui do dinheiro da Lady. Durante certa manhã, ele escolhe tecidos para novas vestes, quando sua esposa anuncia um passeio com seus filhos, o Reverendo e suas damas. Com um beijo de amor entre os dois, Barry se despede de seu filho Bryan e do seu enteado, dando-lhe um beijo na bochecha. Como não obteve qualquer reação do garoto, Barry pede para que ele beije também e, novamente, o Lord não o faz. Confrontando sua mãe e seu padrasto, ele ataca verbalmente Barry e traz à tona a memória de seu falecido pai, o *Sir Charles*. Depois de receber um tapa de sua mãe, Bullingdon é levado até outra sala por Barry, que disse precisar conversar com o garoto e utiliza uma vara para bater seis vezes nos glúteos da criança. Nosso protagonista se impõe ao dizer que sempre buscou uma boa relação com ele, mas que agirá com seu enteado da “mesma forma” como ele o tratar.

“Enquanto Bullingdon crescia, seu ódio por Barry assumiu uma intensidade igualada apenas à sua crescente devoção pela mãe” (KUBRICK, 1975, 1h 56min 49s – 1h 56min 59s). Assim, vemos a passagem de tempo através dos personagens envelhecidos ou crescidos (o Lord agora é um jovem adulto), na festa do oitavo aniversário de Bryan. Durante a noite, na cama, depois de colocar seu filho para dormir na companhia de sua mãe, Belle, nosso protagonista conta supostas histórias de seus atos corajosos durante a guerra. Já no dia seguinte, durante um passeio de barco de Lady Lyndon com seus filhos e o Reverendo, Barry e sua mãe conversam em cima de uma ponte. Belle exalta as conquistas do filho, mas o alerta sobre o perigo de ele não ter dinheiro próprio e de depender de assinaturas de Honoria para qualquer transação. Ela ressalta que, se a esposa falecesse, todo o dinheiro da família iria para Bullingdon, que tiraria tudo de seu padrasto e deixaria Bryan à mercê dele. A solução para Belle é que seu filho consiga um título de Lord, para assegurar o controle dos bens e dos recursos da família Lyndon.

---

sejam presentes. Isso pode aumentar o confronto do atual com seu reflexo (virtual), pois, com a profundidade de campo, todos os elementos da imagem passam a ser foco da visão.

Com esse objetivo em mente, Barry sabe com quem conversar sobre o caminho para tal conquista. Em um jogo de cartas com o Lord Hallam, ele indica que Gustavus Adolfus, o décimo terceiro Conde de Wendover e um dos cavaleiros e amigos pessoais de Sua Majestade, era a pessoa certa que Barry deveria procurar para que seu pedido por um título avançasse. Com Adolfus em seu círculo de amizade mais próximo, Barry investe grande fortuna na busca pelo título. Distribui dinheiro, diamantes e festas extravagantes para os que apoiavam sua tentativa de conquista e que eram próximos do Rei. Compra terras, pinturas e outros artigos mais caros do que valiam, para agradar e ficar mais próximo de ser um Lord.

Em determinada cena, o Rei cumprimenta distintos cavaleiros, que estavam enfileirados em uma sala. Um assistente do Rei aponta quem era cada um dos homens. Chegado o momento do cumprimento do Conde de Wendover, o Rei demonstra grande atenção ao seu amigo. Quando é chegada a hora de Barry Lyndon, o Rei se restringe a cumprimentá-lo e lembra da estima que tinham pelo falecido *Sir Charles Lyndon*, e pergunta como está Lady. O assistente intervém e diz ao Rei que Barry juntou tropas para lutar contra rebeldes na América. O Monarca demonstra felicidade com tal ato.

Vemos agora Graham, o contador da família Lyndon, junto da Lady, que assina os documentos de transações financeiras, e Barry, consultando cartas de advogados e credores preocupado com o declínio financeiro pelo qual ele era o responsável. Em seguida, acompanhamos o Reverendo ministrando aulas para Bryan e Bullingdon. Quando Runt deixa os dois estudando em uma sala e sai brevemente do recinto, os irmãos se desentendem a ponto de o Lord dar palmadas nos glúteos de seu irmão mais novo.

Com os gritos de Bryan, nosso protagonista entra na sala. Pelo ocorrido, Barry utiliza a vara para bater seis vezes nos glúteos de Bullingdon, demonstrando que essa prática permaneceu ao longo dos anos. Diferentemente de quando era criança, o Lord chora de forma mais visível, talvez pela humilhação que sentia para além da dor. Depois da punição, Bullingdon, com lágrimas escorrendo pelo rosto, diz a Barry que não aceitará mais que ele encoste nele e que o matará caso isso ocorra novamente.

