

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

RAFAEL SODRÉ DE CASTRO

Reflexões sobre a trilha sonora a partir de Hanslick

BELO HORIZONTE

2016

RAFAEL SODRÉ DE CASTRO

Reflexões sobre a trilha sonora a partir de Hanslick

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

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Prof. Dr. Jalver Bethônico

BELO HORIZONTE

2016

Castro, Rafael Sodré de, 1988-
Reflexões sobre a trilha sonora a partir de Hanslick [manuscrito] /
Rafael Sodré de Castro. □2016.
142 f.

Orientador: Jalver Bethônico

Dissertação (mestrado) □ Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes, 2015.

1. Hanslick, Eduard, 1825-1904 □ Teses. 2. Música de cinema □
Análise, apreciação □ Teses. 3. Musica □ Filosofia e estética □ Teses.
4. Cinema □ Teses. 5. Arte e música □ Teses. I. Bethônico, Jalver, 1963-
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III.
Título.

CDD 782.85

FOLHA DE APROVAÇÃO

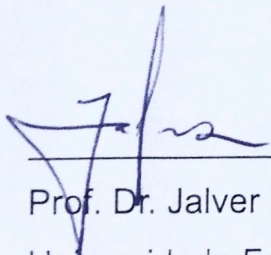
Autor: Rafael Sodré de Castro

Título: Reflexões sobre a trilha sonora a partir de Hanslick

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes. Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

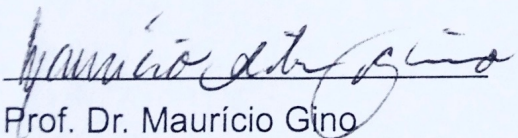
Aprovada em: 15/01/2016

Banca examinadora:



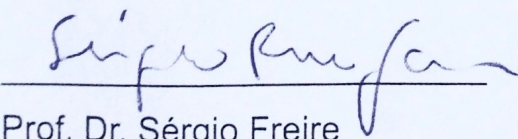
Prof. Dr. Jalver Machado Bethônico (orientador)

Universidade Federal de Minas Gerais



Prof. Dr. Maurício Gino

Universidade Federal de Minas Gerais



Prof. Dr. Sérgio Freire

Universidade Federal de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Ellen, minha grande companheira. Por todo suporte, dedicação, discussão de traduções, revisões e, principalmente, pela paciência ao longo desse processo.

Aos meus pais, por todos os incentivos e por vibrarem comigo a cada conquista.

Ao professor Jalver, por acreditar em minhas propostas e por extrapolar sua função de orientador ao pesquisar e participar dessa jornada ao meu lado, entusiasmando-se a cada novo estágio da pesquisa.

Aos professores Sérgio Freire e Maurício Gino, pela leitura atenta, referências, recomendações e disponibilidade.

A dedicação desinteressada dos amigos consultores/tradutores/revisores: Ana Rita Nicolliello, Fernando Ruiz Rosario, Luís Henrique Fonseca, Luiz Henrique Ernesto Coelho, Sofia Paiva e Victor Coelho.

Aos professores Marco Aurélio Brescia e Sérgio Canedo, por apontarem os caminhos da pesquisa, ainda durante a minha graduação.

Aos colegas do SEPOGA, por abrilhantarem o percurso.

Às pessoas, entre amigos, colegas, professores e desconhecidos, que discutiram os temas comigo e me recomendaram/emprestaram/compartilharam autores e textos que enriqueceram este trabalho.

A todos os professores, funcionários e colegas da Escola de Belas Artes com quem me relacionei ao longo dos anos, cujo convívio foi decisivo para o início e conclusão do mestrado.

Aos colegas de trabalho e alunos que torceram por mim.

À CAPES pela bolsa concedida no último ano de pesquisa.

A todos que me acompanharam e/ou contribuíram de alguma maneira para a conclusão dessa importante etapa: gratidão!

Depois do silêncio, o que mais se aproxima de expressar o inexprimível é a música.

Aldous Huxley

RESUMO

Reflexões sobre a trilha sonora a partir de Hanslick

Em seu livro “Do belo musical”, de 1854, Eduard Hanslick defende que a arte da música está na contemplação pura da forma sonora e não nos sentimentos do compositor ou do ouvinte. Ainda persiste no âmbito musical uma perspectiva de que as melhores condições para a criação musical serão aquelas desvinculadas de outras linguagens. Por outro lado, há uma clara hegemonia da imagem na constituição e no pensamento do audiovisual, no qual percebe-se uma tendência narrativa centrada nos aspectos visuais e uma demanda para que a música possua, suscite, expresse ou represente uma emoção. Em linhas gerais, este trabalho examina a estética da música no cinema com enfoque na própria expressão sonora e não na construção de um arcabouço afetivo para as cenas. Igualmente, verificam-se os limites da conexão entre música e drama na construção do filme, examinando através de referências oferecidas pela filosofia da música e exemplos filmicos se os dois campos podem comportar uma relação igualitária capaz de permitir o desenvolvimento musical e dramático sem que uma parte se sobreponha à outra.

Palavras-chave: trilha sonora, autonomia musical, filosofia da música, cinema, Hanslick.

ABSTRACT

Considerations about soundtrack with Hanslick as a starting point.

In his book "The beautiful in music", 1854, Hanslick argues that the beauty in music consists of pure contemplation of musical forms, and not of the composer's nor the listener's emotion itself. In the musical context, there still remains the perspective that the best conditions for music creation will be when it is not linked to other languages. On the other hand, there is a clear hegemony of the image in the constitution and in the audiovisual thinking process, which can be perceived by a biased plot centered around visual aspects and a sound demand for possessing, arousing, expressing or representing an emotion through the soundtrack. In general terms, this work examines the musical aesthetics in cinema, focusing on sound expression itself and not on the construction of an affective background to movie scenes. Likewise, it verifies the limits of music and drama's connection in movie construction. Film examples and references from philosophy of music were used to verify if both areas can support an equitable relationship that allows musical and dramatical development in a non-dominant way.

Keywords: soundtrack, musical autonomy, philosophy of music, cinema, Hanslick.

SUMÁRIO

	PÁGINA
PRELÚDIO	9
CAPÍTULO 1 - ASPECTOS HISTÓRICOS E ESTÉTICOS: A MÚSICA, O DRAMA E OS AFETOS	22
1.1- A música e os afetos	23
1.2- O Romantismo e a Estética	32
1.2.1- A estética de Hanslick	36
1.3- Música e outras linguagens	49
1.4- Hanslick, o cinema e a contemporaneidade	54
1.4.1- O ouvinte e o espectador	57
1.4.2- O extramusical e o audiovisual	60
1.4.3- Permitir afetar-se	66
1.4.4- O extramusical enquanto procedimento	70
1.4.5- O afeto enquanto procedimento	74
1.5- Som - todo som - enquanto música	76
1.5.1- Vozes, ruídos e música	82
CAPÍTULO 2: UMA ESTÉTICA DA MÚSICA CINEMATOGRAFICA E A AUTONOMIA DA MÚSICA	88
2.1 Abordagens estéticas da música do cinema	91
2.2- A música autônoma do cinema	95
2.2.1- Análises fílmicas: o som em foco	100
2.2.2- Estudo de caso: <i>Whiplash - em busca da perfeição</i>	107
2.2.2.1- <i>A análise musical enquanto parte integrante da análise fílmica</i>	110
2.2.2.2- <i>Considerações sobre a análise musical fílmica</i>	115
2.2.3- Mais música, mais sentidos	117
2.2.4- Conteúdos musicais articulados	125
CODA	129
REFERÊNCIAS	134
LISTA DE FILMES CITADOS	142

PRELÚDIO

O pensamento leigo sobre a música raras vezes parte do objeto musical em si, usualmente abordando a música a partir do texto que a acompanha ou em termos de suas associações com elementos extramusicais, o que coloca em evidência a dificuldade em tratá-la de maneira objetiva¹. Para o semiólogo Roland Barthes, a linguagem mostra-se aparentemente insuficiente para tratar de música (cf. BARTHES, 1977, p. 184), haja vista que uma obra ou sua execução são frequentemente traduzidos apenas em adjetivos que levam a uma abordagem "fácil" e "trivial" (ibidem). O autor ainda sugere aos seus leitores um singelo jogo de salão: falar sobre uma música sem, no entanto, servir-se de adjetivos (ibidem). No livro *Sound Sentiment: an essay on the musical emotions* (1989), o filósofo Peter Kivy alega que várias descrições musicais são mais biográficas do que musicais, uma vez que tentam abranger o estado emocional do compositor. Outras são autobiográficas, e relatam então o que sentia o ouvinte ao apreciar a música - o que apresenta variações de acordo com o ouvinte e, ainda, com o contexto emocional do mesmo. Para o pesquisador Zangwill (2008), a relação entre os elementos musicais e as descrições em termos de emoção não são literais, mas apenas metafóricas². Em todos esses casos, constata-se que a música não é compreendida em termos próprios da expressão musical - centrados nos seus próprios parâmetros, tais como forma, estruturação melódica, progressões harmônicas e massa sonora - mas articulada enquanto componentes emotivos, ainda que não sejam emoções, de fato.

Para Arcos (2006, p. 11), a música de cinema não deve ser estudada apenas como se fosse uma composição de música autônoma³. Por outro lado, a análise musical representa a maior carência nos tratados sobre o tema: privilegiam-se dados como instrumentação, função da música, possibilidades de efeito e até mesmo a biografia e estilo do compositor, enquanto evitam-se os aspectos técnicos-musicais que

¹ A palavra *objetivo(a)* neste texto será utilizada enquanto *referente ao objeto*; e não como oposição ao vocábulo *subjetivo(a)*.

² Cf. ZANGWILL, 2008.

³ O termo *autônomo(a)* aqui é utilizado como sinônimo de uma música dita "pura", de concerto, sem desígnio de acompanhamento e, portanto, distante da música cinematográfica. No capítulo 1 essa concepção será discutida e ampliada.

evidenciam um desconhecimento ou desinteresse pela questão (ibidem). De fato, tais aspectos poderiam indicar pontos de interesse musicais no filme e outras relações audiovisuais derivadas desses elementos.

No cinema, prevalece a noção que relaciona música a sentimentos dos ouvintes/espectadores, destacando dessa forma a interferência que os sons poderiam provocar no sujeito. Esse emprego funcional da música de cinema aparece em primeiro plano com muito mais frequência do que um pensamento centrado na própria música, baseado nas relações entre os sons e elementos musicais em si, tais como melodias, harmonias, timbres e ritmos. Em críticas de cinema, nas poucas vezes em que pode-se constatar a presença de alguma menção ao campo sonoro, a referência à trilha sonora é frequentemente embasada na função afetiva que esta deveria desempenhar. Pode-se citar como exemplo a crítica do filme *Ela vai (Elle s'en va)*, 2013, dir. Emmanuelle Bercot), feita por Brian Tallerico, vice-presidente da *Chicago Film Critics Association*. Neste texto, a única alusão à música do filme retrata uma associação emotiva: “Bettie dirige por aí chorando enquanto [o compositor] Rufus Wainwright aparece na trilha sonora, tentando sublinhar a emoção que o roteiro não ganhou” (TALLERICO, 2014). Diferenciam-se, então, duas concepções musicais distintas: uma eminentemente *funcional*, empregada enfaticamente no cinema, na qual a música deveria desempenhar um papel dramático; e outra sobretudo *expressiva*⁴, própria de uma linguagem musical, orientada pela relação entre os sons.

O compositor e pesquisador do audiovisual Ney Carrasco considera a linguagem complexa do cinema como “herdeira de toda uma tradição dramática e musical da cultura ocidental” (CARRASCO, 2003, p. 6)⁵. A associação da música com a palavra, seja declamada, cantada, escrita na forma de título ou mesmo como conceito

⁴ Ainda que a função dramática seja dotada de expressividade, neste texto convencionou-se como uma *abordagem expressiva* aquela que trata de *expressão musical*, que ressalta elementos próprios da linguagem musical e não de outros aspectos que a obra pode apresentar.

⁵ Embora esta constatação seja coerente e justificável a partir do texto que se segue, ela não é unânime: para Adorno e Eisler, o cinema tem em suas origens as tecnologias de reproduções mecânicas e no mercado de entretenimento, afastadas, portanto, das tradições literárias e dramáticas. Cf. DOVEV, 2004.

articulador, constituiu parte importante do desenvolvimento da música enquanto uma expressão mimética, buscando imitar as sonoridades e estruturas da fala e sugerindo representações por meio da relação da palavra com os sons (CARRASCO, 2003, p. 20). Assim, o significado das palavras agregou-se à expressão musical enquanto um lastro de conteúdo, capaz de incutir representações em uma estrutura musical que por vezes é destituída de um conteúdo verbal.

A música sempre foi recorrente em cerimônias, rituais e expressões artísticas como teatro, ópera e dança. Além da sugestão imagética por meio da palavra, a música esteve unida ao universo visual por meio do gesto e do drama muito antes de vincular-se à película cinematográfica. O papel de entretenimento hoje ocupado pelas salas de cinema era desempenhado com certa similaridade no século XIX pelas casas de ópera, e muito do que foi estabelecido pelo cinema no século XX teve como origem as manifestações musicais de outrora.

Enquanto expressões temporais, ambas as artes - música e cinema - se valem de ritmo e sincronia em suas criações. Em música, o eixo horizontal representa a organização temporal da obra e relaciona-se à melodia, à sucessão de acordes e à estrutura geral da obra. Em cinema, relaciona-se com a montagem, sucessão de planos, sequências e eventos. Todavia, o eixo temporal do cinema não criou-se de maneira independente, baseado apenas em sua própria natureza. O estabelecimento do cinema se apropriou de princípios temporais já assentados pela antiquíssima tradição musical antes de se reinventar de maneira própria, todavia sem abandonar completamente os preceitos musicais que fizeram parte da sua formação (CARRASCO, 2003). Enquanto uma construção moderna da narrativa no cinema pode embaralhar o desenvolvimento cronológico dos acontecimentos, as histórias contadas por meio de estruturas lineares podem ser encaradas como um resquício do tempo em que a ópera e o teatro alimentavam o referencial do cinema, em seus primórdios.

Da mesma forma, vários conceitos musicais são empregados no audiovisual. O termo *polifonia*, amplamente usado para designar relações audiovisuais, é próprio da

terminologia musical e comporta a relação entre duas ou mais vozes independentes e simultâneas. Essa relação, em música, pode ser mostrada a partir de uma análise vertical de uma obra, considerando neste caso não a sucessão de sons de cada melodia, mas a simultaneidade dos mesmos, a partir de um recorte temporal capaz de abranger a combinação de sons de diferentes alturas oriundos de melodias distintas que soam ao mesmo tempo. Ressalta-se que, mesmo sob um prisma que privilegie o enfoque sobre a articulação simultânea - vertical - dos elementos sonoros ou visuais, eles também se desenvolvem no tempo - eixo horizontal - e o significado é resultante, portanto, de *forças diagonais*, soma dos eixos.

O uso polifônico do som no cinema é considerado em relação à montagem sonora, mas também enquanto elemento que se articula à montagem visual do filme na criação da narrativa⁶. Tal uso é empregado por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov para nomear o que eles consideram o único caminho para apontar uma nova potencialidade “no desenvolvimento e aperfeiçoamento da montagem” (EISENSTEIN, 1990, p. 218).

Eisenstein expande o conceito de *polifonia* para englobar a combinação de parâmetros sonoros e de diferentes elementos simultâneos que compõem uma obra em sua verticalidade. Pode-se facilmente considerar a sobreposição de imagens, gestos, movimentos, ruídos, vozes e música como uma *relação polifônica*, baseada na simultaneidade dos elementos e na articulação entre cada um deles. Dessa forma, a *polifonia* que originalmente caracteriza a relação harmônica - simultânea - entre duas ou mais vozes que se desenvolvem no tempo parece emergir no audiovisual de forma adequada para designar a relação entre os discursos do audível e do visível.

⁶ O termo *polifônico* foi empregado a priori como metáfora, transportando a relação entre sons para outro nível composto por elementos de diferentes natureza, englobando assim o campo visual e o todo da diegese. Tal termo, no entanto, cristalizou-se com o tempo a partir do seu uso enquanto vocábulo próprio do cinema e tem sua aplicação na mesclagem dos campos visual e sonoro, considerando assim os diversos elementos de montagem existentes.

A música também contribui com o cinema ao emprestar seus métodos próprios ao fazer cinematográfico. Há processos que são próprios do exercício musical ou utilizam a música enquanto componente dinâmico do jogo audiovisual na criação do filme. Pode-se citar como exemplo uma prática do cineasta Jean Cocteau, que costumava variar o efeito audiovisual a partir da substituição da música de um trecho pela música de outra parte do filme completamente diferente, conseguindo dessa forma um resultado distinto do originalmente programado (BAPTISTA, 2007, p. 43).

O diretor Béla Tarr, por sua vez, alega que quase tudo o que aprendeu fazendo cinema foi a partir da música, “[p]ois a música não tem nenhuma história real, apenas existe” (MELLO, 2015). Junto a Mihály Víg, autor das músicas da maioria dos seus filmes, Tarr estabeleceu um processo em que o compositor deveria basear sua música no roteiro, ao invés do processo habitual que insere a trilha às imagens prontas, já ritmadas. A música finalizada, por sua vez, ajudaria a engendrar o andamento das longas tomadas. A música é inserida tão logo as filmagens sejam concluídas, em um processo de criação audiovisual que comporta a interferência da música sobre a cena e a montagem.

Para o compositor John Williams, a musicalidade é uma característica de bons autores de cinema: “Eu penso o seguinte sobre diretores: os melhores diretores são musicais. Eu penso que parte do que eles fazem é musical. A arte de montar um filme, em meu modo de ver, é uma arte musical” (WILLIAMS apud CARRASCO, 2003, p. 75). Assim, algumas poéticas que emergem desse cruzamento entre música e cinema podem ser encontradas no trabalho de vários autores de cinema. Todavia, o que John Williams chama de musicalidade, ainda que se relacione aos métodos do fazer musical, dificilmente abordaria conteúdos musicais ou reivindicaria um exercício eminentemente musical como constituinte de um filme. O que seria, nesse aspecto, um filme musical?

Norman McLaren, animador canadense nascido na Escócia, é um autor de cinema que se destaca pelas relações do seu trabalho com a música, facilmente percebida em seus trabalhos de animação realizados diretamente sobre a película. Em *Fiddle*

de dee (1947), as formas abstratas se movem orientadas pelo violino, entretanto não é possível estabelecer exatamente uma correspondência imagética previsível entre o som e as imagens, que variam suas formas e movimentos ainda que sempre preservem uma relação com a melodia. O mesmo ocorre em *A phantasy in colors* (1949, dir. Norman McLaren), filme no qual ocorre uma correspondência mais ampla não apenas com a melodia, mas também com cada instrumento que executa a música. Em ambos os casos, a animação de McLaren exalta o movimento enquanto eixo comum da relação entre som e imagem. Há em McLaren um apreço ao movimento, à forma pura, “preferindo as formas que, como a música, não se liguem a nada fora delas próprias” (McLAREN⁷, 1970, p. 10).

A maior parte dos filmes realizados por McLaren não pode ser considerada como narrativa. Com efeito, o trabalho de composição musical desse autor se liga mais aos aspectos rítmicos, com uso recorrente de *ostinatos*⁸ e outros padrões rítmicos (BETHÔNICO e CHAVES, 2015). Assim, evita-se a ênfase normalmente conferida pelo cinema às linhas melódicas, enfatizando uma abordagem que se aproxima mais de meios musicais do que dos meios correntemente utilizados no cinema. As imagens em McLaren, por sua vez, atuam frequentemente sob a ideia de metamorfose, transformando continuamente um objeto artístico em outro, permitindo interações com o mundo sonoro que estejam livres do compromisso da realidade, mas empenhados com a relação audiovisual (Cf. McLAREN, 1970).

De fato, cada filme realizado por Norman McLaren é concebido enquanto parte de um estudo/desafio técnico, que impera ante a escolha temática do filme (Cf. McLAREN, 1970). Assim, é da técnica que se origina o filme, de maneira que a forma (conteúdos formais, a exemplo do que neste trabalho se defenderá como conteúdo musical) se sobreponha ao conteúdo (narrativo, aspecto semântico). O método de trabalho denominado “som animado” permitiu que ele compusesse a música de seus filmes a partir do desenho do som na própria película, o que faz desse procedimento, para McLaren, uma extensão do próprio processo de animação (BETHÔNICO e CHAVES, 2015). Os sons sintéticos eram criados a partir de cartões

⁷ Todos os trechos transcritos deste texto produzido em 1970 tiveram a grafia atualizada no presente trabalho.

⁸ Sequência de notas ou ritmos que se repete continuamente.

feitos a mão pelo autor, que eram posteriormente fotografados e integrados à faixa sonora do filme (McLAREN, 1970). Os sons obtidos através dessa técnica não contém *reverb* e possuem um timbre sintético característico (BETHÔNICO e CHAVES, 2015). Dessa maneira, conseguia-se o máximo de sincronia, uma vez que o desenho de cada som, pensado juntamente à imagem, era realizado quadro a quadro.

Assim McLaren fez o círculo completo: começou desenhando um filme para interpretar o movimento da música: era o pintor que lutava para movimentar suas formas, para pintar com o tempo. Agora atinge o ponto onde o som e a imagem realmente são um só (...) (MILLAR in McLAREN, 1970, p. 11).