Em outra cena, vê-se um concerto na propriedade dos Lyndon, com o número de músicos que corresponderia a uma orquestra de câmara, contando com Lady Lyndon no cravo e o Reverendo Runt na flauta. O público que estava presente aprecia a execução de uma doce e melódica música. Inesperadamente, Bullingdon entra no recinto descalço, porque Bryan estava usando seus sapatos, que, devido à falta de proporção com seu pé, faziam muito barulho, o que atrapalhava o concerto. Em seu rosto, o Lord demonstra certa satisfação na ação que orquestrava. Quando os dois irmãos estavam mais próximos da Lady no cravo, a música parou. Na sequência, ouvimos a fala de Bullingdon, humilhando Barry na frente de todos os presentes e

anunciando que sairia de casa para nunca mais voltar. Nesse ponto, Honoria deixa o recinto aos prantos e leva consigo o pequeno Bryan. Barry avança até Bullingdon e lhe aplica fortes golpes e socos. Ao som de gritos e expressões de surpresa dos presentes, vários homens tentam separar Barry de seu enteado, mas a selvageria de nosso protagonista demonstra sua força quando esses homens conseguem, com muita dificuldade, segurá-lo.

A partir desse evento, os amigos de Barry se afastaram dele, e a história sobre sua crueldade com o enteado se espalhou por todos os cantos. Quando encontra Gustavus Adolfus em um restaurante, esse último faz tudo que pode, de modo educado, para se livrar da interação com Barry. Nosso protagonista perdeu seus amigos e seu mais influente padrinho, na tentativa de conseguir um título, o que estava definitivamente fora de seu alcance. Novamente vemos Graham, Honoria e Barry em uma sala, onde a Lady assina documentos e é revelada quantidade enorme das dívidas que Barry acumulou e que agora são cobradas pelos credores.

Barry é um pai muito afetivo, e o vemos junto de seu filho pescando, apreciando os desenhos do pequeno Bryan, ensinando-lhe esgrima ou realizando jogos. Os dois se divertem e têm uma forte conexão de amor. Segundo o narrador do filme, “Barry tinha seus defeitos, mas ninguém poderia dizer que ele não era um bom pai. Ele amava o filho cegamente. Não lhe negava nada” (KUBRICK, 1975, 2h 50min 17s – 2h 21min 3s).

Durante um passeio de Barry a cavalo, e Bryan em um pônei, a criança pede ao seu pai um cavalo, alegando que seu colega, com “apenas” um ano a mais que ele, já tinha um cavalo e que isso era o que ele mais desejava ter e que seu objetivo era de sair com Barry em suas caças. Ele compra um cavalo e pede a seu serviçal que o leve para que seja domado a tempo do aniversário de Bryan. Em uma refeição em que a família está sentada à mesa, Barry é questionado por seu filho sobre se o rumor de que ele havia comprado um cavalo era real. Depois de negar, Barry confirma, para alegria do garoto, que só receberia o cavalo na terça-feira seguinte, a data de seu aniversário. Apesar da alegria nesse momento, Honoria pede para que seu filho prometa nunca usar o cavalo sem que esteja na companhia de seu pai, e a pequena criança concorda.

Em um momento posterior, Barry é avisado pelo Reverendo de que seu filho Bryan lhe desobedeceu e foi conhecer seu futuro cavalo, que ainda estava sendo domado na Fazenda Doolan. Durante o trajeto na estrada, nosso protagonista o encontra sendo levado por homens em uma maca improvisada e descobre que ele subiu no cavalo, que, ao empinar com selvageria, caiu junto do garoto. Mesmo com as visitas dos médicos, foi confirmado que a seriedade do ferimento do garoto era irremediável e que ele morreria a qualquer momento. Vemos, então, a pequena criança em sua cama, com os pais ao seu lado. Ele pergunta para o pai se vai morrer, mas Barry mente e diz que não e que ele ficará bem.

O garoto diz que não sente a maior parte de seu corpo, com exceção das mãos, e pergunta se ele vai para o céu, caso morra. O pai diz que sim, mas que ele não morrerá. Bryan segura, com uma das mãos, as mãos de seu pai, e com a outra, as da mãe, e faz o casal prometer que não brigarão mais e que apenas iriam se amar, além de pedir para que encontrassem com ele no céu. Barry e Honoria já não conseguem mais conter as lágrimas, e Bryan pede ao pai que lhe conte uma de suas supostas histórias de bravura durante a guerra. Enquanto nosso protagonista conta a história, ele é interrompido pelo próprio choro e não consegue mais falar.

Vemos, então, o caixão do pequeno Bryan sendo carregado rumo ao cemitério, em uma procissão guiada pelas leituras do Reverendo e seguida por pessoas desoladas devido à tragédia. Durante uma noite, a mãe de Barry e seus serviçais levam nosso protagonista, desacordado por beber uma grande quantidade de bebidas alcoólicas, de uma sala para seu quarto. Se, de um lado, Barry buscava consolo no álcool, de outro, Lady Lyndon, junto do Reverendo, tentava buscar consolo nas orações.

Em uma sala, Belle, que agora era encarregada de administrar os bens da família Lyndon, estava analisando documentos e números junto de Graham. Entra no recinto o Reverendo Runt, e a senhora Barry pede ao contador que os deixe conversar em particular. Belle reforça com Runt a delicada situação financeira da família e o demite, além de expulsá-lo da propriedade. Runt se nega a receber ordens de alguém que não seja a Lady, e os dois discutem sobre como a família Barry levou à ruína a família Lyndon. Em uma ordem de ultimato para que saia da propriedade, dada por Belle, o Reverendo deixa o recinto. Na sequência, vemos Honoria sofrendo fisicamente por conta do veneno que tomou em uma desesperada tentativa de suicídio. Como consequência, ela fica brevemente doente, depois de ser socorrida por Graham. Devido à insustentável situação em que a família se encontrava, o contador se junta ao senhor Runt e vão ao encontro de Bullingdon, que, até então, vivia em outra propriedade, longe de Barry. Em um desabafo aos dois, o Lord se responsabiliza pela atual situação de sua mãe e reconhece sua fraqueza e covardia em permitir a tirania de Barry na vida da família. Bullingdon encontra seu padrasto alcoolizado em um estabelecimento e o confronta para um duelo.

Na cena seguinte, apresenta-se um forte exemplo do uso da imagem-cristal, no qual a imagem é guiada pelo tempo, e a música é colocada em pé de igualdade com a imagem. Ouvimos a música '*Sarabande in D minor*', de Händel, tocada desde a cena anterior, quando o Lord Bullingdon encontra Barry e o desafia para um duelo. Essa peça musical recebe uma nova orquestração de Leonard Rosenman, que busca muitas mudanças na música que impactem diretamente nossa percepção da situação em que estão os personagens. Na cena em questão,

essa variação<sup>39</sup> remete ao suspense, ao militarismo e a um duelo, fazendo prevalecer a *transferência de atributos*. Os tons são graves e lentos, marcados por instrumentos de corda, uma parte executada em *pizzicato*<sup>40</sup>, e outra, tocada de forma acelerada e impactante.

A cena inicia em duas horas, quarenta e dois minutos e quatorze segundos de exibição do filme. Vemos, inicialmente, um plano fechado no ato de inserir a bala em uma arma. O movimento não é acelerado, mas calmo. Nesse plano, já é perceptível a compatibilidade no sincronismo entre a música e a imagem, algo já citado em relação a esse filme. Aqui a movimentação do personagem é intrínseca à música, mas submetida à imagem.

No plano seguinte, vemos a disposição dos personagens no enquadramento e a preparação de ambas as armas. Na trilha de som, além da música, ouvimos os sons diegéticos dos personagens e de pombos além dos diálogos. Nos planos seguintes, são explicadas as regras do duelo e mostrados os movimentos mais lentos, olhares fortes de um personagem para outro (os quatro homens que presenciam o duelo fixam seus olhares nos participantes, e Barry observa Bullingdon, que desvia o olhar para o chão). Barry demonstra, em sua expressão facial, a desilusão e o arrependimento, visto que, nesse ponto do filme, ele perdeu seu filho e sentia o peso de suas ações. Já Lord Bullingdon demonstra o medo de estar em um duelo.

Depois da explicação dada por um dos homens, que aqui é o mediador, e o uso de uma moeda para determinar quem seria o primeiro a atirar, Bullingdon se direciona para sua devida posição. O mediador conta dez passos para marcar a posição de Barry. Novamente, é evidente a movimentação dos personagens através do tempo. É importante ressaltar que, apesar de muito ser dito sobre isso, não sentimos que o tempo interfere no movimento de personagens apenas quando esses movimentos são lentos. Isso também pode ser percebido nos movimentos rápidos. A diferença é de que essas movimentações fogem do natural e dão a impressão de que, para além de ações motoras, essas são ações com base no tempo. Nesse trecho citado, o movimento de Bullingdon é ligeiro e destoa da movimentação dos outros personagens, reforçando o medo que o enteado sente. Já o mediador do duelo, como dito, segue em sua movimentação segundo a execução da música e o tom geral da cena.

Barry, caminhando lentamente, dirige-se à posição marcada. Em um plano fechado em seu rosto, o mediador lhe pergunta se está preparado. Enquanto se endireita, Barry demonstra que vai falar, mas só o faz depois de estar inteiramente em posição. Tudo é feito no mesmo

---

<sup>39</sup> A peça musical ‘*Sarabande in D minor*’ serve, conforme mencionado anteriormente, durante todo o longa-metragem, como um tema musical principal do filme. Existem variações desse tema, como na cena da morte de Bryan Lyndon, na de seu funeral e na do luto de Barry. Já na cena do duelo, ela recebe de Rosenman uma variação mais radical, mas que mantém o tema musical intacto.