Apesar de toda herança do âmbito da música e de exceções pontuais como o trabalho de McLaren, a sétima arte criou uma demanda musical que apresenta certas diferenças de outras manifestações sonoro-musicais que a antecedem: se antes os libretos de ópera eram normalmente encaixados na música, agora as trilhas sonoras na maioria das vezes se comprimem, estendem, crescem e diminuem de acordo com uma conveniência narrativa. Dessa maneira, as trilhas sonoras se submetem frequentemente aos tempos da imagem e à dramaticidade da cena, e não mais à imprescindibilidade da própria estruturação musical. Ademais, a música convencional do cinema parece não ter incorporado as mudanças musicais pós-tonais características do século XX, sendo constituída por clichês românticos e música de ambientação afetiva.

Destaca-se neste cenário a influência de uma concepção composicional da música que parte da *estética do sentimento*, termo utilizado no século XIX para tratar da associação entre música e afetos presente no senso comum e no pensamento estético musical ao longo da história da música ocidental. Nesse contexto, a expressão musical é vista predominantemente como um meio de enfatizar algum aspecto narrativo ou dramático, ficando a expressão musical frequentemente conformada à representação ou à efusão de sentimentos. A música, quase sempre ligada ao texto ou ao drama, seria considerada então em vista dos sentimentos que

ela seria capaz de provocar e do seu poder de representação, deixando as articulações puras⁹ dos sons musicais em um segundo plano.

Esse papel secundário normalmente ofertado à música em sua ligação com as palavras fez com que bem antes do cinema a música fosse vista como algo menor, de aspecto menos artístico: de Platão até metade do século XVIII, o significado de “música” correspondia quase que totalmente ao que descreve-se hoje como “música vocal”. Assim, o significado da música ficou lastreado nas palavras ou relacionado às inflexões da fala (BETHÔNICO e CASTRO, 2015). Em meados do século XVIII, ocorre a ascensão da música instrumental e a música deixa de ser um ofício, assumindo um lugar entre as artes. Esta transição possibilitou o surgimento de uma corrente estética que libertaria a música de sua relação forçosa com outros meios, ainda que grandes compositores como o alemão Richard Wagner (1813-1883) e o húngaro Franz Liszt (1811-1886) rejeitassem várias concepções inseridas na nova estética, como por exemplo a mudança no entendimento da especificidade de cada técnica artística, contradizendo a ideia de que as artes possuem uma essência comum, como acreditavam os compositores citados (cf. p. 48 deste trabalho).

As convicções estéticas de Eduard Hanslick (1825-1904), importante crítico e esteta musical do século XIX, rompem com o pensamento corrente da *estética do sentimento* e defendem a música enquanto uma arte autônoma, cujo ideal de beleza deveria estar presente única e exclusivamente no próprio material sonoro-musical e não nos efeitos causados aos ouvintes. Dessa forma, Hanslick desvincula a música de qualquer parâmetro dramático e se vale estritamente de parâmetros musicais, relacionados apenas à combinação artística dos sons, para valorar o seu objeto. O crítico musical sugere ainda que, no que tange às expressões artísticas mistas, como a ópera, o ideal estético seria justamente satisfazer em proporções idênticas as exigências da música e do drama (HANSLICK, 1992, p. 55-56). Este último ponto, secundário na obra de Hanslick, é frequentemente ignorado nas discussões contemporâneas acerca do autor (Cf. VIDEIRA, 2005, 2006 e ZANGWILL, 2004).

⁹ Puras no sentido que são relações articuladas apenas entre os sons, sem qualquer tipo de intertextualidade.

Entretanto, será crucial na discussão que se segue, na medida em que será utilizado para fundamentar uma estética a partir das contribuições musicais e dramáticas no todo cinematográfico.

Ainda que o pensamento hanslickiano esteja inserido em um contexto histórico-musical específico, sua proposta estética pode ser colocada além de uma abordagem histórica visto que sua teoria abrange um ideal de música. A estética hanslickiana, ainda que temporal, não se delimita, portanto, à concepção de música do seu tempo: trata-se de um ideal estético abrangente, que ajudou a fundamentar a filosofia da música e a produção musical do século XX, encontrando consonância ao pensamento de grandes nomes como o austríaco Arnold Schönberg (1874-1951), para quem a música também não deveria agregar quaisquer significados.

Posto isso, a abrangência atualizada do trabalho de Hanslick possibilita estender suas ideias também ao universo do cinema, ainda que careça de novas referências. Nesse aspecto, propõe-se utilizar o trabalho de Hanslick não como um cânone, mas como um ponto de partida rumo a caminhos musicais pouco explorados no cinema. A pertinência das indagações que surgem a partir da confluência entre a estética hanslickiana e o cinema revelam importantes relações audiovisuais. Alguns princípios hanslickianos podem ser aferidos nas discussões que se seguem: é possível uma música de cinema que seja autônoma - isto é, tenha como princípios, forma e conteúdo, o seu material sonoro? Na história da música há inúmeros exemplos de obras que envolviam música e outras linguagens - sobretudo óperas e balés - que se afirmaram enquanto obras-chave do entendimento musical. Algo semelhante pode ser construído no cinema?

Schönberg compôs a música em estilo atonal para um conjunto de poemas de Albert Giraud. A obra denominada *Pierrot lunaire* (1912), vale-se do "canto no limite de fala,

como *Sprechgesang*¹⁰, 'canto falado', o que significa trazer para o domínio melódico toda a gama de ruidismos dos timbres da voz e das entoações” (WISNIK, 1999, p. 45). Mário de Andrade, notável crítico musical, teceu suas considerações a respeito do que *Pierrot Lunaire* representou para o campo da Música:

Si [sic] na verdade a música nunca foi tão musical como agora, depois que [...] impôs como elemento primário de suas manifestações o timbre, é incontestável também que certas combinações de harmonias, certas concepções de escala melódica, a participação frequente do ruído isolado ou em combinação com os timbres sonoros, faz com que, ao lado da música de agora, apareçam frequentíssimamente manifestações que rompem todas as experiências, evolução e conceito estético que vieram se desenvolvendo e apurando por vinte e cinco séculos musicais (ANDRADE apud WISNIK, p. 45).

Outro exemplo de desenvolvimento musical em obras de caráter misto é o balé *Sagração da primavera*, apresentado pela primeira vez em 1913. Trata-se de uma obra feita por três grandes criadores, a saber: Igor Stravinsky (1882-1971), Vaslav Nijinsky (1890-1950) e Nikolai Roerich (1874-1947). A obra é tomada como referência em cada uma das áreas. Em música, nota-se o primitivismo que caracteriza parte da produção musical de vanguarda do início do século XX, acrescido também de uma explosão de polirritmia e politonalismo. A obra musical apresenta acordes agregados que, devido à proximidade das notas soam como *clusters*¹¹ e introduzem o ruído, questionando por meio da sua métrica irregular o pulso, constância rítmica da música ocidental. A coreografia de Nijinsky apresenta para o universo da dança moderna ocidental um rompimento semelhante ao causado pela música de Stravinsky (MARTINEZ, 2003). A coreografia de *Sagração da primavera* recusa a técnica clássica do balé, contrapondo a esta movimentos angulares e posições inovadoras dos pés e joelhos, compondo "uma abordagem 'sinfônica' dos grupos de bailarinos, que se contrapõe à orquestração de

¹⁰ Tipo de prática vocal que se situa entre a fala e o canto, introduzido pela primeira vez por Humperdinck em *Königskinder* em 1897 (SADIE, 1990). Schönberg comenta sobre a técnica no prefácio da partitura: “[...] o ritmo deve ser observado estritamente, como se se tratasse de um canto, mas, enquanto a melodia cantada mantém a altura do som, a melodia falada não faz senão indicá-la abandonando-a imediatamente...” (Apud CARRASCO, 2003, p. 23).

¹¹ Acorde composto pelo aglomerado de notas simultâneas próximas, causando assim um efeito ruidoso.

Stravinsky” (MARTINEZ, 2003, p. 91). Roerich, por sua vez, foi responsável pela criação dos cenários e figurinos. Sua concepção baseada em pesquisas arqueológicas e etnológicas afrontava as recriações simplistas de um passado remoto que vigoravam durante o período romântico.

A Sagração da primavera revela sobretudo a possibilidade de vários domínios serem levados ao ponto extremo no desenvolvimento de diversas linguagens na criação de uma obra de arte mista, alimentando por vezes uma relação recíproca como é o caso da dança e da música na obra em questão. Esse desenvolvimento, embora aconteça junto a outra arte, diz respeito não somente à totalidade da obra em questão, mas a cada uma das áreas autônomas que se articulam para criar o todo. Posto isso, o cinema comportaria a ideia de autonomia musical, como ocorre no balé e na ópera? Como essa noção poderia contribuir para o enriquecimento da música e do cinema?

Uma das noções que são construídas ao longo deste texto e que podem orientar a leitura do mesmo trata especificamente da questão da autonomia musical no cinema, que não comporta a música pura e a expressão musical estrita, alheia à narrativa. Trata-se da expressão musical inserida no todo do cinema, do elemento sonoro não submetido à diegese, mas constituinte da obra audiovisual. Assim, a autonomia que a música cinematográfica permite precisa considerar a *música de cinema* que se integra ao filme mas não é só filme, uma vez que também pode possuir *valor musical* (as diferenças entre as concepções de *música* e *música articulada a outras linguagens* serão tratadas em um segundo momento neste trabalho). A música de cinema pode, portanto, ser valorada enquanto música e enquanto cinema, totalidade que reúne diversas expressões distintas articuladas entre si. Sob este prisma, a *música de cinema*, normalmente estudada em cursos de *composição de trilha-sonora* e não de *composição musical*, pode ser pensada e desenvolvida também em seus aspectos musicais e não apenas funcionais, atendendo assim às demandas dramáticas e musicais.

No presente trabalho, à luz da filosofia da música, pretende-se desenvolver uma reflexão sobre a autonomia musical no universo do cinema, sobretudo em relação ao que se entende por cinema industrial. Busca-se, por conseguinte, discutir as conexões entre a trilha sonora e o desenvolvimento da linguagem musical, a exemplo das ligações entre música, texto e drama que ocorreram ao longo da história. No cinema, a despeito da particular estética musical predominante, há também espaço para a inclusão de questionamentos e aspectos pertinentes à música contemporânea.

Partindo do pressuposto de que diversos conceitos e processos musicais pós-românticos foram validados e incorporados pelo campo do cinema, almeja-se também abordar neste trabalho outras ideias predominantes da área musical que são utilizadas pontualmente por poucos realizadores de cinema. Assim, pretende-se discuti-las, expandi-las e divulgá-las enquanto processos musicais válidos que guardam a potência necessária para enriquecer os procedimentos habituais preponderantemente imagéticos, corroborando a ideia de que é possível uma autonomia da música no cinema.

Este texto compreende dois capítulos. No capítulo 1, chamado *Aspectos históricos e estéticos: a música, o drama e os afetos*, desenvolve-se um sucinto histórico bem como uma abordagem estética da relação entre música e afetos até o momento da ruptura desse paradigma, representada neste trabalho principalmente a partir do trabalho de Eduard Hanslick. Pretende-se ainda uma reflexão que relaciona criticamente as bases estéticas levantadas à luz da contemporaneidade, ligando-as à produção musical do século XX e seus desdobramentos. No capítulo 2, denominado *Uma estética da música cinematográfica e a autonomia da música*, empreende-se uma breve revisão dos estudos relacionados à estética da música de cinema. O capítulo também aborda a questão da autonomia da música no contexto cinematográfico, perscrutando pontos de convergência entre música e cinema por meio de análises de cenas e filmes que revelam um uso diferenciado do elemento sonoro e comportam um desenvolvimento musical mais autônomo.

Em linhas gerais, este trabalho examina uma estética da música no cinema baseada em critérios musicais. Igualmente, verifica-se os limites da conexão entre música e drama na construção do filme, examinando, por meio de ferramentas oferecidas pela filosofia da música e exemplos fílmicos, como os dois campos podem comportar uma relação igualitária capaz de permitir o desenvolvimento musical e dramático sem prejuízo de uma das partes.

CAPÍTULO 1 - ASPECTOS HISTÓRICOS E ESTÉTICOS: A MÚSICA, O DRAMA E OS AFETOS

Em resumo, tudo o que ocorre sem afetos não significa nada, não faz nada e não vale nada.

Johann Mattheson (1739)

A música cuja função tem sido principalmente atuar afetivamente nas cenas do filme parece em muitos momentos bastar para cumprir a demanda do cinema. Via de regra, é o que normalmente se pede aos compositores e o que se espera enquanto resultado final: algo que acompanhe as imagens, amplie afetivamente a situação mostrada e figure como acessório na construção da narrativa. Há também outras funções comuns, notavelmente mais ricas no que diz respeito à construção audiovisual, como estabelecer unidade e dar ritmo ao filme. Ainda assim, a música frequentemente marca sua presença em cenas de caráter emotivo, como é o caso dos reencontros românticos, das cenas finais que mostram algum tipo de superação e outras resoluções ou tensões dramáticas.

Para além dos clichês já estabelecidos pelo exercício da trilha sonora ao longo da história do cinema, a associação da música com afetos remonta a tempos e práticas muito anteriores ao advento do cinema. A música está ligada a emoções e a outras linguagens há milhares de anos. No entanto, muitas das questões derivadas dessa relação que foi desenvolvida ao longo da história da música ainda mostram-se contemporâneas, como por exemplo a compreensão do fenômeno musical como multissensorial (que será abordada posteriormente neste trabalho) e a indissociabilidade dos sentidos. Entre as várias abordagens, versa-se aqui sobre algumas das funções musicais ao longo da história e seu uso com o propósito de suscitar emoções aos ouvintes. Assim, percorre-se rapidamente o caminho que culminou na ruptura estética que se inicia com o pensamento kantiano no final do

século XVIII e atingiu seu ápice em uma noção estabelecida no século XIX acerca da autonomia da música, desvinculada da estética do sentimento.

1.1- A música e os afetos

Segundo o musicólogo Roland de Candé (2001, vol. 1, pp. 17-18), em todas as civilizações a música sempre esteve ligada à sua função social. Conexa à política, religião, ao prazer e outros usos, a música figurou também como um instrumento de aprendizagem e perpetuação de tradições culturais primeiramente por meio da imitação, e posteriormente também por meio do ensino sistemático.

Assim, a música não era vista apenas como manifestação artística, sendo reconhecida e amplamente utilizada como elemento criador de afetos em diversas manifestações culturais desde as civilizações orais. Pierre Lévy aponta:

as representações que têm mais chances de sobreviver em um ambiente composto quase que unicamente por memórias humanas são aquelas que estão codificadas em narrativas dramáticas, agradáveis de serem ouvidas, trazendo uma forte carga emotiva e acompanhadas de música e rituais diversos (PIERRE LÉVY, 1995, p. 50).

Na Grécia antiga, onde também foi atribuído à música um poder ético, os sistemas musicais foram utilizados como instrumento para moldar o caráter e o temperamento da população (CANDÉ, vol. 1, 2001). Dessa forma, a música tornou-se cultivada enquanto uma disciplina escolar e uma área de conhecimento, diretamente relacionada com valores éticos e implicações humanas que extrapolam o âmbito estético. Nesse contexto, a música passou a ser pensada como uma ciência e uma técnica mais do que um produto artístico em si.

Damon de Atenas (c. 500 a.C. a ?) estabelece uma teoria dos modos¹² baseada em *mimesis*, que ditaria de acordo com o uso - inclusive o seu uso político - como deveria ser a música para se alcançar determinados objetivos. Esta teoria relaciona o uso de modos estipulados aos regimes políticos e costumes do lugar de origem, de forma que o sistema musical utilizado seria um reflexo ou uma extensão das características da população que possuem aquele modo enquanto parte integrante da sua lógica musical, mimetizando os seus atributos como ampliação do âmbito da música. Dessa maneira, a música integra a teoria da *mimesis* à medida em que ela faz parte da totalidade das características de determinado povo. Para Damon, imitando-se determinado sistema musical, se importaria junto os outros elementos de caráter ético, político e afetivo pertencentes àquele povo. Este pensamento encontra ecos nas palavras de Platão e Aristóteles, sendo atribuída a este a ideia de que "as harmonias 'sobretensas' (utilizadas um tom agudo) levam ao despotismo e as harmonias "relaxadas" aos excessos democráticos, ao passo que os tons intermediários dispõem de um regime político perfeito" (CANDÉ, 2001, vol. 1, p. 74). O modo *dório nacional*¹³, por exemplo, relaciona-se à Esparta e aos costumes rígidos da Lacônia e, portanto, inspira coragem e sabedoria (CANDÉ, 2001, vol. 1, p. 74). Assim, era recomendada a escuta de músicas de certos modos na formação de determinadas profissões, ao passo de que as mesmas deveriam ser evitadas por outro grupo de pessoas. Os soldados, por exemplo, eram preconizados a ouvirem músicas em modos bélicos, que inspiram força e incitam a luta, e a evitarem os modos relacionados a temperamentos mais brandos.

A música pode ser considerada como um dos fundamentos do drama grego (CARRASCO, 2003, p. 33-34) e a essência da tragédia nos seus primórdios (NIETZSCHE, 1992, p. 90), antes do desenvolvimento da ação dialogada, na qual

¹² "Modo" é uma palavra que designa o conjunto de notas (escala) utilizado por determinado sistema musical, bem como as regras que regem este sistema. Para Wisnik, "nas sociedades pré-modernas, um *modo* não é apenas um conjunto de notas mas *uma estrutura de recorrência sonora ritualizada por um uso*" (WISNIK, 1999, p. 75). Essa estrutura recorrente é um dos elementos que nos permitem reconhecer uma música distante da nossa realidade no tempo ou no espaço (tais como música chinesa, árabe ou medieval) e ligá-las a um território ou a uma paisagem sonora a qual esta música pertence (WISNIK, 1999, p. 72).

¹³ Relativo ao povo antigo conhecido como Dório, dos quais derivam os espartanos. Os modos musicais possuíam os mesmos nomes dos povos, tal como ocorre com os povos e modos chamados jônios e eólios.

música e texto logram independência por meio da especialização de cada uma das partes. Pode-se dizer que um dos principais papéis desempenhados pela música no drama grego até então era potencializar o *páthos*¹⁴ do texto por meio de declamações melódicas, servindo de elo afetivo entre as representações e o espectador. No drama antigo a ligação do drama com a música é tratada por um viés sofisticado: longe de figurar com a mera finalidade de descrever, redundar ou ilustrar, o que move a música aqui é uma força criadora de mitos que visa algo de caráter eminentemente sugestivo que está além da representação das aparências, atuando na ampliação do espaço imaginativo a partir da torrente dionisíaca musical sobre o mundo imagético apolíneo (NIETZSCHE, 1992).

Dessa maneira, a música não buscava valorizar a aparência da representação, mas era ela mesma o impulso interno que alimentava a fantasia e exigia do homem sua máxima capacidade simbólica (Cf. NIETZSCHE, 1992, p. 34-35, 101, 105-108). Mesmo em um momento posterior, após a separação entre música e dramaturgia oriunda da especialização e autonomia de ambas as partes, esses dois elementos que antes foram indissociáveis ainda conservavam a característica mimética que possuíam no teatro grego. Esse atributo se manifesta tanto em peças de naturezas apenas musical e apenas dramática quanto em obras que combinam os dois elementos (Cf. CARRASCO, 2003, p. 34).

A relação da música com o texto e com o drama percorreu toda a história da música ocidental. Durante o período medieval, essa relação se mostra em dramas sacros e em dramas seculares. Os textos litúrgicos e profanos eram inteiramente cantados - numa perspectiva polifônica em que o texto é inteiramente concomitante à música - ou falados, sendo neste último caso alternado à música. Essas duas formas de estruturação características serão utilizadas em todos os gêneros dramático-musicais ocidentais posteriores, tais como oratórios e óperas (CARRASCO, 2003, p.

¹⁴ Esta palavra grega que designa, entre outras coisas, *emoção*, é referida em Retórica como método de convencimento destinado a exaltar as emoções do público. Ainda que este vocábulo pudesse ser substituído neste texto por *afeto* (derivado do correspondente latino *affectus*), optou-se por manter a palavra original grega neste momento como forma de preservar a origem que é retomada neste trecho da dissertação. Posteriormente, assumir-se-á aqui o vocábulo “afecto” como forma de preservar o termo utilizado por outros autores.

34). Em todos esses casos, cabia à música o papel de enfatizar algum aspecto do que diziam as palavras.

No século XVI, pode-se constatar clara ligação do discurso musical com sentimentos: há obras para instrumentos de teclado que, mesmo sem possuir qualquer texto, construíam uma poética musical com significados extramusicais. O músico espanhol Tomás de Santa Maria (1510-1570), em sua obra teórica *El arte de tañer fantasía*, publicada em 1565, sugere que determinados *páthos* são inerentes às tonalidades correspondentes. Nesse aspecto, os *modos* poderiam determinar se o caráter da música seria brando, doce, ou áspero, vigoroso. O autor, no entanto, restringe-se a falar dos ânimos apenas no que tange aos modos, como pertencentes à música enquanto representação, sem no entanto mencionar os efeitos que estes causariam em quem estivesse ouvindo (Cf. SANTA MARIA, 1982). Gioseffo Zarlino (1517-1590), por sua vez, explana ainda em 1558 no tratado *Le institutioni harmoniche* sobre as diferenças afetivas entre os modos maiores e menores (Cf. CHASIN, 2004). Curioso notar que suas observações ainda fazem parte da prática musical contemporânea, sobretudo no que tange à música popular: os tons maiores são correntemente percebidos como mais alegres que os tons menores, comumente destinados a figurar tristeza ou aflição.