<sup>40</sup> É uma técnica de execução de instrumentos de corda em que elas são pinçadas com os dedos, e não, friccionadas com o arco.

ritmo. No plano seguinte, o mediador e os outros três homens viram lentamente seus olhares e rostos do local onde Barry está para onde Bullingdon se encontra. “[...] o lento passar do tempo, combinado com as iterações cruelmente medidas e aparentemente intermináveis da *Sarabande*, transmitem o suspense e sofrimento de Redmond e Bullingdon em seu duelo final” (McQUISTON, 2013, p. 98).

Nos *takes* seguintes, Lord Bullingdon, ao tentar engatilhar sua arma, dispara-a acidentalmente no chão. Ele se assusta com o disparo, evidenciando cada vez mais seu medo e despreparo para aquele duelo. O enteado tenta culpar a arma para poder manter sua oportunidade de atirar, mas o mediador interfere, dizendo que o disparo contou como sua oportunidade, o que é reafirmado por um dos outros homens ali presente. Assim, o mediador pergunta a Barry se as regras estão claras para ele, e a Bullingdon, se ele está preparado para receber o tiro do seu oponente. Em um enquadramento que mostra todos os personagens da cena em sua composição, vemos o enteado em posição, tremendo e com dificuldade de dizer que estava preparado. Sua confirmação com a palavra “yes” vem acompanhada do final da frase musical da cena, ressaltando o cuidado com a mixagem e a edição da música.

Quando o mediador pede a Barry que engatilhe sua arma e prepare para atirar, Lord Bullingdon vomita, tamanho é o medo da situação que ele mesmo criou. O mediador e um dos homens se olham, certos de que esse será o fim trágico de Bullingdon. Todos os movimentos de olhar nessa cena carregam não apenas o pesar trágico e tenso, mas também a lentidão com que são realizados, como se esse movimento fosse difícil de fazer. Isso pode ser dito também dos já citados movimentos dos personagens.

Todas essas ações, alinhadas com a música, dão a impressão de uma dança. Essa comparação é válida quando partimos de um pressuposto de que a dança necessita da música. Ela é submetida a música. Os dançarinos se tornam, ao mesmo tempo, “escravos” da música e também parte dela. O mesmo pode ser dito dos personagens nessa cena. Essa composição musical e imagética possibilita um senso de harmonia sensorial, de organização, disciplina e formalismo que são indescritíveis. Todas essas características podem ser aplicadas também na maior parte da filmografia do cineasta Stanley Kubrick, que mantém seu estilo cinematográfico único.

Retomando a cena, Barry olha fixamente para seu enteado. Um olhar de pena e de remorso. Ao parar de vomitar, Bullingdon olha diretamente para seu adversário. Seu olhar, além de medo, expressava uma súplica, um pedido de misericórdia. Ele retoma sua posição, e ao ser questionado pelo mediador sobre se estava preparado, apenas acena com a cabeça de forma afirmativa. O mediador pergunta se a arma de Barry está engatilhada, e ele, em um plano fechado em seu rosto, responde “yes”.

O corte para um plano geral que enquadra todos os personagens da cena é feito no exato momento em que é executada uma densa nota, que é a penúltima da frase musical. Se esse corte fosse acompanhado da última nota da frase, poderíamos ter uma sensação de fim da cena (mesmo não sendo isso, o espectador, muitas vezes, é direcionado pela música em relação ao término de cenas e sequências ou até mesmo o fim de um filme), o que quebraria o seu ritmo. Mas o diretor escolhe a penúltima nota, não apenas para manter esse ciclo, mas para criar um senso estético de continuidade, até porque as frases musicais se repetem, e isso é feito com tamanho cuidado que não evidencia a quebra de uma frase musical para outra. Isso demonstra também a interação genuína da música com a imagem. Elas se tornam indissociáveis, também, por esse fato.

Essa continuidade também agrega a construção da imagem-cristal. Os movimentos, os olhares, os enquadramentos e as frases musicais se repetem. Kubrick criou um microcosmo do filme nessa cena. O tempo flui de modo mais intenso nela (assim como em outras cenas do filme). Sentimos o tempo correr e se conservar, e isso, por si só, não seria um ciclo?! Um tempo que se esvai não seria a parte esquerda de um círculo, e o seu estado de conservação no presente contínuo não poderia ser o lado direito do mesmo círculo?! Ambos se encontrando e fechando o círculo. Aqui temos mais um exemplo de quando a imagem-cristal está na forma e no conteúdo do filme, em que uma cria e sustenta a outra.