Junto com Zarlino, outros compositores e teóricos, mormente na Itália, ajudaram a construir a concepção seiscentista de que há uma associação direta entre a música e os afetos dos ouvintes. Isso levou a uma elaboração mais sofisticada e sistemática deste entendimento e uso ao longo dos dois séculos subsequentes por meio de doutrinas como a *Teoria dos Afetos* e *Teoria das Características dos Tons e Modos*, ambas fruto mais de um entendimento da época do que do pensamento específico de um só autor, apresentando inclusive diversas divergências entre teóricos contemporâneos.

A Teoria dos Afetos é uma doutrina derivada das tradições gregas e latinas da retórica e poética, desenvolvidas por autores como Aristóteles, Cícero e Quintiliano. A ideia de que os oradores poderiam utilizar a retórica para controlar e direcionar as

emoções dos ouvintes foi apurada por teóricos e empregada pelos compositores, a fim de obter os mesmos efeitos sobre os ouvintes. Da mesma maneira que oradores usam recursos retóricos para ornamentar e engrandecer seu discurso, os músicos deveriam contar com recursos musicais semelhantes para atingir o objetivo de afetar seu público.

A terminologia própria da Retórica aparece em manuscritos sobre música ainda no século XVI (BARTEL, 1998, p. 80). Termos como *exordium*, *medium* e *finis*, usados para delimitar a estrutura formal de um discurso, surgem em um tratado musical do compositor e teórico alemão Gallus Dressler (1533 - entre 1580 e 1589), denominado *Praecepta musicae poeticae* (BARTEL, 1998, p. 80). Além de importar estruturas da Retórica que orientam a organização de uma música, os teóricos e compositores também desenvolvem uma abordagem retórica, por meio da adaptação de métodos e estratégias do campo das palavras para o campo da música, com o intuito de expressar e provocar emoções nos ouvintes (BARTEL, 1998, p. 82).

Embebido no humanismo, o filólogo e historiador italiano especializado no universo grego antigo chamado Girolamo Mei (1519-1594) foi um dos responsáveis por trazer à luz a teoria dos gregos na formulação de escritos sobre a música moderna do século XVI. Em sua notável carta¹⁵ de 1572 destinada ao músico também italiano Vincenzo Galilei (1520-1591), Mei aborda a música grega e também a relaciona à prática musical dos seus contemporâneos, relatando, entre outras coisas, as diferenças entre os gêneros musicais. Sob o ponto de vista da afetividade, o autor trata dos diferentes ânimos que podem ser causados por contrastivas disposições timbrísticas, de tessitura vocal e relativa aos modos:

[...] visto que a música que concerne ao canto gravita em torno das qualidades da voz, e nisto, especialmente, em ser aguda, média ou grave, pareceu-me que deveria ser primordial que a virtude desta arte repousasse seu principal fundamento necessariamente nestas disposições [tímbricas]. E, ademais, não havendo semelhança entre cada uma destas paixões da voz [grave, média, aguda], seria irrazoável que tivessem as mesmas

¹⁵ Este texto se encontra na íntegra em versão original e traduzida para português em CHASIN, 2004.

faculdades. De fato, por serem contrárias entre si, [...], tinham força para produzir reciprocamente efeitos contrários. [...] É coisa igualmente sabida que, dos tons [modos], os da mediania - que estão entre a extrema agudez e a extrema gravidade - são aptos a demonstrar calma e moderada disposição de afeto; os muito agudos são de alma muito comovida e exaltada, e os muito graves expressam pensamentos tanto abjetos quanto íntimos. (MEI in CHASIN, 2004, p. 13-14).

Assim, o autor atribui a cada tipo de voz uma característica afetiva específica, de modo que cada um dos registros vocais - grave, médio e agudo - podem expressar com exclusividade suas paixões. Mais do que meramente defender a expressão dos afetos por meio da música e, mais propriamente, do canto, a carta de Mei revela por meio da sua abordagem musicológica um ideal estético centrado na indissociabilidade da voz e do afeto, sendo este na opinião do autor uma dimensão intrínseca da música. Essa relação é colocada em evidência quando o autor chama os registros vocais de “paixões da voz”.

Giovanni Battista Doni (1595-1647) também aborda o tema em seu *Trattato Della Musica Scenica*, escrito entre 1633 e 1635, sendo posteriormente revisado. Em sua obra, o autor ocupa-se outrossim da necessidade de música para expressar os afetos em cena, reforçando a ideia de que a música é a *mimese* do afeto humano:

Os afetos veementes são potentes incentivos à música, e quando representados em cena se requer maximamente a melodia. O que pode ser reconhecido na medida em que ao elevarmos naturalmente a voz - como ocorre nos lamentos, ameaças, júbilos, e outras paixões humanas - nos avizinhamos do canto; não sendo este mais do que uma variação de tom¹⁶, feita ao se soltar a voz com um maior esforço das artérias através de diversos intervalos harmônicos e prolongamentos das vogais. [...] (DONI in CHASIN, 2004, p. 75)

Ao colocar o canto enquanto uma alteração afetiva da fala, tal como seria um grito, Doni estabelece o canto enquanto estância do *páthos*. O canto seria, dessa maneira, uma extensão potencializadora de afetos da fala que acrescenta uma dimensão afetiva ao texto meramente verbal. A medida que amplifica-se a importância da sonoridade através do canto, expande-se o dizer, reconfigurando-o enquanto melodia, manifestação estética condensada por Doni em outro trecho do mesmo

¹⁶ Aqui, sinônimo de altura, frequência da voz.

texto como um "falar perfeito e acabado" (DONI in CHASIN, 2004, p. 84). Este *dizer*, capaz de conter em si uma porção humana que extrapola a comunicação textual, traduz em um impulso representativo o que apresentava-se de modo tímido, escondido e inacabado - para Doni - na palavra pura. Do ponto de vista da música cênica, estes pressupostos deveriam orientar os momentos em que a música deveria sobressair-se para elevar o *dizer* para um campo fora do ordinário. Essa concepção do canto enquanto alteração de ânimo encontra semelhanças com as práticas musicais dos dois séculos subsequentes. A partir desse princípio, o compositor pode orientar sua escolha dos trechos de um texto prévio que seria musicalizado, de forma a delimitar quais as frases seriam ideais para compor *recitativos* - mais próximos do falar e com textos extensos - e *árias*, manifestações mais melódicas e afetivas, com textos de tamanho significativamente menor do que aqueles dos recitativos.

Esta relação mimética estabelecida pelos gregos e retomada nos séculos XVI e XVII pressupõe uma projeção dos elementos afetivos oriundos de um universo interior para fora do homem. Poderia tratar, a princípio, de mera representação. Sob este prisma, a música - em especial o canto - representaria um aspecto humano, a paixão. Mas esse caráter representativo mostra-se intimamente ligado ao potencial sugestivo da música: nessa perspectiva, a música deixaria apenas de *representar* e passaria a *provocar* as paixões nos ouvintes.

As referências às músicas feitas com base nos princípios retóricos se tornam mais específicas ao longo do século XVII. Athanasius Kircher (1601-1680) introduz termos estruturais da retórica - *inventio*, *dispositio* e *elocutio* na teoria de composição musical (BARTEL, 1998, p. 76). Todos os três termos estão ligados à expressão textual: *inventio* refere-se a uma adaptação musical de um texto correspondente, *dispositio* diz respeito a uma apropriada e agradável expressão musical das palavras e *elocutio* aborda maneiras de embelezar a composição (BARTEL, 1998, p. 76). O desenvolvimento desse repertório de figuras musicais retóricas acontece centrado na comoção do ouvinte, de forma que são recorrentes as menções aos espectadores nos tratados musicais.

De fato, excitar os afetos nos ouvintes pode ser considerado como objetivo de grande parte da produção musical entre o final do século XVI e as últimas décadas do século XVIII. A convicção de que há uma conexão explícita entre as estruturas musicais e os ânimos humanos fizeram proliferar trabalhos teóricos relevantes de nomes como Athanasius Kircher, Joachim Burmeister (1564-1629), Johann Mattheson (1681-1764) e Johann Nicolaus Forkel (1749-1818). Durante o período Barroco, sobretudo na Alemanha - onde as obras de Cícero e Quintiliano eram leituras obrigatórias nas escolas luteranas - esta teoria solidificou-se gradualmente e passou a contar com um grande repertório de relações entre sons e afetos, estabelecendo-se efetivamente como meio retórico em obras vocais e instrumentais. Essa apropriação dos elementos clássicos da literatura e a transposição dos mesmos para a esfera musical também ganhou o nome de *Musica Poetica*, guardando semelhanças também com a poética aristotélica, tal como a defesa de um princípio comum a todas as artes (LUCAS, 2010, p. 1).

O músico alemão Johann Joachim Quantz (1697-1773) explicita o efeito retórico em seu famoso tratado de 1752, relacionando a Teoria dos Afetos à sua origem ligada à oratória:

A expressão musical pode ser comparada à declamação de um orador. O orador e o músico têm ambos o mesmo objetivo quanto à composição e ao rendimento de suas produções. Sua intenção é a de cativar os corações, excitar ou apaziguar os movimentos da alma e transportar o ouvinte de uma paixão à outra. Os que praticam uma dessas disciplinas com o conhecimento da outra, contam uma grande vantagem (QUANTZ in MURILLO, 1997, p. 146).

Quantz também desenvolve, como outros de seus contemporâneos, referências mais precisas sobre quais andamentos, tonalidades, desenhos melódicos e rítmicos poderiam suscitar determinados afetos:

Uma boa execução musical deve ser expressiva e apropriada para cada paixão que se apresente. No andamento Allegro, assim como em todas as peças desse tipo, deve reinar a vivacidade; mas no Adagio, e em todas as peças similares, é necessário expressar a ternura [...]. O executante deve tratar de excitar em si mesmo a paixão principal da peça, assim como as outras paixões presentes [em cada parte da obra]. [...] As tonalidades maiores servem comumente para exprimir o agradável, o ousado e o

sublime. As tonalidades menores são empregadas para expressar o patético, o triste e o terno. [...]. O agradável, o triste e o terno se expressam com pequenos intervalos ligados. Para expressar o alegre e o ousado, se empregam notas curtas e que formam grandes saltos [notas afastadas uma das outras]. (QUANTZ in MURILLO, 1997, pp. 154-156).

Para conseguir causar certo afeto ao público, segundo Quantz, é necessário então que o músico executante perceba quais afetos estão presentes na obra e provoque-os em si mesmo. Dessa forma, o músico seria um elo entre o afeto da música e o ouvinte, de forma a mediar não apenas a música em si, mas também a sua dimensão afetiva intrínseca.

Ainda que a expressão natural do texto na música vocal seja normalmente considerada em primeiro plano, teóricos como Mattheson demonstram que a expressividade retórica e afetiva são igualmente possíveis em músicas instrumentais (BARTEL, 1998, p. 24), sendo habitual a composição de peças estritamente instrumentais que intentam representar um conteúdo extramusical relacionado a cenários ou histórias, como é o caso dos quatro concertos para violino e orquestra que integram *As Quatro Estações*, do italiano Antonio Vivaldi (1678-1741).

O músico Johann Mattheson elabora uma extensa correlação entre fórmulas de compasso e expressão, selecionando as fórmulas que deveriam ser usadas para exprimir o que deveria soar engraçado, bizarro, sério, histérico, impaciente ou nervoso, entre várias possibilidades. O músico também relata os afetos ocasionados por movimentos rítmicos lentos ou rápidos e por dissonâncias e consonâncias harmônicas. Na segunda parte do seu livro destinado à formação dos diretores musicais que atuavam principalmente nas igrejas, *Der Volkommene Kapellmeister* [o mestre-de-capela perfeito], publicado em 1739, Mattheson trata os aspectos retóricos da composição melódica como parte integrante e indissociável da música. O teórico ainda versa sobre a Teoria das Características dos Tons e Modos, na qual determina-se a paixão que será expressa através da escolha da tonalidade. Dessa maneira, Mattheson também relaciona certos gêneros aos afetos que deveriam suscitar: "A paixão que se deve representar numa courante¹⁷ é a esperança. [...] A

¹⁷ *Courante* designa uma dança e forma musical utilizadas sobretudo entre os séculos XVI e XVIII.

sarabande¹⁸ não tem de expressar nenhuma outra paixão a não ser a ambição” (MATTHESON apud HANSLICK, 2011, p. 33).

Importante notar que, mesmo para Mattheson, essas relações entre sons e afetos podem apresentar variações de interpretação, não possuindo um caráter absoluto de verdade. De fato, vários teóricos do mesmo período, mesmo concordando em vários pontos, possuem interpretações diferentes para a correspondência de tonalidades e afetos: a tonalidade de ré menor, por exemplo, era para Mattheson *algo devoto, tranquilo, [...] grande, agradável e contente*. Já para o estudioso da música Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791), representava *feminilidade pesada, sinistro* (GOMES, 2005). Essa mobilidade semântica oriunda da impossibilidade de precisão em atribuir um conteúdo afetivo aos sons se tornou alvo de crítica em meados do século XIX, servindo como argumento para fundamentar um pensamento musical autônomo, livre de associações extramusicais.

1.2- O Romantismo e a Estética

No Romantismo, a expressão de aspectos figurativos, narrativos e miméticos através da música ganha novo fôlego e não são raras as composições instrumentais denominadas “programáticas”¹⁹, cujo intento era oferecer aos ouvintes uma narração de um evento ou uma descrição de algum fenômeno. O exemplo mais característico desse procedimento é o Poema Sinfônico²⁰, uma composição musical programática geralmente em um único movimento e de instrumentação predominantemente orquestral.

¹⁸ Como a *Courante*, a *Sarabande* é uma dança e forma musical com origens no século XVI. Ambas as formas foram amplamente exploradas por compositores barrocos e possuem nomes equivalentes em francês, italiano e espanhol, entre outros.

¹⁹ *Música de programa* é um termo cunhado por Liszt para nomear a música instrumental que possui um prefácio adicionado, por meio do qual o compositor pretende direcionar o ouvinte a uma interpretação de ideia poética da totalidade ou de uma parte específica da obra (SADIE, 1990).

²⁰ Ainda que o termo *Poema Sinfônico* seja mais conhecido, Candé (vol. 2, 2001. p. 168) sugere que o termo mais adequado seria *Sinfonia Programática*.

De natureza narrativa, a *Sinfonia Fantástica* de Hector Berlioz (1803-1869) exemplifica a ideia de música programática. Esta obra relata os acontecimentos na vida de um artista apaixonado que se situam entre o mundo real e o onírico, valendo-se de recursos como um motivo musical - aqui denominado *idée fixe* - para remeter à obsessão do personagem pelo ser amado. Este recurso, juntamente ao correlato *leitmotiv wagneriano*, foram ambos incorporados pelo cinema muitas décadas depois²¹.

Embora essas obras sejam baseadas em uma narrativa alheia à música, ainda possuíam uma estruturação musical. Segundo o compositor Richard Strauss (1864-1949):

(...) um programa poético pode muito bem impulsionar novas formas, mas se a música não se desenvolve logicamente por si mesma {quer dizer, se o programa tem que cumprir funções substitutas} então se converte em música literária (STRAUSS apud DAHLHAUS, 1999, p. 134).

A disputa sobre a música programática ocorreu entre os séculos XVIII e XX com argumentos que se modificaram com o tempo, apoiados em razões que também se alteraram com o passar dos anos (DAHLHAUS, 1999, p. 126). No final do século XVIII, a ideia de uma música que representasse uma cena foi rejeitada ou pelo menos reprimida em detrimento da música ligada ao sentimento (DAHLHAUS, 1999), própria de uma *estética do efeito*²². Assim, ainda que a ideia de música

²¹ O termo *Leitmotiv* - cuja tradução se aproxima de "motivo condutor" - é uma complexa forma de codificação muito utilizada na ópera romântica. Trata-se de um tema ou outra ideia musical que é utilizada para representar ou simbolizar uma pessoa, objeto, lugar, ideia, estado de ânimo ou qualquer outro componente dramático. Enquanto o *leitmotiv* é sempre relacionado a algo ou alguém, a expressão *idée fixe* designa uma presença em si mesmo (e, portanto, não ligada diretamente a um objeto, como ocorre com o *leitmotiv*), capaz de identificar e agregar os componentes da obra que estariam desconectadas se não fosse a existência da ideia musical recorrente (*idée fixe*). Normalmente os elementos-chave são revelados através da presença e das modificações do fragmento musical recorrente (*idée fixe*), que ocorrem de acordo com as demandas narrativas e dramáticas. Posto isto, a *idée fixe* presente na obra de Berlioz não representa a obsessão do personagem, mas relaciona-se a ela à medida em que agrega diversos elementos da trama revelando-os enquanto parte do todo que compõe a obsessão. Ambos os recursos são amplamente utilizados pelo cinema e estudados como artifício técnico composicional por compositores de trilha sonora. (Cf. COSTANTINI, 2015).

²² Este termo designa as estéticas que tentam estabelecer a análise e compreensão da obra de arte através sobretudo do efeito provocado no espectador; e não na obra em si mesma. (Cf. WERLE, 2000). Em música, essa concepção é a que orienta a Retórica Musical e a Teoria dos Afetos.

enquanto elemento retórico tenha persistido no século XIX, esta visão somou-se então à influência crescente da Estética, disciplina que almejava uma avaliação mais precisa sobre o objeto belo na busca de parâmetros de avaliação para as obras de arte (DAMMAN apud LUCAS, 2010, p. 1).

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

A teoria de Schopenhauer considera as artes enquanto cópias de ideias. A música, no entanto, é chamada por Schopenhauer algumas vezes de “cópia direta” da vontade (KIVY, 2002, p. 21), e denota um reflexo ou representação da própria vontade cósmica. Ela é “a cópia de um modelo que ele mesmo nunca pode ser trazido à representação” (SCHOPENHAEUR, 2005, p. 338). Essa concepção eleva o status da música e a coloca em uma posição acima de todas as outras artes (KIVY, 2002, p. 21). Dessa maneira, a música instrumental pura deixa de figurar como mera arte agradável, que apenas apraz os sentidos, e se transforma em uma arte profundamente significativa (KIVY, 2002, p. 22). Essa concepção influenciou posteriormente figuras como o compositor Wagner e o musicólogo Dahlhaus, para quem a *música pura* seria definida também como *música absoluta*: “*uma música liberada de funções, de textos e de caracteres nitidamente desenhados, capaz de elevar-se à 'intuição do infinito'*” (DAHLHAUS, 1999, p. 126-127). Assim, a música instrumental passa a ser pensada também a partir de uma concepção metafísica.

Para Kivy, ao fazer da música uma representação da vontade, Schopenhauer sugere ao mesmo tempo que ela pode ser também uma representação das emoções (KIVY, 2002, p. 21). No entanto, segundo Kivy, a ideia de uma representação de emoções é radicalmente distinta da possibilidade de se provocar emoções. Uma grande contribuição de Schopenhauer, portanto, resulta em deslocar o foco sobre a emoção

que até então apontava para o *ouvinte* em direção ao *objeto*, a própria música. Este novo enfoque que relaciona a emoção ao próprio objeto musical é, na opinião da maior parte dos filósofos contemporâneos da música, o mais apropriado (KIVY, 2002, p. 21).

Para o filósofo O. K. Bouwsma (1898–1978), a emoção está para a música mais como a vermelhidão está para a maçã do que como o arroteo está para a cidra (BOUWSMA apud KIVY, 2002, p. 31). Dessa maneira, entende-se que a emoção é uma propriedade perceptiva da música e não uma reação causada pela mesma. Esta propriedade se diferencia da maneira que seres sencientes podem possuir uma emoção: uma obra musical certamente não pode ser triste da mesma maneira que um ser humano, por exemplo (ALPERSON, 2004, p. 263). Falha de igual modo a tentativa de lastrear a tristeza ao compositor ou ao intérprete, entre outras razões, porque músicas consideradas tristes podem ser compostas ou executadas por pessoas alegres (ALPERSON, 2004, p. 263).

Apesar de ainda ser possível perceber uma música como alegre ou triste e diversas ideias que buscam explicar como isso é possível, não há uma justificativa teórica definitiva para tal fenômeno, de forma que a frase inferida por Alperson parece definir a situação: "parece que vamos ficar com a afirmação paradoxal de que a obra em si é expressiva de emoção" (ALPERSON, 2004, p. 264). Peter Kivy faz uma importante distinção entre "expressar emoções" e "ser expressivo de emoções" (ALPERSON, 2004, p.267). Segundo o autor, a possibilidade de alguma emoção - tal como a tristeza - ser percebida como característica de determinada música não significa que ela seja, de fato, triste, ainda que possa ser expressiva de tristeza. O autor usa como exemplo a face de um cão da raça São Bernardo que, segundo o filósofo, aparenta ser triste - isto é, possui feições expressivas de tristeza enquanto característica física inerente - independentemente do estado emocional do animal (KIVY, 2002, p. 37). Isso se deve a uma semelhança identificável com o rosto humano quando este expressa tristeza, com traços evidentes como a boca arqueada para baixo. Buscando uma justificativa para o fenômeno da expressividade de sentimentos da música, de maneira análoga ao que ocorre com a face do cão, Kivy

aponta a linha do oboé do início do Adagio do Concerto de Brandemburgo número 1 de J. S. Bach, que na opinião do autor incorpora a expressão corporal de uma pessoa triste e a “traduz” em movimentos melódicos e rítmicos:

Nós ouvimos tristeza nesta linha musical complexa, nós ouvimos isso como expressiva de tristeza, porque nós ouvimos isso como uma semelhança musical com o gesto e transporte adequado para a expressão da nossa tristeza. É um “mapa sonoro” do corpo humano sob a influência de uma emoção particular (KIVY apud ALPERSON, 2004, p. 268).