Na cena, o mediador faz a contagem regressiva, e Barry aponta para o chão e atira. Intencionalmente erra, e no momento do disparo, seu oponente se assusta. Os homens que presentes conversam entre si, incrédulos com aquela situação, e novamente Bullingdon olha para o seu padrasto. O mediador fala com o Lord, querendo saber se ele estava satisfeito com o fato de Barry ter atirado no chão e poupado sua vida, encerrando assim o duelo. Bullingdon continua olhando para seu padrasto, com uma expressão incrédula. Ele simula falar, mas só o faz quando uma frase musical termina (que, logo em seguida, inicia-se novamente). O personagem diz que não se deu por satisfeito, mantém o duelo e tem uma oportunidade de vencer seu padrasto.

Na cena seguinte, vemos o mesmo plano fechado no rosto de Barry e a mesma expressão de remorso, mas com o agravamento da melancolia. Nos *takes* seguintes, o mediador entrega uma nova arma carregada para Bullingdon. O Lord, nesse plano em que recebe a pistola, está ofegante, demonstrando ansiedade nesse momento decisivo. Seu ato de respiro ofegante está sincronizado com os *pizzicatos* da música. A imagem-cristal se mantém durante a cena, nos atos de tensão ou em gestos e ações menores como esses. O tempo é sentido em cada segundo. O diretor evidencia isso o tempo todo. Não existem distrações nem ações frenéticas, tampouco

uma música estilizada que apenas emoldure a imagem. Kubrick busca uma relação genuína, que resulta inteiramente na *música-imagem*.

Nos planos seguintes, Barry responde para o mediador que está preparado, e ele pede que Bullingdon engatilhe sua arma, mais uma vez. No mesmo plano que enquadra todos os personagens da cena, o mediador fala a contagem regressiva, e nos *takes* que seguem, vemos Bullingdon tremendo, com sua arma apontada para o adversário. O tiro acerta a perna esquerda de Barry. Enquanto os homens vão ao socorro do protagonista, vemos um plano americano em Lord Bullingdon, que expressa seu alívio e satisfação. A cena se encerra com duas horas, cinquenta e um minutos e cinco segundos, um segundo depois do final da música. Assim, sentimos, dentro da própria cena, o peso desse fim, com um segundo sem a música, como se fosse inserido um ponto final nesse ciclo da rivalidade entre Lord Bullingdon e Barry Lyndon.

Como já dito, Kubrick busca evidenciar o tempo durante todo o longa-metragem *Barry Lyndon*, seja para o peso dramático, seja para conduzir a narrativa, ou seja, para ressaltar sua técnica cinematográfica. Esse é o ambiente perfeito para que um cristal se solidifique e saia de um estado (seguindo a conceituação do início do tópico, o paralelo para outro estado físico é o material bruto filmado) para outro. O tempo se solidificou na imagem-cristal do filme (o imagético e o sonoro), e o público, por meio desse cristal, consegue sentir o tempo. Esse elemento temporal se tornou palpável graças às técnicas e aos conceitos do diretor e de sua equipe criativa. O atual e o virtual se tornaram presentes nesse filme, sempre em reflexos opostos. O passado flui em seu presente contemporâneo. Apenas com técnicas tão bem idealizadas e aplicadas é que podemos ser impactados por esse tipo de filme. E o fator sonoro, aqui destacado pela música, tornou-se vital para essa construção.

Referente ao duelo, temos a já falada reorquestração de Rosenman, que, utiliza instrumentos e orquestrações muito particulares para a cena (diferente de como a composição é usada como tema durante o filme). Assim, temos um vínculo do signo-música com outros signos do nosso imaginário, como o armamentismo e a guerra. Os *pizzicatos*, as percussões e os instrumentos de corda em que se executam ligeiras e fortes notas, em tons graves, remetem ao duelo de dois oponentes. É uma guerra travada por dois homens, durante a segunda metade do filme: antes, um padraço com seu enteado ainda criança, durante olhares e castigos; e agora, por dois homens adultos, através de um duelo armado. A música aplica essa sensação da guerra, do peso de um tiro, durante toda a cena, atribuindo à imagem essas significações. Conforme comprovado, a cena cumpre a *equivalência hierárquica* e o faz por meio da imagem-cristal. É forma e conteúdo da cena, é seu virtual e seu atual, assim como é sua música e sua imagem em um único tempo.

Na cena seguinte, em uma pousada, Barry é atendido por um médico, que lhe informa que deverá amputar a perna, logo abaixo do joelho, e realiza o procedimento. Bullingdon, em seu trajeto de retorno ao castelo de sua família, orienta Graham a contar para Belle o ocorrido, fazendo com que ela saia da propriedade e vá para Londres encontrar seu filho. Vemos, então, Barry com a perna amputada, e sua mãe jogando cartas no quarto da pousada. Eles recebem a visita de Graham, que foi incumbido de levar-lhes uma mensagem de Bullingdon. Barry recebe a proposta do Lord de que, caso deixe a Inglaterra, receberá anualmente quinhentos guinéus, desde que nunca retorne ao país, tampouco encontre Honoria e seu filho novamente. Bullingdon alerta que, se ele se negar e decidir permanecer, Barry será preso, devido às dívidas antigas e numerosas que ele tem.