Outros autores, no entanto, mesmo que reconheçam que a música tenha alguma relação - ainda que de caráter obscuro - com emoções, consideram que tal ligação seja esteticamente irrelevante, mais objeto da psicologia do que da filosofia da arte. Posto isso, a música deveria ser compreendida em termos de emoções? A resposta dada ainda no século XIX por Eduard Hanslick a este questionamento foi “não”.

De fato, até mesmo as discussões contemporâneas sobre o que a música pode significar possuem suas raízes no trabalho desenvolvido por Hanslick. Para Alperson:

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

1.2.1- A estética de Hanslick

Se a teoria de Schopenhauer trouxe a primeira transformação na relação entre música e emoções do século XIX, a segunda apareceu com a figura de Eduard

Hanslick (1825-1904) (KIVY, 2002), crítico musical defensor da “música absoluta²³” - ou “música pura” - termos utilizados em oposição à “música de programa” para designar a música instrumental que tinha como objetivo a expressão musical sem outra referência narrativa ou descritiva.

Publicado pela primeira vez em 1854, o ensaio *Do belo musical* escrito por Hanslick fundamenta enquanto parâmetro estético uma autonomia do discurso musical sem valer-se da associação afetiva que permeou toda a história da música ocidental até então. Para o autor, o belo musical pertence ao próprio objeto musical, de forma que a beleza musical não pode ser determinada a partir do sentimento do ouvinte, posição esta contrária às *estéticas do efeito* vigentes até então.

Eduard Hanslick elabora duas proposições, sendo a primeira *negativa* e a segunda *positiva*:

- 1- Não há emoção literal ligada à música;
- 2- A beleza na música consiste na combinação artística dos elementos musicais.

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

²³ Carl Dahlhaus (Cf. DAHLHAUS, 1999) faz um rico apanhado acerca da ideia de música absoluta, apoiando-se sobretudo em E.T.A. Hoffmann, e uma ferrenha crítica à estética defendida por Hanslick, comparando o seu formalismo a ideias dos neo-alemães acerca do “espírito na música”. Um dos pontos assinalados pelo autor trata de trechos que existiram apenas na primeira edição do livro *Do belo musical* - tratado a seguir - que ligariam a ideia de Hanslick de música absoluta a uma concepção do absoluto universal semelhante ao que é defendido por Schopenhauer ou por Moritz, quem considera a interpretação da obra de arte enquanto metáfora do universo (DAHLHAUS, 1999, p. 31), abordando dessa maneira uma metafísica da música instrumental.

Hanslick também ressalta a diferença entre experimentar uma *sensação*, mera constatação, e um *sentimento*. Para ele:

Sentimento é o conscientizar-se de um encorajamento ou de um impedimento de nosso estado de espírito, por conseguinte, de um bem-estar ou de um desprazer. Quando percebo (*percipere*) simplesmente com meus sentidos o aroma ou o sabor, a forma, a cor ou o som de uma coisa, tenho a sensação dessas qualidades; quando melancolia, esperança, alegria ou ódio me exaltam visivelmente acima do estado de espírito habitual, ou me deprimem, então experimento um sentimento. (HANSLICK, 1992, p. 17).

Para invalidar a ideia de que os sentimentos possam figurar como conteúdo da música, Hanslick aponta a incapacidade da música de representar - seja um sentimento ou um acontecimento - como um aspecto do qual derivam-se os maiores erros da estética musical.

Designamos, com toda a razão, um tema musical como grandioso, gracioso, terno, insípido, banal; mas todas estas expressões indicam o carácter *musical* da passagem. Para caracterizar a expressão musical de um motivo, escolheremos amiúde conceitos da nossa *vida anímica* como: orgulhoso, mal-humorado, afectuoso, esforçado, anelante. Mas podemos igualmente ir buscar as designações a outras esferas fenoménicas e falar de uma música "aromática, primaveril, nebulosa, gelada". Para a designação do carácter musical, os sentimentos são, pois, apenas *fenómenos como outros* que a tal respeito proporcionam analogias. Podem usar-se semelhantes epítetos com a consciência da sua plasticidade, mais ainda, não é possível deles prescindir, importa apenas precaver-se de dizer: esta música *descreve o orgulho*. " (HANSLICK, 2011, p. 45-46)

Para Hanslick, a música não é capaz de comunicar com a exatidão de um texto, mas apenas comunicar *grosso modo*, o que o autor considera absolutamente insuficiente para utilizar a música como uma linguagem figurativa, capaz de exprimir qualquer conteúdo extramusical, de fato. Um movimento lento, por exemplo, poderia ser tomado indistintamente como melancólico ou pacífico, dependendo do ouvinte e do contexto; mas não poderia jamais comunicar com exatidão qualquer aspecto fora do âmbito musical, de forma que cada ouvinte poderia ser afetado por diferentes sentimentos particulares a partir das mesmas sensações. Com base nessa justificativa, Hanslick defende que o sentimento não possa ser ele próprio uma propriedade pertencente a uma obra musical, mesmo que o compositor acredite que a tenha feito com o objetivo de externar tal afeto.

A recusa do efeito particular que uma obra musical causaria a uma pessoa ou a um público em geral enquanto parâmetro estético é fundamentada pela desconstrução das relações inequívocas entre sons e sentimentos. A ideia da correspondência fiel entre um afeto e uma sonoridade, já percebida como falível por Mattheson em meados do século XVIII, é refutada mais de um século depois por Hanslick:

Numa melodia fortemente dramática, que deva expressar raiva, não se encontrará nenhuma outra expressão psíquica além de um movimento rápido e apaixonado. Palavras retratando um amor apaixonado, ou seja, exatamente o contrário, poderão talvez ser interpretadas do modo semelhante pela mesma melodia. (HANSLICK, 1992, p. 45).

Para reforçar este ponto, Hanslick transcreve a partitura (cf. próxima página) e a letra da famosa ária de Orfeu e Eurydice, composta por C. W. Gluck (1714-1787), propondo como exercício trocar as palavras - e, portanto, o ideal do afeto expresso - por frases de sentido diametralmente opostas, como havia sugerido Boyé, contemporâneo de Gluck.

Assim,

J'ai perdu mon Eurydice,

Rien n'égale mon malheur²⁴

Se tornaria:

J'ai trouvé mon Eurydice,

Rien n'égale mon bonheur²⁵

Para Hanslick, a melodia de Gluck, que acompanha o texto original cativou gerações por seu "sentimento da dor suprema, expresso pelas palavras a ela coligadas" (HANSLICK, 1992, p. 47), consegue expressar com adequação as

²⁴ *Eu perdi minha Eurydice, nada se iguala à minha infelicidade* (tradução minha).

²⁵ *Eu encontrei minha Eurydice, nada se iguala à minha felicidade* (tradução minha).

Vivace.

Orfeo.

Che fa - rò - sen - za Euri - di - ce! dove an -
drò senza il mio ben! Che fa - rò dove an -
drò, che fa - rò senz' il mio
ben, do - ve an - drò senz' il mio ben.

Início da ária transcrito para piano e voz. Fac-símile da partitura apresentada em HANSLICK, 1992, p. 46.

palavras de sentido oposto, demonstrando que um sentido dizível, só pode ser alcançado através das palavras, sendo a música incapaz de expressar o conteúdo do texto. Deste modo, a figuração não poderia ser propriamente uma propriedade estética musical, senão um dizer de outra ordem, restrito ao domínio textual.

A capacidade de uma música se aderir a um texto, seja qual for, foi amplamente explorada ao longo da história. No entanto, uma vez desvinculada - ou em busca de uma autonomia concernente ao seu próprio domínio e que respeite suas características - a música, segundo Hanslick, não deveria se prestar à tarefa de provocar algo alheio ao seu domínio. Posto isto, evocar sentimentos não deveria figurar enquanto finalidade, razão de ser da música, justamente por não serem as emoções uma propriedade estética da música. A chamada proposição negativa defendida por Hanslick baseada na ausência de ligação estética entre música e emoções encontra, dentro da sua busca por objetividade, certa ressonância na análise das sensações demonstrada por Hegel: "o que se sente fica envolvido na forma da subjetividade singular mais abstrata, e por isso também as diferenças do sentimento são de todo abstratas, não diferenças da coisa mesma" (HEGEL apud HANSLICK, 1992, p. 168).

Para Zangwill (2004, p. 42), a experiência da música pode causar ou ser causada por emoções, mas a experiência musical não é uma emoção *per se*, uma vez que a música não pode literalmente conter uma emoção em si. Da mesma forma, as ideias mais importantes envolvidas no ato da realização musical, seja composição ou execução, não são emoções. A música, dessa maneira, não precisaria ser compreendida em termos de emoção, de maneira que não é essencial para uma obra possuir, despertar, expressar ou representar emoções. Portanto, não seriam tais aspectos que deveriam orientar o trabalho do compositor ou a escuta musical do ouvinte (ZANGWILL, 2004).

Hanslick reconhece a sensação [*Empfindung*] como princípio e condição para o deleite estético mas, como já foi posto, desconsidera qualquer sentimento derivado das sensações enquanto objetivo a ser atingido pela música. A apreciação musical deve ser desinteressada²⁶ e o ouvinte não deveria buscar na música uma alteração do seu próprio ânimo, senão contemplar o que ouve. Nesse aspecto, a estética hanslickiana encontra semelhanças ao que foi desenvolvido por Kant em sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, como atesta Videira (2005):

²⁶ Isto é, não ter nenhum objetivo utilitário atrelado a ela. Isto possui decorrências importantes para se pensar na trilha sonora, como se propõe adiante.

Kant (§ 5) considera que o agradável (...) traz consigo “uma satisfação patologicamente condicionada (por estímulos - *stimulus*)”, enquanto que o juízo de gosto é “meramente *contemplativo*”. Hanslick aplica essa noção do belo desvinculado a qualquer interesse ao seu objeto de estudo, ou seja, ao belo musical, e afirma que o ouvinte, ao fazer a fruição da peça sonora “na contemplação pura”, deve manter afastado de si “todo o interesse material”. Tal interesse é compreendido por Hanslick como sendo “a tendência para em si permitir a excitação dos afetos” (VIDEIRA JR., 2005, p. 46).

Kant raramente é utilizado para fundamentar trabalhos focados em estética musical. Isso se dá pelo tratamento ambíguo que este filósofo dá a este objeto: há em Kant um “aparente e sempre mencionado desprezo pela música” (JUSTI, 2009, p. 1). O desprestígio da música como objeto específico de estudo da estética kantiana se configura enquanto uma das diferenças mais pontuais entre as teorias da arte do século XVIII e XIX. Sobretudo no romantismo alemão, a filosofia da música logrou um papel de destaque proclamando-a enquanto arte autônoma, independente de outras linguagens, enquanto no século XVIII a música pura mal era admitida enquanto objeto de interesse estético (VIDEIRA, 2006, p. 70). A teoria kantiana, no entanto, age sobretudo em disposições gerais que englobam grande diversidade de manifestações artísticas, bem como “admite a música como arte bela ou permite uma interpretação desta forma” (JUSTI, 2009, p. 2). Desse modo, a estética kantiana, apesar do seu desprezo relativo pela música, é capaz de antecipar as principais questões que nortearam as discussões no âmbito da filosofia da música, do século XIX até os dias de hoje (JUSTI, 2009). Por conseguinte, o emprego de Kant neste trabalho ajuda a significar e contextualizar as questões estéticas hanslickianas²⁷.

De fato, Kant apresenta uma série de pressupostos estéticos que fazem fundo ao que é desenvolvido por Hanslick, possibilitando preencher algumas lacunas deixadas abertas em *Do belo musical*. O trabalho de Kant tem importância vital para se compreender o momento histórico do desenvolvimento da Estética enquanto área

²⁷ A despeito das semelhanças entre os dois autores que serão abordadas, pode-se pontuar diferenças específicas entre as estéticas de Kant e Hanslick. Para Kant, a beleza é fruto do comprazimento que parte da reflexão do sujeito e não exatamente uma propriedade do objeto, como advoga Hanslick. O crítico musical apoia-se inteiramente sobre o próprio objeto para orientar todo seu trabalho estético (para ele, a *fantasia* do autor flui para a *fantasia* do ouvinte através da contemplação da obra, como aborda-se a seguir), o que resulta em sua recusa por todos os elementos que se encontrem alheios à obra.

de conhecimento e vários dos preceitos adotados por Hanslick, aferidos em certos momentos a partir do trabalho kantiano.

Assim como a *Crítica da razão pura* [texto de Kant publicado em 1781] pergunta como é possível o conhecimento em geral, a *Crítica do juízo* [texto de Kant publicado em 1790] investiga os princípios do juízo estético. O que nas épocas anteriores era subentendido, a sensação, a percepção como ponto de partida da determinação da essência da arte, é tematizado em Kant. O método tradicional psicológico-sensualista se abala na inquisição filosófica de seus fundamentos, ou seja, no que se denomina *crítica* em Kant. Com ele, dá-se também o primeiro passo para uma estética que já não toma como ponto de partida o efeito da obra de arte sobre o ser humano, [...] o primeiro passo, portanto, em direção a uma filosofia da arte objetiva (SZONDI apud VIDEIRA, 2006, p. 167).

Para Kant, o juízo de gosto é um juízo estético oriundo do jogo entre as faculdades da imaginação e do entendimento. Para ser um juízo puro, o juízo de gosto não pode ser originado a partir de um conceito ou pressupor qualquer finalidade, o que restringe a priori a liberdade da imaginação. O comprazimento deve ser, portanto, independente de todo interesse e anterior a todo conceito. Ainda que o objeto possua significados inerentes à sua existência, isso não implica necessariamente que a representação esteja presa e subordinada ao entendimento. Tal concepção se assemelha ao que é proposto por Hanslick quando este defende a “contemplação pura” a fim de possibilitar a fruição estética do belo musical.

Na estética kantiana, há casos que condicionam o ajuizamento do objeto enquanto *belo* e originam um juízo “impuro”. Isso se dá quando o objeto possui uma finalidade como razão da sua existência, predeterminando e orientando as regras que foram utilizadas na sua construção bem como a sua eficácia em cumprir determinada função e exercer seu fim. Em *Do belo musical*, no entanto, o juízo “impuro” é transformado em um interesse material²⁸ marcado pela predisposição do ouvinte em permitir-se sentir a excitação dos afetos, abstendo-se do conteúdo musical em si como consequência, à semelhança do que Hegel propõe em seu *Cursos de Estética*: “A reflexão sobre o sentimento se ocupa com a observação da afecção subjetiva e da sua particularidade, em vez de se aprofundar e mergulhar na coisa, na obra de arte, e assim abandonar a subjetividade e seus estados”. Hegel ainda

²⁸ Como Videira também defende. Cf. VIDEIRA, 2005, p. 46.

complementa: "tal estudo torna-se cansativo, devido à sua indeterminação e vazio, como desagradável, devido à atenção que dedica a pequenas particularidades subjetivas" (HEGEL apud VIDEIRA, 2005, p. 48). Hanslick contrapõe a "emoção patológica"²⁹ à "contemplação pura e consciente" de uma obra musical, evidenciando os dois processos enquanto procedimentos contraditórios e destacando a contemplação enquanto única "forma artística, verdadeira, da audição" (HANSLICK, 2011, p. 87).

Como Kant, Hanslick parece diferenciar o prazer material, oriundo da avaliação das qualidades sensíveis, do prazer da beleza. O primeiro expressa somente a inclinação, na forma de agrado ou desagradado, enquanto o juízo estético puro considera apenas a forma do objeto. Com base nessa distinção, o que é atrativo é oriundo do campo sensível, meramente agradável, e não pode ser confundido com o belo, que é por sua vez independente de qualquer comoção. Com base nessa diferenciação, Hanslick estabelece que o "órgão genuíno" do belo é a *fantasia*, que possui um sentido especial para o autor, e não o *sentimento*.

A peça sonora flui da fantasia do artista para a fantasia do ouvinte. Diante do belo, a fantasia não é apenas um *contemplar*, mas um contemplar com *entendimento*, i.e., um representar e um julgar, este último decerto com tal rapidez que os processos individuais não nos chegam à consciência e surge a ilusão de que acontece *imediatamente* o que, na verdade, depende de múltiplos processos espirituais mediatos. (...) A fantasia não é, naturalmente, um âmbito fechado: assim como extraiu a sua centelha vital das percepções sensíveis, assim envia, por seu turno, rapidamente os seus raios à actividade do entendimento e do sentimento (HANSLICK, 2011, p. 11).

Assim, Hanslick coloca que não é o *emocionar-se*, mas o *contemplar com entendimento* uma atitude propriamente estética, sendo a percepção das qualidades apenas o meio pelo qual pode-se avaliar esteticamente o objeto.

Hanslick parte do pressuposto de que as relações sensíveis estabelecidas entre música e o sujeito não são exclusivas, próprias da arte. Da mesma maneira, não

²⁹ A expressão "patológica" remete ao *páthos* e relaciona-se à afecção, não significando, portanto, doença ou anormalidade (KIVY, 2002, p. 111).

seria possível afirmar que a música age de forma direta, imediata ou precisa sobre o sentimento, sendo para Hanslick a manifestação dos estados emotivos perante algo belo mais objeto da psicologia do que da estética.

Kant também trata tal questão com clareza: “O gosto é ainda bárbaro sempre que ele precisa da mistura de *atrativos* e *comoções* para a complacência”³⁰ (KANT, 2009, p. 64).

Comoção, uma sensação cuja amenidade é produzida somente através de inibição momentânea e subsequente efusão mais forte da força vital, não pertence absolutamente à beleza. (...); e assim um juízo de gosto puro não possui nem atrativo nem comoção como princípio determinante, em uma palavra, nenhuma sensação enquanto matéria de juízo estético. (KANT, 2009, p. 67).

A recusa do sentimento enquanto instância estética também se assenta no caráter de âmbito privado dessa relação secundária, na qual cada indivíduo pode sentir - ou mesmo deixar de sentir - uma emoção diferente, ainda que perceba as mesmas qualidades sensoriais. Para que algum juízo seja universal, é necessário que possua um ponto de referência comum a todos, de modo que possibilite uma comparação de todo e qualquer sujeito. Essa referência deveria ser a princípio objetiva e, portanto, precisaria pertencer ao objeto - ponto este tomado como pressuposto no desenvolvimento da estética hanslickiana, que se baseia nas características próprias da música, relacionadas ao juízo de conhecimento e não aos sentimentos que esta poderia provocar no sujeito. Para Hanslick, assim como para Kant, o *belo* não é imediato, sendo, no caso de Hanslick, mediado pela *fantasia*. Dessa maneira, ainda que ele passe pela sensação, o *belo* não se resume a ela.

Em Kant, o juízo possui um aspecto subjetivo que se relaciona explicitamente ao universal mas não é próprio do objeto, mas da relação do sujeito com o objeto, de forma que a experiência do objeto determine o sujeito. Este fator universal é diferente do aprazimento dos sentidos porque ele depende da reflexão, que faz

³⁰ Embora esta tradução de *Crítica da Faculdade do Juízo* utilize o termo “complacência”, outros autores sugerem que o termo “comprazimento” seja mais adequado, uma vez que não carrega toda carga semântica que pode distanciar o leitor do significado o qual se pretende abordar, ligado ao prazer e não à condescendência.

portanto do *belo* algo não imediato e determina a precedência da reflexão em relação ao prazer na validação estética. O juízo de gosto pode ser válido universalmente na medida em que ele é fruto da reflexão (não da mera sensação) e, portanto, depende da dimensão formal do objeto e do sujeito para existir. Para Figueiredo:

[...] será essa precedência portanto que marcará a especificidade da estética kantiana frente as demais Estéticas, quero dizer, o seu universalismo. O juízo de gosto só pode ser um juízo universal porque ele justamente não está fundado numa sensação e sim numa reflexão... Ou seja, não há, para Kant, qualquer possibilidade de uma imediatez do belo. Do ponto de vista formal, o sujeito do gosto é qualquer um, mas, do ponto de vista material concreto (da experiência) ele será a cada vez, um. Como é verdade que, não havendo objeto exterior a suscitar e provocar a experiência, esta última não acontece, deve concluir que, a cada obra ou a cada reflexão, produz-se um sujeito adequado a ela, diferente a cada vez (FIGUEIREDO, 2001, p. 226).

Como Kant, Hanslick também reconhece o belo enquanto instância secundária, não imediata, ainda que não aborde a questão da universalidade desse juízo. No entanto, Hanslick substitui a *reflexão* pela *fantasia*, "contemplar com entendimento", que ocorre por meio da *sensação*, um requisito para apreciação e o conseqüente juízo estético. Hanslick utiliza as determinações de precedência para qualificar a relação da evocação do sentimento com a apreciação musical, comparando este procedimento ao que ocorre na apreciação de outras artes figurativas (que são sempre mediadas pelo conceito daquilo que é representado):

Mas se pretendermos dizer que a música actua "imediatamente" sobre o sentimento, e as outras artes apenas graças à mediação de conceitos, só se erra com outras palavras, porque, como vemos, os sentimentos não de também ocupar-se do belo musical só em segunda linha, e de *modo imediato* unicamente da fantasia (HANSLICK, 2011, p. 12).

Ademais, Hanslick parece transferir o princípio da universalidade - presente para Kant a partir da representação do objeto - ao próprio objeto, que ganha total autonomia e independe do sujeito para ser belo: "[o] belo é e continua sendo belo mesmo quando não suscita nenhum sentimento, mesmo quando não é visto nem contemplado" (HANSLICK, 1992, p. 17).

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

Após negar a possibilidade do sentimento figurar como conteúdo ou finalidade da música, Hanslick apresenta uma proposição positiva em seu trabalho acerca do que seria, então, um critério estético válido sobre a natureza do belo na música, livre da estética do sentimento. Nesses termos, defende-se que a beleza na música consiste apenas na combinação artística dos elementos musicais. Dada a recusa expressa na proposição negativa, na qual o sentimento não estaria relacionado à obra de arte, os próprios sons que compõem o material musical deveriam então desempenhar o papel de conteúdo da obra musical. Na visão de Hanslick, portanto, a música poderia apenas ser música, uma vez que sua beleza reside apenas em suas próprias características. Nas palavras de Hanslick:

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

Em outros termos, o que Hanslick defende é uma autonomia da música que deve ser pensada exclusivamente no que concerne aos seus próprios elementos musicais. Como parâmetros próprios para a construção de uma estética musical, Hanslick elenca a *eufonia* - sucessão de sons agradáveis, harmoniosos - a melodia, a harmonia, o ritmo, os timbres e a forma da música, que deveriam exprimir somente ideias musicais através do seu próprio material. "[...] Uma ideia musical perfeitamente expressa já é um belo independente, é uma finalidade em si mesma, e

não só um meio ou um material para a representação de sentimentos e ideias" (HANSLICK, 1992, p. 62).

Em música, segundo Hanslick, forma e conteúdo são dois elementos inseparáveis: o som é ao mesmo tempo forma e conteúdo da música, sendo essas duas partes complementares e interdependentes, de modo que um não pode existir sem o outro. A forma que dá a dimensão material à obra se funde ao conteúdo de tal maneira que possibilite que tudo seja mediado pela forma e não se manifeste de nenhum outro modo senão por ela. Assim, o conteúdo de uma obra musical é sempre ela mesma, de maneira que não há forma musical sem conteúdo musical e não há conteúdo musical sem forma musical. Trata-se de um todo indiviso cujo conceito (ou conteúdo) não pode ser traduzido em outra linguagem, corroborando assim o exemplo da insuficiência da linguagem para expressar-se acerca da música relatada por Barthes (1977), citada no primeiro parágrafo do Prelúdio desta dissertação (p. 9).

Hanslick destaca em seu trabalho que músicos e filósofos normalmente discordam quanto ao que a música *diz*. Citando filósofos, tais como Rousseau, Kant e Hegel, como defensores de uma "ausência de conteúdo da música", essa ideia é contraposta pela crença de que a música *diz* algo, noção esta com ampla aceitação entre músicos (HANSLICK, 2011, p. 105). A concepção hanslickiana do material musical enquanto forma e conteúdo cria dessa maneira um embate com o pensamento de vários românticos com implicações em questões relacionadas: a ideia de uma "essência poética" comum a todas as artes é rejeitada por Hanslick justamente pela concepção que une forma e conteúdo. Enquanto diversos músicos românticos como o compositor Robert Schumann defendem que "o princípio estético é o mesmo para todas as artes, só o material difere" (VIDEIRA, 2005, p. 44), Hanslick aponta que "as leis do belo são inseparáveis das propriedades de seu material, de sua técnica" (1992, p.14-15). Assim, cada uma das artes, como pintura, escultura, música e arquitetura - deveria desenvolver-se como "estéticas especiais", resguardadas pelas peculiaridades materiais que implicariam em toda concepção artística (VIDEIRA, 2005, p. 44).

1.3- Música e outras linguagens

Via de regra, as músicas vocais são um produto sonoro de natureza diversa da música instrumental: aqui, há a ação significativa do texto enquanto a música tem normalmente a função de ambientar e enfatizar o que as palavras dizem, sendo incapaz de precisar sentimentos ou evocar paisagens ou conflitos sem o uso de artifícios de linguagem que estão fora do âmbito musical. Tal como ocorre na ária de Gluck, a mesma música poderia expressar diferentes situações de acordo com o conteúdo verbal a que adere. Hanslick ilustra essa relação entre música e texto através de uma metáfora: numa composição vocal, não são os sons que representam um conteúdo, mas o texto. Dessa maneira, o texto define o “desenho” do conteúdo, enquanto a música só o colore. O desenho, e não o colorido, é que determina o objeto representado (cf. HANSLICK, 1992, p. 44-45). Em que deveria consistir então a *música bela* quando ligada a outras artes?

Os conceitos kantianos de *beleza livre* e *beleza aderente* podem auxiliar na elucidação da questão levantada por Hanslick sobre a natureza da música conectada ao texto e ao drama. Na *Crítica da faculdade do juízo*, Kant deixa claro que o juízo estético puro não pode ser baseado no conceito que se tem do objeto - que implica na finalidade do mesmo - ou se ele está próximo da perfeição em relação ao conceito que se tem do objeto. Para ilustrar o que seria *beleza livre*, Kant utiliza exemplos de beleza encontrados na natureza, tais como pássaros e flores; e exemplos de obras de arte, como artes decorativas (não figurativas, tais como arabescos) e música sem texto. Já os objetos de *beleza aderente* são exemplificados com um ser humano, um cavalo³¹ e construções. Assim, uma pintura figurativa, bem como uma música que possui texto, estão em conformidade, segundo Kant, com o conceito/contéudo que acompanha as formas plásticas do objeto. Nesses termos, a pintura de uma flor está conformada ao conceito de flor e o quanto a figuração se aproxima desse conceito. A música com letra, por sua vez, está conformada ao contéudo do texto: o quão próxima (quer dizer, o quão perfeita

³¹ Aqui, o homem e o cavalo são pensados por um viés que coloca o conceito acima da forma. O cavalo, por exemplo, pressupõe para Kant o trabalho animal, elemento que se coloca à frente da mera beleza natural do animal.

é) a representação que a parte musical faz do conteúdo? O quão bem essa música funciona em obras que utilizam a música em termos de função? Essas duas características são próprias de música acompanhadas de elementos extramusicais e são bem exemplificadas pela música de cinema. Em músicas ditas “puras”, não há modelos exteriores à própria forma musical, de maneira que a música sem texto e sem drama é *livre* enquanto obra de arte, sem subordinar-se a qualquer conceito que não as próprias questões musicais.

Com efeito, essas duas concepções se baseiam em dois tipos de julgamento distintos: nos objetos de *beleza livre* o juízo é puro, livre de conceitos que ditam ao objeto um modelo do que ele deve ser; enquanto no segundo caso estão relacionados ao conceito, finalidade do objeto, mais do que à sua forma, de maneira que é necessário que a beleza se submeta em primeiro plano ao conceito, uma vez que a finalidade é a principal razão de existência do objeto. Assim, uma música que é feita sob uma demanda funcional e não mediante liberdade comporta um caso de beleza aderente, isto é, antes de ser considerada bela, a música que acompanha o drama ou o texto é julgada e feita a partir de finalidade implícita pré-determinada, que é de natureza extrínseca à obra, tal como a expressão do drama.

Estes objetos, para Kant, ainda podem ser *belos* apesar da conformidade ao conceito, pois há no objeto uma dimensão formal que, embora parcialmente condicionada à sua funcionalidade, pode também apresentar uma dimensão estética que pode ser determinada apenas pela imaginação - não pelo conceito - e, portanto, relaciona-se ao juízo estético. Neste caso, apesar da finalidade do objeto representar uma exaltação do conceito, razão de ser do objeto, ele ainda oferece um espaço (limitado) para a imaginação que faz surgir o juízo estético.

Essas atribuições se relacionam diretamente à ideia de autonomia musical, termo de grande relevância nos séculos XIX e XX: uma das noções possíveis de autonomia relaciona-se ao fato de a obra ser feita mediante liberdade. Dahlhaus aponta:

Do ponto de vista historiográfico seria útil (“útil”, porque não existe um conceito “único” e “verdadeiro” de autonomia) encontrar um caminho terminológico intermediário entre um equivalente de “música de concerto” e um conceito de autonomia que coincida com a doutrina de *l’art pour l’art*. Dessa maneira se poderia qualificar de autônoma, em primeiro lugar, uma composição musical que exija e possa ser escutada por si mesma, de modo que a forma predomine sobre a função. Em segundo lugar, a arte em um sentido moderno do conceito, quer dizer, obras que surgiram livremente quanto ao conteúdo e forma e não sob uma demanda. (DAHLHAUS, 2003, p. 134)

A ideia de uma autonomia musical no contexto de uma obra que mescla diferentes meios parece contraditória por princípio e, de fato, a ideia de autonomia que se molda neste trabalho se distancia do domínio da forma sobre a função. O que se busca aqui é uma forma que se coloque ao lado da função, sem que as forças de uma concepção se sobreponha à outra.

Ainda que Eduard Hanslick dificilmente identificaria o termo *autônomo* como ideal para tratar do valor musical em uma obra híbrida, Hanslick considera a possibilidade de música que se une a outras linguagens poder também ser artística. Porém o esteta ressalta que a música que simplesmente adere ao texto ou ao drama, em condição subalterna, não seria capaz de propiciar a fruição estética musical. Seria necessário, para tal, desenvolver-se também em termos musicais, não apenas em função da outra linguagem. Nesse âmbito, a música deveria preservar uma certa autonomia, visto que a mera adequação ao drama e/ou ao texto configuraria uma insuficiência estética da linguagem musical e, portanto, não poderia validar-se enquanto bela música.

O ponto de vista expresso sobre o jogo entre música e drama relaciona-se à proposição negativa hanslickiana de que não há emoção literal ligada à música mesmo que a música seja construída com o propósito de enfatizar os aspectos dramáticos. O uso da música restrito à finalidade - seja de suscitar emoções junto ao drama ou de atuar de qualquer maneira em uma obra de arte mista - a coloca em uma condição de submissão, na qual a mesma perde a sua perspectiva de seus próprios elementos musicais na sua construção e limita-se ao desenvolvimento das outras linguagens ou do drama, exercendo a função de colorir o que já está delimitado pelo texto ou pela ação.

Neste ponto, faz-se necessário que a música, mesmo quando unida a outras linguagens, exercite-se em termos próprios, inerentes ao seu próprio campo e, portanto, esteja adequada ao princípio da proposição positiva hanslickiana de que a beleza na música se baseia no conteúdo e forma musicais. Essa noção se contrapõe ao uso funcional das potências musicais que dominam as manifestações em que a música é simplesmente agregada ao texto e ao drama, como ocorre frequentemente no cinema.

Ainda que Hanslick defenda a autonomia da música ("pura", "de concerto"), a música bela não é o suficiente para constituir a qualidade da obra que une música e outras linguagens, uma vez que tais obras não são unicamente de caráter musical. O ideal estético hanslickiano para as obras mistas seria, portanto, o de atender as demandas da música e do drama igualmente. "É com razão – e toda a gente sabe – que a satisfação proporcionada das exigências musicais e dramáticas se considera como o ideal da ópera" (HANSLICK, 2011, p. 35).

Pode-se considerar que, em usos utilitaristas da música, há privação da liberdade da estruturação musical em conformidade à função que esta deve desempenhar, o que configura o caso kantiano de beleza aderente. Hanslick condiciona sua definição de *bela música* a essa liberdade e isso gera uma aparente contradição no que tange às artes que unem música e outras expressões: como a música poderia estar em conformidade com as outras linguagens que a acompanham e ainda ser feita de maneira livre?

Segundo Hanslick, em uma ópera de Mozart, por exemplo, a música está em perfeita harmonia com o texto, sendo o todo musical *bela música*, ligado à sua proposição positiva acerca do que seria o *belo musical*. Entretanto, o equilíbrio entre música e drama não se dá de forma pacífica, comportando uma "luta constante de dois poderes legítimos" (HANSLICK, 1992, p. 56), podendo resultar não raras vezes no domínio de uma arte sobre outra. As combinações harmoniosas seriam, para Hanslick, raras. Não obstante, a música na ópera e no balé ainda seria capaz de preservar sua independência estética, considerando a decisão do autor/compositor

primeiro em prol da expressão musical. Essa afirmação equivale a dizer que, no caso de um embate entre as duas linguagens, o drama não deveria se sobrepor jamais à música. Defende-se, em outros termos, uma obra de arte feita mediante liberdade, mas que ainda esteja alinhada ao conteúdo extramusical que a acompanha.

A primazia musical defendida pelo autor pode levar ao falso entendimento de que a beleza musical seria o suficiente na produção de artes mistas. Para esclarecer esta imprecisão, Hanslick aponta um erro cometido por “todos os compositores”: “tentar criar, com textos e situações medíocres, música não medíocre e, do mesmo modo, cometemos grave injustiça apreciando essa música” (HANSLICK, 1992, p. 59-60). Esta sentença coloca em evidência o critério da unidade enquanto determinante de valoração estética. A música *bela*, constituindo uma unidade *feia*, torna-se desprovida de sua beleza. Sua contribuição com seus próprios elementos belos se diluem e se perdem se não constituírem unidade. A situação contrária, em que a música é medíocre e as situações e o texto não o são, por extensão, também resulta em um todo medíocre. Assim, é necessário que as obras que envolvam música e outras linguagens sejam expressivas em todos os aspectos enquanto estabelecem uma unidade, à semelhança do que ocorre em uma obra polifônica, na qual “o entrosamento de muitas vozes, das quais nenhuma é livre e independente porque todas o são”³². Assim, cada parte exercita-se autonomamente mas se relacionam com a totalidade da obra através de um jogo de conformidade mútua, sem que um elemento se coloque acima ou abaixo dos demais, mas componham um todo complexo.

³² Embora esta frase tenha sido escrita por Eduard Hanslick (2011, p. 55), ela foi tirada do seu contexto original e aqui é empregada unicamente com o intuito de ilustrar uma metáfora minha, sem qualquer relação com o contexto original em que foi proferida.

1.4- Hanslick, o cinema e a contemporaneidade

Embora Hanslick separe o seu conceito de *bela música* da funcionalidade musical em uma obra que envolve duas ou mais expressões artísticas, a necessidade de atender igualmente aos diferentes campos - aqui entendidos como música e cinema - sugere apenas o esqueleto de um modelo estético estabelecido através de duas belas coisas que devem articular-se de forma a constituir uma unidade, exemplificado no trabalho de Hanslick a partir da ópera, da música vocal e do balé. O autor não discute detalhadamente, no entanto, como deve se dar a articulação entre os sons e o texto ou o drama. Referindo-se à música vocal, Hanslick escreve:

[...] - será preciso admitir sempre que o conceito de "música" não se adapta completamente a uma peça musical composta a partir das palavras de um texto. Numa composição vocal, a eficácia dos sons jamais pode ser separada da eficácia das palavras, da ação, do cenário, a ponto de se poder distinguir com rigor a exatidão das diversas artes. [...] A união com a poesia amplia o poder da música, mas não seus limites. (HANSLICK, 1992, p. 44).

Há três pontos notáveis expostos por este extrato do texto: o primeiro trata da distinção entre a natureza da *música pura* (tratada pelo autor simplesmente por *música*) e da música que apresenta-se ligada a uma outra linguagem. Na visão do autor, a música que se une a outra expressão de outro sistema diferente do musical não comporta confortavelmente a ideia de *música* justamente por apresentar um conteúdo adicional de caráter diferente da substância musical, de modo que passa a ser uma *outra coisa*, diferente em si da própria música. A música habitual de cinema, nesse âmbito, não poderia ser tratada como *música*.

O segundo ponto de interesse do trecho citado aborda a característica indivisa da unidade que se cria a partir da fusão entre música e o que quer que seja, o que revela a especificidade das artes que mesclam diferentes linguagens - como o cinema - enquanto artes autônomas, diferente da mera sobreposição de linguagens. Assim, cada uma dessas artes seriam dotadas de suas próprias estéticas e modos particulares de funcionamento, declinando qualquer ideia que delinieie o audiovisual

como simples soma de linguagens visual e sonora. Um produto multimídia se desenvolve não só em termos de cada uma das partes, mas de uma estética própria que compreende a soma das partes enquanto um novo produto dotado de especificidades distintas das que possuem as partes. A decomposição do todo em parcelas que seriam consideradas isoladamente, assim, poderia ser empregada didaticamente, mas nunca para compreender a obra como um todo, uma vez que falha em levantar as conexões que só existem a partir da união entre o sonoro e o visual, não pertencendo portanto a nenhum deles separadamente. Posto isso, pode-se dizer que não existe trilha sonora bem como não existe “trilha de imagens”, apenas o filme - completo, indiviso - existe, ao passo que qualquer tentativa de separação trará à luz somente uma fração da obra.

O terceiro ponto, por sua vez, trata do *poder* e dos *limites* da música. Para Hanslick, "só aquilo que vale para a música instrumental vale para a arte sonora como tal" (HANSLICK, 2011, p. 29). O limite da música se assenta naquilo que é essencialmente musical, de forma que o seu poder reside, assim, na expressão dos próprios elementos musicais. No entanto, se em uma canção não é possível estabelecer com precisão o limite da eficácia da música e do texto, a música amplia assim o seu poder - próprio do relacionar-se - ao agregar algo que seja alheio à sua natureza, mas não amplia o seu poder enquanto música.

De fato, os três pontos são tratados por diversos autores do audiovisual contemporâneo como Marcelo Carneiro, Vânia Dantas Leite e Michel Chion. A indissociabilidade dos elementos na formação do todo bem como a ampliação do poder da música a partir da sua união com outras linguagens caracterizam o modo de ser do audiovisual. A articulação entre esses elementos também é tratada por Nicholas Cook em seu livro *Analysing Musical Multimedia* (2000), no qual se estabelece uma metodologia adequada à análise de obras audiovisuais sob o ponto de vista da narrativa, organizando de maneira objetiva as interações entre os elementos que compõem a obra. Através desse modelo, é possível verificar se a participação de um elemento (a música), em relação às informações fornecidas pelos elementos visuais, concorda, discorda ou complementa o que está sendo

expresso pelas imagens. Outra grande contribuição do trabalho de Cook para a esfera audiovisual é trazer a análise musical para o contexto audiovisual, como forma de enriquecer a percepção sobre o produto audiovisual. Cook levanta, dessa maneira, a possibilidade de a música contribuir com seus próprios meios na construção do filme sem ficar subordinada ao redundante “colorir”.

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

Com efeito, qualquer ideia de autonomia pressupõe a existência de outro, um primeiro que foi apartado e um segundo que ficou alheio ao processo de autonomização. Logo, a ideia de autonomia não pode pressupor algo que está, de fato, sozinho. O editorial da revista *A!* (2015) cuja temática foi a autonomia na arte, coloca: “paradoxalmente, a autonomia não é autônoma”. Tendo isso em vista, conceber uma ideia de autonomia de um elemento artístico é uma tarefa distinta a cada articulação proposta em cada um dos contextos e objetos possíveis (REVISTA *A!*, 2015). Um possível modo de conceber a autonomia na arte seria, desse modo,

"pela via da oposição, observando como cada um esboça sua ideia de autonomia na construção de um modelo que se deve abandonar. Se os opostos engendram a dita autonomia, podem ser lidos então como contextos que lhe configuram" (REVISTA A!, 2015). Assim, a autonomia pode ser pensada como um destaque que evidencia não apenas o elemento que se aparta como o elemento que é apartado dela. A partir dessa caracterização é possível conceber uma música autônoma do cinema, reconhecendo que, não obstante, qualquer tentativa de separação de um componente integrante da totalidade do filme apenas evidencie a existência do todo e suas heterogeneidades.

A autonomia musical no cinema, portanto, não trata do ideal da música pura, alheia a toda e qualquer relação extramusical tal como defendido por Eduard Hanslick, mas de uma autonomia da linguagem musical que permite ser compreendida e valorada enquanto música no contexto cinematográfico, das contribuições musicais à construção do filme e da expressão sonora no contexto da trilha de cinema, à semelhança do ideal hanslickiano para artes que envolvem duas ou mais expressões artísticas diferentes. Reivindica-se aqui a música de cinema enquanto música, mas nunca destituída da sua ligação com o todo.

1.4.1- O ouvinte e o espectador

Para Eduard Hanslick, existe uma "arte do ouvir" (HANSLICK, 2011, p. 88). O que Hanslick estabelece como "contemplar com entendimento", atividade-chave a ser desenvolvida pelos ouvintes segundo sua estética e sem a qual não há fruição estética, é desmembrado no século XX em escutas distintas, capazes de se adequarem a uma musicalidade mais ampla e plural, característica da contemporaneidade. Nesse aspecto, faz-se necessária uma atualização da musicalidade hanslickiana a fim de compreender fenômenos artísticos posteriores ao crítico do século XIX, sem prejuízo dos elementos que este trabalho toma como centrais.

Nem todas as formas de perceber os sons são iguais e algumas maneiras de se ouvir são mais caras a uma atitude de apreciação musical. No livro *Audiovisión* (1994), Michel Chion, também embasado no *Tratado dos objetos musicais* (1966) de Pierre Schaeffer, aborda três tipos diferentes de escuta.

O primeiro tipo de escuta, denominada *causal*, é baseada na intenção de se obter uma informação quanto à origem do som, relacionando assim o som ao seu emissor. Com a escuta causal identifica-se a fonte emissora do som.