Somos informados de que Barry retornou para a Irlanda, junto com sua mãe, e que, depois de um tempo, voltou para o Continente, para se estabelecer novamente como jogador profissional, mas sem obter o sucesso antigo. Vemos Honoria Lyndon, Lord Bullingdon, Graham e o Reverendo Runt em uma sala, enquanto a Lady assina documentos. Um deles é o pagamento vitalício a Barry. O filme se encerra e, na tela preta, vemos o seguinte texto: “Epílogo – Foi no reinado do Rei George III que os personagens citados viveram e brigaram; bons ou maus, bonitos ou feios, ricos ou pobres, agora são todos iguais” (KUBRICK, 1975, 3h 1min 14s – 3h 1min 35s). Em seguida, aparecem os créditos finais do filme.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme já referido, foi elaborado e estruturado o termo-conceito da *música-imagem* em vários aspectos, que abrangeram as exigências para que uma cena, sequência ou *take* de um filme, para que o mesmo tenha sua relação entre música e imagem analisada de uma forma específica. Recapitulando, existem as exigências de cunho puramente técnico e tecnológico, como a *sincronização* e a *edição da música e/ou mixagem*, as que tratam dos conceitos no filme e de construções de narrativa e de significados, como o *trânsito da intermedialidade* e a *transferência de atributos*, e uma que trata de elementos técnicos, unidos a elementos conceituais, narratológicos e significantes, além de aspectos estéticos, sensoriais e filosóficos, que, nesse caso, trata-se da *equivalência hierárquica*.

Assim como os objetivos de conceitos deleuze-gattarianos, a *música-imagem* busca uma abordagem multidimensional, não focada apenas em múltiplas possibilidades, mas também em múltiplos aspectos. Nesse caso, consideremos a *música-imagem* um termo-conceito, que não servirá para apontar filmes que o realizem dos que não o realizem. O objetivo de se ter uma ferramenta analítica como a *música-imagem* é de ter uma trilha sobre o que observar em determinadas nuances de um filme, a fim de entender como a relação entre a mídia-música e a mídia-imagem pode ser profunda. Quando se evidencia a realização das exigências, automaticamente se entende o nível de profundidade nesse entrelace e se obtêm provas dele. Se a *sincronização* e a *edição da música e/ou mixagem* são realizadas, é possível apontar, no contexto de produção do filme ou, principalmente, em análises no próprio filme, como se deram esses elementos. Quais as intenções da equipe criativa, os momentos em que a música foi mixada com diálogos e efeitos sonoros, seja para efeitos estilísticos ou narrativos, ou como as músicas foram editadas em união com a edição das imagens.

Se essa análise prosseguir depois das comprovações anteriores, será necessário evidenciar o *trânsito da intermedialidade*. Nesse caso, também buscando em contextos de produção e em análises internas do filme as possibilidades no entrelace intermídia. A *música-imagem* é um entrelace intermídia por excelência. Mas, para identificar o *trânsito da intermedialidade*, deve-se conservar essa realização em duas das três categorizações elaboradas por Irina Rajewsky: *transposição midiática*, *combinação de mídias* e *referências intermidiáticas*. Se for apontado onde essas categorizações podem ser identificadas no filme analisado, não só a análise poderá ser avançada por meio da *música-imagem*, como também serão levantadas evidências na profundidade intermídia desse filme.

Já com a *transferência de atributos*, a análise da cena, da sequência ou do fragmento de um filme atingirá níveis mais profundos. A intenção não é de supor a intenção de realizadores, mas de fazer leituras possíveis em um filme. Buscar significações pautadas em signos e significantes, a partir de elementos que possam servir como índice para aspectos narratológicos e semiológicos de uma obra, com uma troca efetiva entre música e imagem, não de forma estética, mas significativa, compreensível e mensurável. Dessa mesma forma, quem seguirá com a análise utilizando a *música-imagem* terá a possibilidade de levantar ilustrações e exemplificações que reafirmem as intenções artísticas em uma obra.