A segunda escuta, chamada *semântica*, possui funcionamento extremamente complexo (CHION, 1994), uma vez que envolve a compreensão e interpretação de signos e a formação de significados, relacionando-se a compreensão de códigos e a linguagens. Como um exemplo que ilustra esse tipo de escuta, pode-se citar casos em que diferenças de pronúncia podem passar despercebidas, uma vez que o foco está na compreensão da mensagem e não no valor acústico absoluto dos sons (CHION, 1994). Nota-se que as escutas *causal* e *semântica* podem ocorrer paralela e independentemente em uma mesma série de sons, uma vez que se pode ouvir o *sentido do que* alguém disse (escuta semântica) e *como* alguém disse (escuta causal).

A terceira atitude de escuta é conhecida como *escuta reduzida* e denota a escuta cujo foco está nas propriedades do som, independentemente do seu emissor ou significado. Essa escuta se beneficia da condição de escuta acusmática - definida como aquela em que se ouve o som sem, no entanto, ver sua causa - e pode ser considerada uma escuta pouco natural, uma vez que é diferente de toda escuta habitual utilizada normalmente nas atitudes de escuta tradicionais (CHION, 1994). O nome *escuta reduzida* foi proposto por Pierre Schaeffer com o intuito de tratar o som como um objeto sonoro "em si e os valores que ele aporta em si (e não aqueles dos quais é o suporte)" (SCHAEFFER, 2007, p. 63), questões importantes para o desenvolvimento da estética da música concreta. O objeto sonoro de Schaeffer, assim, não se relaciona a uma linguagem musical "em seu sentido tradicional" (MELO; PALOMBINI, 2006, p. 818) e se dissocia do caráter dramático

dos sons a partir do tratamento de termos escritos de articulação material que lhe é concedido (MELO; PALOMBINI, 2006). Dessa maneira, um ruído produzido por um trem deixa de ser um trem (sentido abstraído) para ser um som que pode ser tratado enquanto uma potência musical, dotado de características sonoras únicas que podem ser manipuladas tendo em vista unicamente a articulação dos elementos sonoros e seu produto estético.

Schaeffer definiu dois critérios em interseção que orientam a escuta reduzida: forma e matéria. Enquanto a *massa* abrange a densidade, espessura e complexidade do som (que também inclui o timbre e sua 'aura', com as reverberações harmônicas), a *forma* diz respeito à relação do tempo com a transformação da matéria sonora. Os critérios de forma reconhecem assim as variações de altura, de intensidade e de massa (CAESAR, 2007, p. 2). Há ainda critérios que situam-se na fronteira entre forma e matéria: o grão, que relaciona o pulso espaçado com a rugosidade ou textura da massa; e a “*allure*”, que é o 'modo de andar' do objeto sonoro, tal como o *vibrato* (*allure* de altura) e o *tremolo* (*allure* dinâmica) definidos em CAESAR (2007) como comportamentos ondulatórios.

A escuta reduzida permite uma apreciação musical do som adequada às demandas estéticas que surgem com a música concreta e se mantém enquanto proposta até hoje. Chion destaca dois importantes usos da escuta reduzida que seriam caros ao cinema: o primeiro trata da ampliação da habilidade de escuta e da “afinação dos ouvidos” dos diretores, pesquisadores e técnicos, que seria fruto dessa prática. O segundo abrange a possibilidade de trazer para o cinema um emprego do som que seja diferente do figurativo, semântico ou evocador, mas ressalte a própria forma e materialidade sonoras em si (CHION, 1994).

Enquanto filmes eminentemente musicais podem provocar uma experiência musical, há trilhas sonoras que escondem um conteúdo musical que contribui para o filme e merece ser compreendido também em si mesmo. Assim, faz-se possível uma trilha sonora que explore o campo musical e não se restrinja ao acompanhamento.

1.4.2- O extramusical e o audiovisual

A música encontrou sua expressão mais material em meados do século XX, quando buscou seu referencial na sua própria matéria-prima, o som, elevando-o da posição de veículo para o material formal ao status de conteúdo da obra. As novas tecnologias desempenharam um papel primordial na medida em que se integraram ao fazer e ao pensar musicais.

De fato, os aparelhos produtores e reprodutores, relevantes no processo do reconhecimento do som enquanto entidade material, só apareceram como parte integrante das poéticas musicais em um aspecto mais amplo no final dos anos 1940, com o surgimento da música eletroacústica, somatória das experiências dos estúdios/laboratórios de Paris e Colônia. A partir da inserção de música gravada sobre um suporte em concertos, a nova música agiu sobre o pressuposto da audiovisualidade da performance musical ao vivo, até então constituída apenas por instrumentos e músicos que soavam e eram vistos. Ao mesmo tempo, os músicos e seus instrumentos são substituídos ou passam a dividir o espaço do concerto com alto-falantes e a fonte sonora deixa de ser uma referência segura de origem e de interpretação. Mesmo quando mantém-se em algum grau a referência mais naturalista, em peças de música concreta os ruídos estão reduzidos às características acústicas da matéria-prima sonora. Há ainda a música eletrônica, na qual os sons estão destituídos de qualquer fonte que não sejam máquinas (BETHÔNICO e CASTRO, 2015). A estética musical que se desenha a partir dos novos meios de produção e reprodução sonora rompe o vínculo do som com sua origem. Remodela-se dessa forma o aspecto audiovisual vigente até então em obras musicais (DANTAS LEITE, 2004), atuando, assim, sobre a relação som e imagem ao minimizar os aspectos visuais da obra executada.

Para Caesar (2007), embora os procedimentos composicionais tenham incorporado as novas tecnologias dos estúdios eletroacústicos, o trabalho composicional de Pierre Schaeffer revela uma constrição poética em termos da abordagem do som

enquanto objeto que exclui do seu espectro as músicas produzidas pelo próprio Schaeffer antes de 1958: há nessas obras diversas referências e aspectos externos à objetificação do som que permanecem alheios à *escuta reduzida* e que poderiam ser considerados, sob o ponto de vista estrito da *écoute réduite*, extramusicais. A nova abordagem não se ajusta facilmente a todos os objetos, não incorporando os sentidos que vão além da materialidade. As obras de Schaeffer produzidas em períodos subsequentes, por outro lado, são adequadas à nova escuta. Posto isso, pode-se dizer que os critérios de percepção schaefferianos não apenas sistematizam uma orientação musical, mas também direcionam a concepção e feitura da música centrada unicamente em sua própria materialidade.

Posteriormente, outros compositores incorporaram ainda outros elementos ao campo musical, como por exemplo o neozelandês Denis Smalley, quem aborda o movimento e suas interseções com o gesto, textura e elementos estruturadores da obra. As percepções são assim relativizadas: a escuta de um espaço para ele pode ser medida em metros ou em graus de 'proximidade' (CAESAR, 2007). As obras musicais passam a sugerir conexões com campos diversos para além da música; e o papel do ouvinte passa a ser cada vez mais conectar os pontos que as obras sugerem, atuando dessa forma como agente unificador e produtor de sentidos. Dessa maneira, a música propõe uma escuta cada vez mais distante da pureza material do som: a materialidade que tanto contribuiu para o enriquecimento do conhecimento em música também precisa ser considerada como um sistema conceitual aberto, tal como o modelo de rizoma proposto por Deleuze e Guatarri (1996), no qual um ponto pode - e deve - ser conectado a outros, dentro dos limites impostos pela proposta de cada obra e pela percepção de cada espectador.

Dessa forma, é possível conciliar a compreensão do som enquanto objeto sonoro e associá-lo a um caráter dramático, como faz a obra *La tentation de Saint Antoine*, composta em 1984 por Michel Chion, considerada um melodrama de música concreta. Segundo a descrição feita por Caesar:

(...) temos a voz de Pierre Schaeffer, já entrado em anos e muito depois de ter criticado, abandonado e finalmente renegado toda a música concreta. Pela voz do próprio dono, este recorte ilustra como a música concreta venceu seu criador, que, aqui, se rende à sensualidade e à dramaticidade que anteriormente havia tentado compreender, domesticar, ou simplesmente reprimir (CAESAR, p. 4, 2007).

Assim, a experiência estética musical recente reconhece como parte integrante uma multiplicidade de ligações que passam pela *escuta reduzida* mas não se detém nela: trata-se de uma experiência polissêmica que mescla os sentidos e abre diversas possibilidades de conexões, sem enclausurar-se no estritamente sonoro ou em si mesma de maneira estática. Até mesmo Hanslick coloca:

(...) também existe, no plano estético, uma certa substituição de uma impressão sensorial por outra. Visto que entre o movimento no espaço e no tempo, entre a cor, a delicadeza e a grandeza de um objecto e a altura, o timbre e a intensidade de um som, impera uma analogia bem fundada (...) (HANSLICK, 2011, p. 31)

Assim, Hanslick reconhece a transensoriedade enquanto uma analogia musical. Os pressupostos da expressão musical contemporânea, no entanto, problematizam a estética de Hanslick: a experiência musical é tida como multissensorial e sinestésica, não apenas passível de analogias. Posto isso, o que poderia ser considerado, de fato, extramusical? O intérprete pode ser considerado extramusical? O espaço onde a música é tocada e suas reverberações são extramusicais? A concepção de Hanslick é limitada nesse aspecto: sua música não possui habitat, não perpassa um espaço mas, ao invés disso, ocupa um espaço sonoro idealizado que é preenchido pelas relações (harmônicas, melódicas, etc) entre os sons, enquanto permanece destituído de materialidade sonora.

Com efeito, a música é capaz de diversas conexões que são inerentes à expressão musical e que Hanslick consideraria enquanto algo extramusical, ainda que pertencesse de alguma maneira à música. Se em melodramas o elemento dramático é exaltado em uma situação claramente extramusical, há ainda autores que reconhecem elementos dramáticos dentro da estrutura formal da música pura. Este é o caso do musicólogo Charles Rosen, que desenvolve em seu livro *Formas de Sonata* (1987) a ideia de que a sonata também possui um elemento constituinte

dramático. A sonata - compreendida aqui mais como um procedimento de composição, senso de proporção, direção e textura do que como uma forma rígida (ROSEN, 1987) - possui em sua coerência estrutural um tipo de "drama tonal", "baseado na ideia de que uma nota, a tônica, sendo consonante e todas as outras sendo dissonantes em relação à tônica" (COOK, 1987, p. 14). Entre a estabilidade da tônica e a instabilidade da dominante, cria-se todo um movimento musical baseado em conflito, tensão e resolução que perpassa a estrutura ternária de uma forma sonata. Assim, a estruturação pode ser pensada como dramática, ainda que o conteúdo da obra seja, nos termos hanslickianos, todo forma.

Se a música "pura" pode conter em si um princípio dramático que orienta a estruturação de uma obra musical, pode-se considerar o drama em suas diversas formas como um direcionamento para o fazer musical, ainda que ele nunca figure como conteúdo de uma música: o drama talvez possa ser pensado, nesse aspecto, como qualidade perceptiva de certas obras musicais, de maneira análoga à teoria da emoção na música defendida por Kivy (cf. p. 35-36). Por extensão, as diversas conexões consideradas extramusicais não pertencem ao objeto musical em si, mas se relacionam a ele: os dados que engendram uma escuta semântica que ultrapassa o musical são relacionados pelo ouvinte a partir de informações materiais levantadas por meio de escutas musicais e outras vivências não podem ser desprezados.

Enquanto a proposição hanslickiana positiva acerca dos elementos que constituem a beleza na música parece carecer de uma atualização de parâmetros que incorpore as multiplicidades da música do século XX, tais como timbre e outros descritores sutis levantados por Schaeffer, a ideia de Hanslick acerca de obras mescladas oferece espaço para as articulações entre elementos de ordens diferentes. Ainda que o ponto de partida seja a obra *Do belo musical*, faz-se necessário neste trabalho, ainda, uma concepção mais atual que vá além de Hanslick, incorporando também a materialidade do som, a organização semântica do material sonoro e outros componentes oriundos das ligações que a música pode criar, como, por exemplo, o que é de natureza dramática.

Na junção de linguagens do audiovisual é possível observar uma religação (ou uma exaltação de uma relação que se tenta ocultar) da música não apenas com o drama mas com a palavra, com o gesto, com as artes visuais e com elementos oriundos dos campos mais diversos. A relação de simultaneidade e reciprocidade estabelecida no audiovisual pode ser pensada a partir do processo de hibridização, que revela a especificidade da soma das linguagens utilizadas: não se trata da mera justaposição, mas da criação de uma relação íntima na qual os processos sonoros e visuais não podem ser separados sem o prejuízo da compreensão do todo fílmico, ainda que esse resultado não seja reconhecido como “todo” em todos os momentos. Deleuze problematiza:

O que constitui a imagem audiovisual é uma disjunção, uma dissociação do visual e do sonoro,(...) mas ao mesmo tempo uma relação incomensurável ou um ‘irracional’ que liga um ao outro, sem formarem um todo, sem se proporem o mesmo todo. É uma resistência oriunda do arruinamento do esquema sensório-motor, e que separa a imagem visual e a imagem sonora, mas integrando-as, mais ainda, numa relação não totalizável (DELEUZE, 2005, p.303).

Pode-se considerar que a diferenciação dos termos que não compreendem o audiovisual como um todo é um recurso retórico que exalta a lacuna que é própria da relação entre dois corpos, um visual e um sonoro, que não se tocam, mas dependem de um terceiro corpo, dessa vez humano, para produzir sentido. O resultado da junção audiovisual não é “necessariamente homogêneo, mas interdependente” (CARNEIRO, 2011, p. 5). Assim, a expressão de Deleuze não ignora a totalização via *gestalt*³³, mas evidencia a natureza incompleta oriunda do lapso entre as duas imagens, que é justamente o que permite os jogos sincréticos, baseados na união sincrônica entre imagem e som³⁴.

Há, assim, um todo sonoro e um todo visual que não são o mesmo e não devem ser redundantes (cf. DELEUZE, 2005, p. 283). A solução proposta por Eisenstein para tal problema reside em “formar um todo com duas expressões, cuja medida comum seria descoberta (ainda a comensurabilidade)” (DELEUZE, 2005, p. 283). Assim, o

³³ De fato, Deleuze utiliza no próximo parágrafo a expressão “todo” para referir-se à junção audiovisual.

³⁴ Cf. *sincrease*, p. 100.

sonoro deveria "expressar o todo de duas maneiras incomensuráveis, não-correspondentes" (DELEUZE, 2005, p.283).

Outra solução, proposta por Deleuze alicerçada em Nietzsche, desenha-se a partir da dimensão extracampo que a música ocupa, possibilitando-a expressar o todo sem intermédio da ação, ainda que em forçosa relação com a narrativa. Tal ideia surge de uma retomada das questões levantadas em *O nascimento da tragédia*, referentes ao tema de representação direta e indireta que caracterizam o visual e o sonoro. As imagens, apolíneas, representam o todo "por intermédio da poesia lírica ou do drama" (DELEUZE, 2005, p. 283). São elas, portanto, indiretas, mediatas. A música, por sua vez, é capaz de uma "apresentação direta, de uma 'imagem imediata'" (DELEUZE, 2005, p. 283), representação direta da vontade. "Do cinema, artes antes de tudo o mais visual, diremos, antes, que a música acrescenta a imagem imediata às imagens mediatas, que representava indiretamente o todo" (DELEUZE, 2005, p. 283).

Tal concepção apresenta um fundo schopenhaueriano, expresso na concepção de que a música é, ela mesma, um "Querer" (DELEUZE, 2005, p. 283), de forma análoga a ideia de música como cópia da vontade defendida por Schopenhauer. A dimensão musical seria, portanto, uma dimensão do real. Para Deleuze, o compositor Hans Eisler concorda com essa interpretação: "não há movimento comum ao visual e ao sonoro, a música não age como movimento, mas como 'estimulante do movimento sem com isso duplicá-lo' (isto é, age como um querer)" (EISLER apud DELEUZE, 2005, p. 284, grifo meu). Isso se deve porque:

as imagens visuais em movimento exprimem um todo que muda, mas o exprimem indiretamente, de modo que a mudança enquanto propriedade do todo não coincide regularmente com nenhum movimento relativo das pessoas ou coisas, nem mesmo com um movimento afetivo interno de um personagem ou grupo: exprime-se diretamente na música, em contraste, porém, ou até em conflito, em desarmonia com o movimento das imagens visuais (DELEUZE, 2005, p. 284).

Em termos práticos, o uso da música enquanto "querer" é percebido em uma dimensão extradiegética que aponta para a diegese, na qual a música apresenta um

contraponto extrínseco ao que é visto, como Pudovkin revela em seu exemplo: uma manifestação proletária fracassada não deve ser acompanhada por uma música violenta ou melancólica, mas “constitui apenas o drama em interação com a música, com a mudança do todo enquanto vontade ascendente do proletariado” (DELEUZE, 2005, p. 284). Assim, a música não condiz exatamente com o que é mostrado, mas relaciona-se às imagens garantindo um ponto de vista extrínseco ao que é visto que é o próprio “querer”, vontade dos manifestantes. Posto isso, Deleuze conclui: “o cinema sonoro acrescenta *uma apresentação direta, porém musical e apenas musical, não-correspondente*. É o conceito vivo, que excede ou ultrapassa a imagem visual, sem poder cedê-la ou dispensá-la” (DELEUZE, 2005, p. 284, grifo do autor).

1.4.3- Permitir afetar-se

Hanslick alinha-se a Hegel não apenas ao desvincular a capacidade de emocionar-se do ato estético de perceber a obra musical, mas também ao colocar os dois pontos como contraditórios. Logo, se há uma exaltação emotiva, alteração do ânimo, é impossível para Hanslick que haja uma “contemplação pura e consciente”, a única “forma artística, verdadeira, da audição” (HANSLICK, 2011, p. 87), como já foi citado.

Kivy (2002), assim como Hanslick, aponta que a música pode servir de gatilho e suscitar uma reação afetiva do ouvinte. “O problema, como Hanslick corretamente concluiu há muito tempo, é que isso não tem nenhuma relevância estética ou artística” (KIVY, 2002, p. 112). Uma questão pertinente da filosofia da música contemporânea é, no entanto, encontrar uma maneira de compreender o afeto que tenha alguma relação com a expressividade ou recepção artística (KIVY, 2002). Assim, é possível encontrar autores recentes que empenham-se em reconhecer o afeto - característica perceptiva da obra e traço do sujeito - sem abrir mão da autonomia da obra de arte, pensada em sua particularidade (como propôs Hanslick) e não através do seu efeito.

Deleuze e Guattari (1992, p. 213) afirmam que a obra de arte existe independentemente do criador e do espectador e pode ser compreendida como um "composto de perceptos e afectos". Os autores definem como "percepção" um "estado do corpo enquanto induzido por um outro corpo" (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 199) e "afecção" como "a passagem deste estado a um outro, como aumento ou diminuição do potencial-potência, sob a ação de outros corpos: nenhum é passivo, mas tudo é interação, mesmo peso" (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 199). Sobre as diferenças entre *perceptos* e *percepções* e *afetos* e *sentimentos*, os autores colocam:

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 213).

Os perceptos e afectos de Deleuze e Guattari se aproximam mais de Kivy do que da teoria dos afetos barroca: os acordes maiores ou menores, cujas características expressivas são de alegria ou de tristeza, são afectos, características perceptivas. Os afectos e perceptos confundem-se com a própria materialidade da obra, uma vez que sua duração perpassa pelo material. Ainda assim, a arte, "linguagem das sensações" (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 228), diferencia em essência as sensações e os materiais: "O que se conserva, de direito, não é o material, que constitui somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição (enquanto a tela, a cor ou a pedra não virem pó), o que se conserva em si é o percepto ou o afecto" (idem, p. 216). Dessa forma, a música engendra perceptos, "paisagens anteriores ao homem" (idem, 1992, p. 220) e afectos, "devires não-humanos" (ibidem), uma potência de significações.

Deleuze e Guattari ressaltam assim que os afetos são compostos por uma mistura de corpos, em uma hibridização em que não há hegemonia, de todo diferente do que ocorre na obra de Campanella (1568-1639), na qual pode-se encontrar um princípio

dessa relação, na sua definição de *passio*³⁵: “um ato de impotência que consiste em perder a própria entidade — essencial ou accidental, no todo ou em parte — e em receber uma entidade estranha” (CAMPANELLA apud ABBAGNANO, 1998³⁶). Descartes, por sua vez, menciona a diferença entre o agente que atua e o paciente que é acometido, mas reconhece que as duas ações - ativa e passiva - podem ser a mesma:

Tudo o que se faz ou que acontece de novo geralmente é chamado pelos filósofos de afecção, no que se refere ao sujeito a quem acontece, e de ação, no que se refere àquilo que faz acontecer; de tal modo que, embora o agente e o paciente sejam muitas vezes bem diferentes, a ação e a afecção não deixam de ser a mesma coisa com esses dois nomes, devido ao dois sujeitos diferentes aos quais se pode referir (DESCARTES apud ABBAGNANO, 1998).

A noção de *afecto* desenvolvida por Deleuze e Guattari se apoia na obra de Baruch Espinosa, filósofo cujo trabalho não concebe a supremacia da alma/mente sobre o corpo (MARQUES, 2012) ou mesmo uma dualidade, mas um tipo de acordo entre estas partes, que possibilita que ao invés de uma dualidade se tenha “uma só e mesma coisa expressa de duas maneiras diferentes” (ESPINOSA apud GLEIZER, 2005, p. 22). Espinosa aborda a experiência não enquanto a dicotomia sujeito-objeto mas, ao invés disso, lança seu olhar às relações entre os corpos e os afectos. Para Espinosa, um signo é um efeito e “um efeito é, previamente, o vestígio de um corpo sobre outro, o estado de um corpo que tenha sofrido a ação de um outro corpo: um *affectio*” (DELEUZE, 1997, p. 177).

Conhecemos nossas afecções pelas idéias que temos, sensações ou percepções, sensações de calor, de cor, percepção de forma e de distância. (...). A afecção, pois, não só é o efeito instantâneo de um corpo sobre o meu, mas tem também um efeito sobre minha própria duração, prazer ou dor, alegria ou tristeza. São passagens, devires, ascensões e quedas, variações contínuas de potência que vão de um estado a outro: serão chamados afectos [...] (DELEUZE, 1997, pp. 156-157).

³⁵ Os termos *afeto* e *paixão* são muitas vezes usados indiscriminadamente (cf. ABBAGNANO, 1998, verbete *AFECÇÃO* ou *AFEIÇÃO*).

³⁶ A edição consultada se trata de uma versão digital e, portanto, não foi possível aferir a numeração da página.

Desse modo, o corpo - que para Deleuze pode ser qualquer coisa, como uma coletividade, um corpo sonoro, uma ideia, etc - pode ser conhecido pelos seus afetos e pelas suas maneiras de se relacionar a outros corpos (DELEUZE e GUATTARI, 1997b, p. 43). Este corpo se transforma bem como transforma o outro, em uma relação marcada pela mutualidade que se desenha a partir do encontro, do devir.

Daí a força da questão de Espinosa: o que pode um corpo? De que afetos ele é capaz? Os afetos são devires: ora eles nos enfraquecem, quando diminuem nossa potência de agir e decompõem nossas relações (tristeza), ora nos tornam mais fortes, quando aumentam nossa potência e nos fazem entrar em um indivíduo mais vasto ou superior (alegria) (DELEUZE apud DOREA, 2002, p.105).

A experiência da recepção (que é a do espectador/ouvinte) é capaz de considerar cada sujeito como uma soma de diversos afetos e devires que, em sua prática, percebe e experimenta as propriedades que não são suas, mas estão no corpo alheio. Desse modo, desconstrói-se a ideia hanslickiana de que a *fantasia* frui do músico para o ouvinte, tal como um canal direto que não inclui o espectador enquanto sujeito sensível, mas mero agente da receptividade a partir de uma escuta atenta.

Para Espinosa e também para Deleuze, razão e afeto são duas expressões particulares da potência da natureza e não compreendem dois polos opostos em um mesmo eixo, da mesma forma que "inteligência e sensibilidade não são faculdades distintas (MARQUES, 2012, p. 14). Dessa maneira, "a afetividade também não se constitui como uma influência perturbadora ao intelecto, como pretendia nos fazer crer a concepção cartesiana" (MARQUES, 2012, p. 14).

Tal noção sobre o afeto permite um importante contraponto: se em Hanslick e Hegel afetar-se é uma atitude anti-estética - quer dizer, não permite a fruição da *fantasia* - ela é vista por Espinosa, Deleuze e Guattari não apenas como um ato estético - de reconhecer e permitir o devir, o relacionar-se - como é de todo inerente ao processo e, portanto, inevitável. A obra (música ou filme), nesses termos, é um composto de perceptos e afectos que estão na materialidade da mesma. Há afetos porque há

corpos. Da mesma maneira, pode-se dizer que há afecção porque há a inevitável mistura de corpos.

1.4.4- O extramusical enquanto procedimento

Para Hanslick, o som é o material para a música e a estruturação musical é uma construção humana. Assim, no sexto capítulo de seu livro, denominado “As relações entre a música e a natureza”, Hanslick desconstrói qualquer possibilidade de uma musicalidade baseada em preceitos da natureza. Mas “[o]nde é que o compositor vai buscar *este* material? Donde brota para uma determinada composição o conteúdo, o objeto (...)?” (HANSLICK, 2011, p. 100). Enquanto a poesia e as artes plásticas possuem modelos na natureza, Hanslick é enfático ao apontar que este não é o caso da música (HANSLICK, 2011, p. 101). Igualmente, o drama não oferece “assunto”, tema material para a criação musical (HANSLICK, 2011, p. 102). Eduard Hanslick também diferencia motivos musicais de motivos poéticos, relacionando-os estritamente ao que é de natureza extramusical:

(...) certos compositores não só foram à natureza buscar o motivo poético (...), mas em que reproduziram manifestações acústicas da sua vida sonora: o canto do galo em *As Estações* de Haydn, o canto do cuco, do rouxinol e da codorniz na *Consagração dos Sons* de Spohr e na *Sinfonia Pastoral* de Beethoven. Embora escutemos estas imitações, e as escutemos numa obra de arte *musical*, não têm nela um significado musical, mas poético. O canto do galo não se nos apresenta neste caso como música *bela* ou em geral *como música*, mas apenas desperta a impressão que está ligada a esse fenómeno natural. Em geral, o que suscita a nossa lembrança são referências e citações conhecidas: é de manhã cedo, uma noite temperada de Verão, a Primavera. Um compositor jamais conseguiu, sem esta tendência descritiva, utilizar vozes naturais para fins realmente musicais. As vozes naturais da Terra não conseguem, no seu conjunto, produzir um *tema*, justamente porque *não são música*, e afigura-se muito significativo que a arte sonora só possa fazer uso da natureza, quando se enfronha na pintura (HANSLICK, 2011, p. 104).

A despeito do que escreveu Hanslick, tais referências extramusicais não poderiam servir como guia na criação musical? Acredita-se que seja possível considerar uma abordagem representativa da música enquanto orientação dos procedimentos de composição e, portanto, algo que seja capaz de enriquecer a música a partir da

inserção de novos elementos que se relacionam ao que é de natureza musical. Diferentemente do *extramusical* enquanto elemento que se hibridiza à música e a modifica (e que Hanslick sequer reconhece como música³⁷), o *extramusical* enquanto orientação não entra em confronto com as ideias de Hanslick acerca do que é a natureza da música: a orientação que origina o procedimento de composição musical não precisa fazer parte da obra; as ligações entre sons e elementos extramusicais (partituras, estórias, imagens, etc) não precisam ser reconhecidas como verdadeiras, representações fidedignas que, no caso de estórias e imagens, poderiam dispensar o programa e ainda serem reconhecidas. Não obstante, pode-se reconhecer tais elementos como fornecedores de regras que direcionam os compositores a resultados diferentes a partir de restrições auto-impostas mediante liberdade.

A música de J. S. Bach (1685-1750) também é conhecida pelas relações simbólicas utilizadas em suas construções. Há figuras rítmicas que simbolizam suspiros em cantatas e desenhos melódicos representando a morte e a cruz, entre muitas outras figuras musicais representativas, inclusive em peças puramente instrumentais. Pode-se citar a última fuga, em si menor, do primeiro livro da coletânea chamada *O cravo bem temperado*. O *sujeito*³⁸ da fuga, material estritamente musical, é formado por todas as doze notas da escala. Dada a proposta da obra que se baseia em prelúdios e fugas que comportem todas as tonalidades, a escolha por um último tema que contenha todas as notas em si mesmo para a peça que encerra o ciclo de prelúdios e fugas é, de certa forma, metalinguística, autorreferencial, mas está alheia ao que pode ser considerado, de fato, musical: a escolha do tema não é apenas estética, mas passa também por uma outra gama de critérios que não se sobrepõem, mas se aliam aos critérios musicais, propriamente estéticos. Há também nessa mesma fuga a assinatura de Bach: as notas si bemol, lá, dó e si natural eram escritas respectivamente como *B, A, C, H* na Alemanha do século XVIII. Essa mesma sequência aparece várias vezes na peça supracitada, relacionando-se a muitos

³⁷ Cf. HANSLICK, 1992, p. 44.

³⁸ Material temático de uma fuga.

outros elementos intertextuais³⁹. Ainda que essas informações não sejam de interesse musical em seu aspecto mais estrito, elas serviram como princípio, guia, para a confecção da mesma. A música de Bach, dessa maneira, é construída a partir desses signos. Mesmo que tudo o que se escute sejam sons e suas relações musicais, a escolha do material musical - figuras rítmicas, melódicas e harmonias - foram realizadas a partir de elementos extramusicais. A articulação dos sons podem ter, nesse caso, motivações extrínsecas ao que é puramente musical, de natureza sonora e não intertextual, mas se manifestam através dos sons e se articulam somente através deles. Aqui não importa a aderência dos significados figurativos aos signos sonoros e a validade dessa figuração (claramente insuficiente conforme Hanslick e, posteriormente, Kivy), mas a articulação dos signos entre si, significando o próprio conteúdo musical.

No que diz respeito ao interesse deste trabalho, ignora-se o grau de eficácia da transmissão de tais significados por meio destes signos. Interessa, no entanto, como as relações podem dar origem a procedimentos de composição e apreciação musicais, ainda que tais elementos nem sempre se articulem para produzir mais significados em um sentido mais amplo, justamente por ficarem ocultos e não serem transmitidos enquanto mensagem através do sons.

A peça *Últimos Ritos*, composta em 1972 por John Tavener, possui um sentido religioso que é ampliado pelo local de sua execução - preferencialmente uma catedral - e explorado através do uso espacial da música. O compositor representa o céu por meio das flautas e trompetes localizados nas galerias superiores das catedrais, em contraste com a posição mais baixa do restante da orquestra. Através dessa diferença de planos, constrói-se uma movimentação vertical que simboliza a descida de Cristo à Terra, à semelhança do que era feito entre os séculos XVI e XVIII, utilizando o espaço sonoro tridimensional para compor um elemento de retórica musical. Assim, é possível uma retórica musical - novamente, não em termos de efetividade, mas de orientação de procedimentos - que faça sentido composicional. Dessa forma, é possível uma retórica musical que seja compreendida

³⁹ Cf. a análise feita por Timothy A. Smith desta fuga em <<http://bach.nau.edu/clavier/nature/fugues/Fugue24.html>> visualizado em 30 de setembro de 2015.

desligada da ideia de eficiência, mas validada enquanto geradora de procedimentos, que faça sentido composicional, como ocorre nas obras citadas.

No final do século XIX, o músico Gustav Mahler (1860-1911) tratou da mesma questão em suas cartas destinadas ao também compositor Max Marschalk (1863-1940), nas quais ele aborda, entre outras coisas, aquilo que chama de "programa exterior" (apud DAHLHAUS, 1999, p. 135). Mahler exemplifica este termo a partir de sua referência para o terceiro movimento da sua Primeira Sinfonia, *marcha fúnebre*, inspirada pelo desenho infantil *O enterro do caçador*. Assim, o programa exterior assume a função de ser um impulso para a concepção de uma obra⁴⁰. Dahlhaus utiliza uma metáfora que caracteriza esse tipo de apropriação extramusical no ato da concepção da obra: "Poderia servir, como diria Wagner, como "motivo formal", mas - como um andaime, que se retira depois de a casa que ele ajudou a construir já está terminada - não pertence à "coisa mesma" (DAHLHAUS, 1999, p 135).

Dessa maneira, embora seja relevante para a compreensão dos processos de composição de algumas obras musicais, notadamente as dos períodos barroco e romântico, a articulação dos elementos retóricos não se sobrepõe à articulação dos sons. Não há validade de tais elementos para a obra em si, mas esses podem ser validados pelo processo que engendra a música. Hanslick desconsidera os elementos retóricos enquanto *estéticos*: "o que com razão agrada numa composição, seja a mais severa fuga de Bach ou o mais sonhador nocturno de Chopin, é *musicalmente* belo" (HANSLICK, 2002, p. 55). Assim, para Hanslick, tais elementos não são do interesse da estética. Neste trabalho, acredita-se que essas ligações possam ser esteticamente relevantes na medida em que orientam a maneira como os sons se articulam para criar aquilo que é belo, pensando neste

⁴⁰ Mahler também defende que o programa exterior pode servir como fio condutor para a recepção da obra. Neste caso, as palavras de um texto podem servir guia para a estória, ambas sem relação direta com a música. Mahler, no mesmo texto, concorda sobre as limitações do programa exterior: "não chega a tocar o próprio ser da música, o mesmo vale também evidentemente para todo programa externo como impulsor da composição: esteticamente é 'irrelevante'" (apud DAHLHAUS, 1999, p. 134).

tópico não sob a perspectiva da sua recepção por parte dos ouvintes/espectadores, mas dos criadores.

A música, como foi dito, utiliza amplamente o material extramusical para produzir boa música. O cinema recorrentemente também se apoia em elementos de natureza extramusical - tal como a emoção - em grande parte de suas trilhas sonoras. Ainda assim, é possível levantar problemas estéticos em uma música de cinema que busca representar as paixões das cenas e constrói toda sua poética em função dos aspectos emotivos das cenas, como aborda-se a seguir.

1.4.5- O afeto enquanto procedimento

A abordagem da música sentimental foi problematizada por Adorno e Eisler (1981), sendo a maior crítica direcionada à saturação oriunda do excesso de repetições, que repisam os procedimentos composicionais habituais da música de cinema. Baseando-se em características afetivas da cena e ligando-as primordialmente a características perceptivas da música (conforme KIVY, 2002), obtém-se sempre os mesmos procedimentos de criação musical, enquanto desgastam-se os efeitos dos mesmos na soma audiovisual (ADORNO e EISLER, 1981) e cria-se um todo cada vez mais pobre. Como sugere Gorbman (1987), é uma música que não necessita ser ouvida com atenção nos detalhes: o que a trilha sonora diz, ela o faz na superficialidade mais simplista.

Como exemplo de abordagem emotiva pode-se citar um uso da música apontado pelo cineasta Andrei Tarkovski em seu livro *Esculpir o tempo: o emprego da "música como um 'refrão', que remete à causa primeira e toda carga emocional nela já experienciada"* (TARKOVSKI 1998, p. 190-191), encontrando certa semelhança ao uso do romântico *leitmotiv* que, para Adorno e Eisler, não deveria ser utilizado no cinema. Essa escuta com enfoque na carga emocional, chamada por Hanslick de escuta de efeito patológico, é problematizada por não ser musical e relacionar-se a

uma dimensão mais humana, centrada no ouvinte, do que propriamente estética, focada no objeto.

Apesar do que foi colocado, a prática cinematográfica mostra que a música habitual do cinema, focada em expressões afetivas e não necessariamente musicais, pode acompanhar bem as imagens e possibilitar o desenvolvimento narrativo, característica primordial do cinema, ainda que isso represente uma subutilização dos elementos sonoros e coincida frequentemente com um drama que não se basta em termos visuais.

Ainda que alguns filmes necessitem de música para atingir determinado clímax, há filmes bem estabelecidos em termos visuais e dramáticos que não precisam desse suporte. Pode-se citar como exemplo os filmes *Caché* (2005, dir. Michael Haneke) e *Onde os fracos não têm vez* (*No country for old men*, dir. Ethan Coen e Joel Coen, 2007) que constroem situações de forte apelo dramático sem utilizar nenhum trecho musical sequer. O cinema pode - ainda que não necessite - ser um meio de expressão musical. A música, por sua vez, pode contribuir para construir o drama. A resposta que pode ser pensada a partir de Hanslick desenha-se a partir de seus escritos sobre ópera:

Quanto mais consequentemente se pretende manter puro o princípio *dramático* na ópera, subtraindo-lhe o sopro vital da beleza musical, tanto mais este se extingue [...]. (...) se baseia num erro o princípio fundamental de Wagner, formulado assim no primeiro tomo de *Ópera e Drama*: "O erro da ópera como género artístico consiste em que um meio (a música) se transforma em fim, e o fim (o drama), pelo contrário, em meio". De facto, uma ópera em que a música se emprega sempre e *apenas como meio* da expressão dramática é um absurdo musical (HANSLICK, 2011, p. 38-39).

O mesmo se aplica ao cinema: a música pode contribuir com o drama desde que seu uso não restrinja a musicalidade a ser um *meio*, mera função. Desenha-se dessa maneira um paradoxo: a maior contribuição da música para o filme é a do "sopro vital da beleza musical", oriunda do campo estético, e não da contribuição dramática. A música bela, para Hanslick, é melhor do que a música útil.

1.5- Som - todo som - enquanto música

As poéticas musicais do século XX não ficaram restritas apenas à área musical, encontrando desdobramentos em campos artísticos mais amplos. Ainda que a expressão *sound art* (ou *sonic art* ou *arte sonora*) não defina nenhum tipo de gênero ou prática musical específica, este termo é utilizado para designar as práticas artísticas que possuem o som enquanto parte integrante do trabalho, seja como temática, materialidade ou conceito, segundo o programa de *Sound Art* da Columbia University⁴¹. Em 1996 o compositor Trevor Wishart declara: "a música eletroacústica está morta; vida longa à *sound art*!" (GIBBS, 2007, p. 9). Isso aponta a *sound art* enquanto uma forma distinta e autônoma de arte, mais do que uma especialização de uma prática musical particular. Nesse cenário, faz-se ainda mais crítica a insuficiência da partitura enquanto meio de se analisar, entender ou registrar o objeto musical: o objeto da *sound art* é a totalidade das características - mesmo as menores características - do som, a ponto de ser impossível suprimi-las como ocorre com os registros escritos da música que prevaleceram até o início do século XX. Para o compositor contemporâneo Simon Emmerson:

Eu estou interessado em toda música: eu estou interessado no fenômeno conhecido como música. (...) O mundo do som para mim é total: eu estou muito interessado em som ambiente, eu estou muito interessado em paisagem sonora e eu estou muito interessado na maneira que os humanos articulam através do som. Eu estou interessado em como som *significa* e isso é um campo mais amplo do que simplesmente música. Então eu penso que música é uma subcategoria de *sonic art* e *sonic art* é uma subcategoria de paisagem sonora e paisagem sonora é realmente o mundo ao nosso redor, virtualmente completo (EMMERSON apud GIBBS, 2007, p. 65).

Assim, a música e suas fronteiras são também *sonic art*. Desde Schaeffer e a *escuta reduzida* que destitui o objeto sonoro de seu significado a fim de tratar o som em sua materialidade, buscam-se novas abordagens para um som vincular-se e desvincular-se de sentidos, o que faz a questão da significação ainda ser pertinente ao atual momento. Algumas abordagens da *sonic art* podem encontrar um campo fértil na esfera do cinema. Em música, é possível que o som - ressignificado desde o surgimento da música concreta - signifique um conteúdo musical em uma concepção

⁴¹ Disponível em <<http://arts.columbia.edu/sound-arts-faq>>, visualizado em 12 de julho de 2015.

schaefferiana (e, com as devidas atualizações, hanslickiana). Em cinema, pode-se preservar este mesmo conteúdo musical e multiplicá-lo a partir das interações audiovisuais.

De fato, *sound art* trata do som, mas engloba música, artes visuais, cinema, poesia, performance, instalações interativas (GIBBS, 2007) e questões relativas a todos esses campos e suas poéticas. Algumas das obras que podem compreender *sound art* se utilizam de tecnologia de ponta e alta interatividade, enquanto outras podem ser relativamente estáticas e simples, ainda que a *sound art* tenha como característica essencial certo nível de atividade: essas obras precisam emitir sons ou ao menos conter algum som enquanto parte inerente do processo (GIBBS, 2007, p. 13).

É possível conceber uma extensão das poéticas de *sound art* para dentro do campo do cinema? Mais abrangentes do que música e cinema, as poéticas da arte sonora buscam com frequência a materialidade do som. Da mesma forma, joga-se com características sonoras que buscam um deslocamento da relação do homem com mundo acústico ou ressaltam aspectos intrínsecos da vida moderna, tendo aqui o ruído - agente responsável por renovar e questionar a linguagem musical - um papel de muito destaque. Para Wisnik:

Além de ser o elemento que renova a linguagem musical (e a põe em xeque), o ruído torna-se um índice do habitat moderno, com o qual nos habituamos. A vida urbano-industrial, da qual as metrópoles são centros irradiadores, é marcada pela estridência e pelo choque. As máquinas-de-fazer-barulho quando não são diretamente máquinas-de-fazer-barulho (repetidoras e amplificadoras de som). O alastramento do mundo mecânico e artificial cria passagens sonoras das quais o ruído se torna elemento integrante incontornável, impregnando as texturas musicais. (WISNIK, 1999, p. 47)

Assim, o ruído passa a ser um componente da vida urbana e da arte, capaz de materializar diversas questões da modernidade em obras de caráter diverso, desenvolvido inclusive em termos visuais.

Escrito em 1913 pelo pintor futurista e compositor Luigi Russolo em forma de uma carta destinada ao compositor Francesco Pratella, o manifesto conhecido como *A arte dos ruídos* é considerado o texto mais famoso inserido na ideia de arte sonora (GIBBS, 2007, p. 23). O manifesto de Russolo relaciona-se diretamente às vanguardas artísticas do século XX e a uma possibilidade instigante a ser considerada no contexto do cinema: a ausência de barreiras e distinções entre sons que são usualmente considerado de natureza musical e aqueles que fazem parte da paisagem acústica de qualquer ambiente.