Por fim, será averiguada a última e mais complexa das exigências: a *equivalência hierárquica*. Complexa pelo fato de ser menos direta do que as outras exigências e necessitar de análises e de interpretações minuciosas na obra. Essa exigência, assim como a *transferência de atributos*, tem o potencial de modificar percepções em relação a um filme. Para direcionar melhor sua realização, tal qual o *trânsito da intermedialidade*, existem três possibilidades de fazer a *equivalência hierárquica*. Mas, nesse caso, apenas uma das opções é necessária, o que não inibe o fato de as três poderem interagir em uma mesma cena ou sequência. São possibilidades de realizar a *equivalência hierárquica*, a imagem-tempo, a imagem-cristal e o galope e ritornelo. Conforme explicado anteriormente, o galope e o ritornelo são conceitos constituintes da imagem-cristal, que é um conceito constituinte da imagem-tempo. Mesmo que uma possa “nascer” da outra, conceitualmente, cada um desses aspectos tem as próprias particularidades.

Nesse sentido, podemos perceber um entrelace teórico-conceitual, em que cada uma das exigências se mantém interligada com a outra. A *sincronização* é uma base tecnológica fundamental para se cumprir a visão da equipe criativa em um filme. Vale ressaltar que a *sincronização* é relativa à junção da trilha de áudio de um filme com a imagem, não a sincronia de música e imagem, como relatado nos movimentos e nas ações no filme *Barry Lyndon*. Igualmente um aspecto técnico para se fazer cumprir a visão criativa em um filme é a *edição da música e/ou mixagem*, que também é basilar para qualquer entrelace entre música e imagem em um filme que trata essa relação com polimento técnico e conceitual. Assim, tanto a *sincronização* quanto a *edição da música e/ou mixagem* estão intrinsecamente conectadas.

Isso nos leva à exigência do *trânsito da intermedialidade*, que, obviamente, necessita das duas exigências citadas acima e se faz existir através delas. A intermedialidade precisa da sincronia, da intenção e dos elementos técnicos para existir em artes-mídias distintas. Para a *transferência de atributos*, são necessários todos os aspectos citados acima, pois se trata de intenção, de interpretação e de significação. Por fim, a *equivalência hierárquica* conjuga todas

as exigências juntas, porque, para que a música exerça influência na imagem, é preciso sincronizar a trilha de som com a imagem, editar e mixar a música na faixa de áudio e dentro da linha do tempo de edição de um filme. Além disso, é basilar para uma equivalência entre duas artes-mídias que tenham um entrelace intermídia sólido e que essa equivalência se dê não apenas de modo conceitual e estético, mas também semiológico e narratológico, trazendo a concepção da *equivalência hierárquica* com a *transferência de atributos*.

Portanto, podemos defender que a *música-imagem* tem aspectos que possibilitam não apenas uma análise de múltiplos aspectos, mas de vários, conjugando teoria do cinema, intermedialidade, Semiologia, Filosofia da Arte, história do cinema, técnica cinematográfica, entre outras possíveis adições. Nesta dissertação, tencionamos construir e solidificar esse termo-conceito e aplicá-lo em diversos filmes, principalmente no que norteou este trabalho: *Barry Lyndon*, que foi escolhido por apresentar diversas possibilidades advindas do diretor com sua equipe. Podemos considerar esse um ponto-chave nesta dissertação, que seria entender as possibilidades no entrelace entre música e imagem, não apenas para equipes criativas refletirem e racionalizarem tais processos artísticos, como também para que as análises que elevem esses aspectos sejam auxiliadas pelo presente termo-conceito.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Danilo Vieira Granato. **Breve história da mixagem**: origem, técnicas, percepção e futuros avanços. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papirus Editora, 2003.
- BERCHMANS, Tony. **A Música do Filme**: tudo o que você gostaria de saber sobre música de cinema. São Paulo: Escrituras Editora, 2012.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BRANCO, Pércio de Moraes. **Cristais**. SGB – Serviço Geológico do Brasil, 2014. Disponível em: <http://www.cprm.gov.br/publique/CPRM-Divulga/Cristais-2715.html>. Acesso em: 17 jun. 2020.
- BUHLER, James; NEUMEYER, David. **Hearing the movies**: music and sound in film history. Second edition. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- BUNN, C.W. 1972. **Cristais**: seu papel na natureza e na ciência. São Paulo, Ed. Nacional, EDESP, 292p.
- CLÜVER, C. Intermedialidade. **Pós**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 5-23, nov. 2008.
- CLÜVER, Claus. “Inter textus / Inter artes / Inter media”. Tradução de Elcio Loureiro Cornelsen. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 14, p. 11-41, jul./dez. 2006.
- CONTEXTURA. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, v. 12, n. 17, 2021. ISSN: 2525-5509.
- COSTA, Ideval Souza; ANDRADE, Fábio Ramos Dias de. **Experimentos didáticos de cristalização**. **TERRÆ DIDÁTICA**, v. 10, nº 2, 2014. Disponível em: <https://ppegeo.igc.usp.br/index.php/TED/article/view/8453>. Acesso em: 02 ago. 2021.
- COSTA, Fernando Moraes da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7 Letras: FAPERJ, 2008.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2018.
- DELEUZE, Gilles. **Cinéma 2 – L'image-temps**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DELEUZE, Gilles. O atual e o virtual. *In*: DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Dialogues**. Paris: Flammarion, 1996.

DINIZ, T. F. N. Intermedialidade: perspectivas no cinema. **RuMoRes** [S. l.], v. 12, n. 24, p. 41-60, 2018. DOI 10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.143597. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/143597>. Acesso em: 14 mar. 2022.

FERRAZ, Silvio. **Música e repetição**: a diferença na composição contemporânea. São Paulo: EDUC, 1998.

FORNAZARI, Sandro Kobol. **A imagem-cristal**: a leitura deleuziana de Bergson nos livros sobre o cinema. *Artefilosofia*, v. 5, n. 9 (2010).

FORNAZARI, Sandro Kobol. *Artefilosofia*. **Ouro Preto**, n.9, p. 93-100, out. 2010.

GOMES NETO, João. **Cristais**. Portal InfoEscola: navegando e aprendendo. Disponível em: <https://www.infoescola.com/quimica/cristais/>.

GUATTARI, Félix. 1989. Ritournelles et Affects existentiels. In: *Cartographies schizoanalytiques*. Paris: Éditions Galilée, p. 251-267 Tradução: Cristina Thorstenberg Ribas. Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre – RS. São Paulo, 2019.

VIEGAS, Suzana. **Gilles Deleuze**: Film & Philosophy – Mapping as Encounter. Instituto de Filosofia da Linguagem. Disponível em: <http://filmphilosophy.squarespace.com/1-gilles-deleuze>.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. **A Greek-English**. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3Dkru%2Fstallus>.

LIMA, Henrique Rocha de Souza. **Da música, de Mil Platos**: a intercessão entre filosofia e música em Deleuze e Guattari, 2013, Mestrado.

MÂCHE, François-Bernard. **Music, Myth and Nature or the Dolphins of Arion**. Chur: Harwood, 1992.

MAGALHÃES, Nathan Matos. **Orides Fontela e a contextura poética de Alba**: o livro de poesia como objeto poético. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. 223 f. Belo Horizonte, BR-MG, 2019.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Brasiliense, 2005.

McQUISTON, Kate. **We'll meet again**: musical design in the films of Stanley Kubrick. Oxford University Press; Illustrated edition, 22 out. 2013.

MEINE, Rodrigo. **Abstração e representação**: a função de modelos em composição musical. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música. 318 f. Porto Alegre, BR-RS, 2018.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. **Revista Aletria**. Belo Horizonte. Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários. v. 6, p. 42-65, jul.-dez, 2006.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.

OLIVEIRA, Juliano de. **A significação na música de cinema**. 2017. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/T.27.2017.tde-23052017-154907. Acesso em: 16 dez. 2020.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Traduzido por Isabella Santos Mundim. *In*: DINIZ, Thaís Flores; VIEIRA, André Soares (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: os desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Rona; Fale/UFMG, 2012. p. 51-74.

RODRIGUES, R. F. **Ritornelos da expressão audiovisual nas redes midiáticas: métodos ecléticos do videomashup**. Galáxia (São Paulo, Online), n. 27, p. 95-106, jun. 2014.

SARAIVA, Marina Rebeca Oliveira. Territórios dos sentidos: da emergência dos processos de subjetivação na metrópole contemporânea. *Revista Espaço Acadêmico*, nº 132, ano XI, maio de 2012.

TRINDADE, Wagner; JOBIM, José Luís. A sobrevivência do Gênero Picaresco na Literatura Brasileira – um estudo de Galvez, Imperador do Acre. *In*: XV ENCONTRO DA ABRALIC, 2016, Rio de Janeiro. **Anais do XV Encontro da ABRALIC**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016. v. 1. p. 4942-4952.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna Ltda., 2006.

VIDIGAL, Leonardo Alvares; NOVAIS, Marina de Moraes. Ponto de escuta e tridimensionalidade sonora na ficção e no documentário: para uma estética do envelopamento no cinema contemporâneo. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. v.10, n.19: mai.2020. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/revistapos>. Acesso em: 11 fev. 2022.

WINGSTEDT, J. **Narrative Music: Towards and Understanding of Musical. Narrative Functions in Multimedia**. Luleå University of Technology, Department of Arts, Communication and Education, Music and dance, Luleå, 2005. Disponível em: <https://www.indiewire.com/2019/10/joker-bathroom-dance-todd-phillips-cut-scene-1202180584/>. Acesso em: 12 maio 2022.

WOFF, W. The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam, Atlanta GA: Rodopi, 1999, *apud* RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Traduzido por Isabella Santos Mundim. *In*: DINIZ, Thaís Flores; VIEIRA, André Soares (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: os desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Rona; Fale/UFMG, 2012.