A ideia de Russolo nasce justamente da vida moderna: enquanto a natureza é silenciosa para o autor futurista (com exceção de movimentos telúricos, furacões, tempestades, avalanches e cachoeiras), o ruído surge com força total como invenção pós-revolução industrial para reinar “soberano sobre a sensibilidades dos homens” (RUSSOLO, 1913). A inserção do ruído na música foi progressiva: a noção de consonância (sempre harmoniosa) e dissonância (conflitante, ruidosa) alterou-se ao longo da história com foco na extensão temporal do som (RUSSOLO, 1913). Os cantos gregorianos monódicos foram acrescidos da mesma linha melódica cantada uma oitava acima. Posteriormente, admitiu-se o contraponto, ainda centrado na ideia temporal do eixo vertical, mas considerando gradativamente a dimensão vertical dos acordes, que tornaram-se cada vez mais complexos, de maneira que a percepção do ouvinte passou a considerar enquanto harmoniosa combinações cada vez mais intrincadas. Acordes de sétima maior cuja ideia não se admitia a princípio passaram, depois de séculos, a serem considerados como consonância. Em resumo:

A arte musical procurou e conseguiu primeiro a pureza, a limpeza e a doçura do som para depois unir sons diversos, preocupada, porém, em acariciar o ouvido com suaves harmonias. Hoje, a arte musical tornando-se cada vez mais complexa, pesquisa as combinações de sons mais dissonantes, mais estranhas e mais ásperas ao ouvido. Aproximamo-nos assim cada vez mais do som-ruído. Essa evolução da música é paralela à multiplicação das máquinas, que colaboram por toda parte com o homem. Não somente na atmosfera estrondosa das grandes cidades, mas também no campo, que até ontem era normalmente silencioso; as máquinas hoje criaram tanta variedade e concorrência de ruídos, que o som puro, na sua exiguidade e monotonia, não suscita mais emoção (RUSSOLO, 1913).

A mudança estética não abrange apenas a combinação de frequências verticalizadas, mas também considera outros parâmetros sonoros, tais como timbre (progressivamente mais diversos) e intensidade (cada vez maior, inclusive com a multiplicação do número de executantes e também mudanças de luteria que reconfiguraram instrumentos tradicionais para que soassem cada vez mais alto).

Considerando o histórico que situa o homem moderno em relação ao seu mundo sonoro, a proposta de Russolo busca “romper esse círculo estreito de sons puros e conquistar a variedade infinita dos 'sons-ruídos’” (RUSSOLO, 1913). Ainda que utilize a ideia de “rompimento”, o que Russolo transparece em seu discurso é que se trata de um procedimento de continuidade.

Qualquer um reconhecerá, afinal, que todo som musical traz consigo um emaranhado de sensações já conhecidas e gastas que antecipam o tédio no ouvinte, apesar do esforço de todos os músicos inovadores. Nós futuristas todos temos amado profundamente e apreciado a harmonia dos grandes mestres. Beethoven e Wagner chacoalharam nossos nervos e corações por muitos anos. Agora saciados, apreciamos muito mais combinar mentalmente os ruídos dos bondes, dos motores a combustão, dos carros de roncos ensandecidos, do que reouvir, por exemplo, a *Heróica* ou a *Pastoral* (RUSSOLO, 1913).

Mais do que considerar o ruído como parte da vida [“O ruído é (...) familiar ao nosso ouvido e tem o poder de evocar imediatamente a própria vida” RUSSOLO, 1913], Luigi Russolo aponta o seu desejo de “entoar e ordenar harmônica e ritmicamente estes variadíssimos ruídos” (RUSSOLO, 1913). Partindo desse pressuposto, o autor categoriza diversos tipos de som e sugere a criação de máquinas sonoras capazes de renovar a linguagem musical.

Tal pensamento encontra reverberação em peças musicais compostas nas próximas décadas: Honegger reproduz o ritmo do deslocamento de um trem em *Pacific 231* (1924); Antheil escreve seu *Ballet mecanique* (1926) para piano, percussão, campainha elétrica e hélices de avião; e Prokofiev escreveu seu balé *Pas d’acier* em 1929 (ATTALI, 1985, p. 136), obra inspirada pela industrialização soviética, na qual martelos de diversos tamanhos, transmissões, volantes e luzes de várias cores aparecem em cena e se integram à performance (SADIE, 1990).

O compositor John Cage, décadas depois, trabalhou com a ideia de que o som poderia ele mesmo comunicar e, mais importante ainda, seria uma base para uma forma de arte distinta (GIBBS, 2007). Para Attali (1985), Cage nega o lugar consolidado pela tradição musical e estabelece outras lógicas de funcionamento, anunciando assim o novo lugar que música veio a ocupar a partir do século XX: "a música não deveria ser produzida em um templo, em uma sala ou em casa, mas em todo lugar onde é possível fazê-la, da maneira que for desejado e por qualquer um que quiser aproveitá-la" (ATTALI, 1985, p. 137). O compositor deveria "desistir do seu desejo de controlar o som, limpar sua mente de música, e se propor a descobrir meios para que os sons sejam eles mesmos ao invés de veículos para as teorias feitas pelo homem ou expressão de sentimentos humanos" (CAGE apud ATTALI, 1985, p. 137).

O ruído - expressão sonora - contribuiu grandemente para a pulverização do significado musical em seu sentido mais tradicional, ainda que não o substitua com um novo código: não se trata de uma nova forma de se pensar ou de se fazer música, mas da liquidação de um modelo antigo (ATTALI, 1985, p. 137). A questão do sonoro que se sobrepõe e ultrapassa o que normalmente se entende por musicalidade é materializada nas *Sonatas e interlúdios para piano preparado*, compostas por John Cage entre 1946 e 1948: o compositor argumentava que a audição dessas obras deveria centrar-se mais no som em si mesmo do que em elementos musicais tradicionais como melodia e harmonia (GIBBS, 2007, p. 33). O piano - instrumento de concerto, do virtuose do século XIX - transformou-se em meados do século XX com a ajuda de pregos, arruelas e borrachas em um novo instrumento, cuja sonoridade era experimentável.

Seja ao performar o silêncio; abrir as portas da sala de concerto para que os ruídos entrem ou falar sobre como a música ambiente de um restaurante deveria integrar-se aos tilintar dos talheres ao invés de dominá-los⁴², Cage não apenas ressalta o ruído integrado à música mas o ruído em si enquanto arte sonora (ou *música*, como

⁴² Cf. ATTALI, 1985, p. 112.

Cage se referia às suas obras). É possível expandir o contexto dessa nova música também para o campo do cinema: o ruído integrado à pista sonora de um filme pode também reivindicar uma escuta material/estética e, por conseguinte, é possível tratar todo o som do cinema enquanto arte sonora.

O desenvolvimento da música concreta no mesmo período do que é chamado de “época de ouro do cinema” evidencia uma interessante distinção na abordagem dos mesmos materiais sonoros pelos diferentes campos (BETHÔNICO e CASTRO, 2015). Os ruídos, extremamente importantes para a constituição do realismo no cinema, são deslocados para um lugar puramente estético e ligados a nenhum outro material senão o do próprio som pela *musique concrète*, valendo por sua materialidade sonora sem qualquer referência outra. O ruído do cinema - bem como a música e os diálogos - não precisam, no entanto, serem tratados apenas em termos de função e desenvolvimento narrativos, mas também podem figurar enquanto elemento estético. Este tratamento pode enriquecer a percepção dos realizadores e dos espectadores do cinema à medida que eles considerem o som como um meio de expressão artística, ainda que não seja destituído de incumbências. Ao incorporar o ruído à música do filme, a expressão sonora como um todo passa a ser também interesse das reflexões estéticas acerca da trilha sonora.

O ruído faz parte do cinema. O *design sonoro* propõe nesse contexto um ruído que não seja um corpo sonoro estranho, alheio à pista sonora, mas que transfira ao campo do cinema o que tem sido discutido em música e arte sonora desde o manifesto de Russolo. A compreensão da inserção do ruído enquanto continuidade (e não necessariamente como ruptura) neste trabalho tem o propósito de trazer um olhar musical ao som do cinema enquanto expansão das poéticas sonoras tratadas no cinema, à semelhança do que é feito pontualmente por cineastas como Rouben Mamoulian, em *Ama-me esta noite* (*Love me tonight*, 1932, cf. p. 106) e Francis Ford Coppola, em *Apocalypse Now* (1979).

1.5.1- Vozes, ruídos e música

Para Chion, não há trilha sonora porque os elementos sonoros não compõem uma unidade (CHION, 1994, p. 37). Ainda que a divisão mais utilizada para classificar toda a trilha sonora de um filme seja falas (ou vozes), ruídos e música, Deleuze aponta que é possível distinguir vários componentes sonoros, tais como "ruídos (que isolam um objeto e isolam-se uns aos outros), os sons (que marcam relações e estão em relação mútua), as fonações (que recortam essas relações [...])" além de falas e música, considerando que é "evidente que estes diferentes elementos podem rivalizar, se combater, suprir, recobrir, transformar" (DELEUZE, 2005, p. 277). Em *As férias do sr. Hulot* (*Les vacances de Monsieur Hulot*, 1953, dir. Jacques Tati) "as relações intrínsecas de sons são sistematicamente deformadas", de forma que "os ruídos elementares se tornam personagens (a bola de ping-pong, o automóvel"...) (DELEUZE, 2005, p. 277).

Também é possível considerar as falas dos personagens no contexto das contribuições musicais ao todo fílmico. Para Deleuze, o cinema "moderno implica um novo uso do falado, do sonoro e do musical. É como se, numa primeira aproximação, o ato de fala tendesse a se libertar da dependência perante a imagem visual, e ganhasse, por si mesmo, um valor e autonomia (...)" (DELEUZE, 2005, p. 286). Jean-Luc Godard exemplifica tal questão ao utilizar a canção enquanto elemento expressivo de musicalidade aliada ao elemento dramático para pontuar poeticamente a narrativa em *O demônio das 11 horas* (*Pierrot le fou*, 1965). Ele utiliza canções, mas não se detém nelas: nesses momentos, soam também os ruídos, os personagens às vezes falam ao invés de cantar a música e isso se insere na história que está sendo contada (BETHÔNICO e CASTRO, 2015). Assim, os diálogos se transformam em música - ou a música se transforma em diálogos, enquanto revela a precariedade dessa divisão clássica do universo sonoro entre ruídos, música e falas. Dessa maneira, as três categorias sonoras tradicionais utilizadas por teóricos como Alberto Cavalcanti e Bordwell e Thompson, podem mostrar-se insuficientes para se pensar esteticamente o som.

Tal questão é recorrentemente abordada no cinema de animação: para Werneck (2010, p. 192), a animação é um território estético híbrido no qual essas categorias sonoras se fundem. Embaralham-se as fronteiras de cada uma dessas categorias em obras como *Neighbours* (1952, dir. Norman McLaren), em que os sons sintéticos sem qualquer compromisso com o real compõem a música enquanto ilustram com efeitos sonoros tonais (em verdade, os mesmos sons que são música) os movimentos que poderiam ter outra solução de sonorização dentro dos clichês do *design sonoro* (BETHÔNICO e CASTRO, 2015). Os sons musicais incorporam outros papéis que, tradicionalmente, não seriam função da música, mas toda a trilha ainda se sustenta como tal: o som do ato de cheirar a flor é musical e, como outros tantos sons desse curta-metragem em *pixilation*, ajudam a engendrar a narrativa do filme na medida em que adicionam uma nova dimensão ao todo (BETHÔNICO e CASTRO, 2015). Aqui também há uma articulação musical próxima às experiências da contemporaneidade e, portanto, uma absorção de contribuições estéticas do desenvolvimento da música autônoma do século XX - distinta do mero prosseguimento do modelo baseado no desenvolvimento melódico tonal submetido à linearidade narrativa.

Deleuze aponta que “de fato, todos os elementos sonoros, inclusive a música, o silêncio, formam um contínuo, enquanto característica intrínseca da imagem visual” (DELEUZE, 2005, p. 285). Assim, a ideia de uma imagem sonora - tão cara às percepções engendradas a partir do extracampo - pode ser compreendida enquanto originada “de uma ruptura com a imagem visual” (DELEUZE, 2005, p. 285). Essa ideia encontra sua origem no trabalho de Michel Fano, que defende que “há um único *continuum sonoro*, cujos elementos só se separam em função de um referente ou de um significado eventuais, mas não de um ‘significante⁴³’” (apud DELEUZE, 2005, p. 278). Como ocorre em *Neighbours*, o que é ou representa cada som só pode ser definido em seu próprio contexto (referente), mas não é suficientemente definível para que essa classificação do som (material) seja potente o bastante para excluir e determinar todas as outras possibilidades de adesão a

⁴³ A edição consultada (2005, p. 278) traz neste trecho uma nota de rodapé que corrobora uma das ideias presentes neste trabalho acerca da importância do músico no processo musical do cinema: “A concepção de Fano implica evidentemente a presença ativa do músico na mesa de montagem, sua participação em todos os elementos sonoros, um tratamento musical dos sons não-musicais (...)”.

significados, uma vez que há sentidos diversos que se entrelaçam, se implicam ou subsistem de forma autônoma. O *continuum sonoro* revela-se na integração dos elementos sonoros que possuem uma dimensão estética comum que pode-se chamar de “musical”, como “um tratamento musical dos sons não-musicais” (cf. nota de rodapé de número 43). Dessa maneira, contrariamente à opinião de Chion, acredita-se neste trabalho que é possível defender uma trilha sonora, uma vez que os sons podem constituir uma unidade que é de natureza musical, estética, não meramente submissa a possibilidades funcionais estáticas.

Tarkovski parece defender essa indivisibilidade da pista sonora do filme quando diz em *Esculpir o tempo* que “o mundo sonoro é musical em sua essência - e essa é a verdadeira música do cinema” (TARKOVSKI, 1998, p. 194). Por isso, talvez, a música deixe de existir no cinema algum dia, segundo o autor. O ruído - elemento incorporado pela música do século XX - ocupa lugar de destaque na narrativa à medida que ele é selecionado entre várias fontes sonoras que compõem a cena visual e, por opção do diretor e do designer sonoro, deixam de compor a paisagem acústica natural, para constituir uma outra hierarquia que enfatiza aspectos relevantes para a constituição do universo da diegese. Não escolher quais os sons entrarão na montagem equivale a tornar o som do filme uma cacofonia: caso não haja uma seleção sonora, o filme equivale ao silêncio, uma vez que está privado de expressão sonora própria (TARKOVSKI, 1998, p.194). A ênfase dada ao ruído tem, portanto, duas características: a primeira trata de uma seleção obrigatória dos sons (muitas vezes retirando todos os sons da ação filmada) e, a segunda é a construção narrativa que passa pelo sonoro (no extremo oposto, refazendo em estúdio todo o som do filme). Da mesma maneira que os elementos visuais são recortados pelo diretor de fotografia, faz-se necessário, portanto, que o som seja submetido a um tratamento semelhante, considerando o sonoro enquanto elemento estético autônomo que participa da construção do todo por meio de sua articulação com os demais elementos que compõem o filme.

Se por um lado pode ser importante apresentar um dado sonoro que forneça informações à construção da narrativa, essa seleção dos ruídos pode se sujeitar

também às avaliações estéticas permeadas pelas poéticas sonoras que surgiram a partir do XX: não se trata mais de combinar sons pela sua justificativa realista, mas de um recorte estético capaz de propiciar novas escutas, atingindo outras possibilidades sensíveis, conferindo estruturação de música a ruídos em ritmos irregulares. O recorte estético da contemporaneidade amplia as possibilidades de escuta, de exploração do universo sonoro, tanto na constituição e apropriação de elementos acústicos, quanto do seu relacionamento (BETHÔNICO e CASTRO, 2015). Por conseguinte, a diluição das categorias sonoras de ruído, diálogo e música em uma unidade resulta em uma possível exploração musical, não meramente diegética, à medida em que, além da narrativa e do realismo, emergem interrogações sobre a estrutura sonora, sobre as possibilidades de experiências sensoriais, sobre o relacionamento dos materiais acústicos. Partindo do pressuposto que o mundo sonoro é musical, a extinção da música de cinema prevista por Tarkovski pode ser pensada não apenas enquanto ruptura com um modelo vigente de som no cinema, mas também como um indicador de continuidade do que se desenvolveu no campo musical transferido à outra área, ocasionando assim uma transformação estética a partir da incorporação de um conceito mais abrangente de música que venha enriquecer a experiência da escuta na contemporaneidade (BETHÔNICO e CASTRO, 2015).

É possível produzir uma aproximação que faça sentido estético e engendre sentidos fílmicos. Dentro dessa abordagem ressalta-se a análise que desenvolve Alexandre Fenerich (2005, p. 78-82) sobre a sequência inicial de *Era uma vez no Oeste (C'era una volta il West, 1968, dir. Sergio Leone)*: é a perspectiva da música eletroacústica reconhecendo o valor composicional do *design sonoro* articulado em ruídos. Essas primeiras cenas merecem escuta musical: os ruídos apresentam interessantes variações de dinâmica, ostinatos. Vão surgindo novos elementos com grandes variações timbrísticas, como um ranger ou um zumbido de um inseto. De maneira intermitente, os sons se manifestam, desenvolvem-se ritmicamente, cessam, voltam de maneira intercadente. Há mudanças mais bruscas, o som torna-se opaco e grave relacionando o que se escuta com as imagens: um personagem coloca o chapéu sobre a cabeça e modifica o som da gota que caía com brilho sobre a sua testa. Os

sons constroem uma noção paralela, estritamente musical, sem, no entanto, deixar de constituir unidade audiovisual, com todas suas implicações narrativas. Para cada um dos sons expressivos, há uma razão de ser audiovisual. Trata-se de música, mas também de cinema (BETHÔNICO e CASTRO, 2015).

O *design sonoro* - que segundo Gibbs já esteve à margem do cinema (2007, p. 90) - vislumbra hoje um cenário de valorização crescente: concebido atualmente na pré-produção do filme, "tornou-se uma parte integrante fundamental do processo de concepção do filme como um todo" (GIBBS, 2007, p. 90), pensado em termos funcionais a partir da demanda dramática, isto é, construindo tensões, pontos de vista (de escuta) e contrastes com os elementos imagéticos (GIBBS, 2007, p. 90). Pode-se planejar o enquadramento sonoro, assumir diferentes perspectivas acústicas e conceber o som como recurso expressivo desde o primeiro momento da concepção do filme⁴⁴. A escolha, captura, criação e montagem do som podem obedecer às demandas narrativas e também reivindicar uma valoração musical, na qual o *sound designer* trabalha junto ao diretor e ao compositor da música original do filme sendo ele também um compositor. Assim, o *designer* também se vale de parâmetros musicais estéticos para orientar o seu trabalho sem o prejuízo de nenhuma das partes. O filme, enquanto produto de autoria coletiva, pode então considerar o trabalho do *designer* não enquanto mero trabalho técnico, mas também artístico, de autor, fundamentado em uma musicalidade própria.

Interessante notar que, se em um primeiro momento a música transporta seus valores para o cinema por meio da música original e do *design sonoro*, este movimento pode ser também proposto em ordem inversa: o que é desenvolvimento por meio do cinema está sendo levado novamente ao campo autônomo da música, o que é evidenciado pela proposta de escuta sugerida por Fenerich (2005). Gêneros musicais que se valem de audiovisualidade, tal como a música-vídeo, buscam pontos de interesse na relação entre som e imagem que podem ser explorados no cinema.

⁴⁴ Cf. DELEUZE, 2005, p. 309. Deleuze aponta na nota de rodapé de número 67 uma crítica a um texto "que comete um único erro em suas análises: privilegiar as operações de montagem do som às custas das de enquadramento".

No próximo capítulo, pretende-se buscar e discutir exemplos no campo do cinema que dialoguem com o referencial abordado até o momento, bem como fundamentar a partir dos ideais da filosofia da música aqui tratados o que seria uma perspectiva da arte musical no campo do cinema. Assim, busca-se respaldo na própria expressão musical autônoma, baseada na proposição positiva hanslickiana de que a música deve valer-se por si mesma. Tenciona-se, igualmente, discutir a articulação dessa música às imagens que sejam capazes de suprir as demandas do drama; bem como compreender como a junção das expressões musical e visual constituem o todo cinematográfico, ancorada na visão hanslickiana de artes mistas.

Partindo da proposição negativa de Hanslick, este trabalho recusa as aspirações afetivas da música cinematográfica enquanto finalidade musical. Isso se dá não por desacreditar que a música junto ao drama e ao texto seja capaz sugerir ou suscitar emoções delimitadas pela outra linguagem; mas como exercício, na intenção de deixar aflorar tantas outras possibilidades que se ocultam além da abordagem funcional da música.

CAPÍTULO 2: UMA ESTÉTICA DA MÚSICA CINEMATOGRAFICA E A AUTONOMIA DA MÚSICA

Você usa todos os ingredientes da música: contraponto, harmonia etc. Mas, basicamente, ela não funciona como música, porque a propulsão não se dá por meio de ideias musicais. A propulsão se dá por meio de ideias literárias. Leonard Rosenman (1977, apud CARRASCO, 2003, p. 7).

Para Carrasco (2003, p. 7), o ponto de vista de Rosenman reconhece a particularidade da música de cinema e revela o incômodo do músico em ter que adequar o seu trabalho a uma demanda dramática. Essa característica própria da estética da música de cinema se desenvolve enquanto uma poética do campo do cinema, não da música. Talvez esta seja a razão de, como aponta Carrasco, muitos outros músicos enxergarem “nas práticas musicais do cinema um rebaixamento da arte musical” (CARRASCO, 2003, p. 7). A pergunta feita em uma entrevista ao compositor Jerry Goldsmith corrobora essa ideia comum no meio musical, ainda que o entrevistado tenha revelado uma opinião diferente da esperada. Foi-lhe perguntado na ocasião: “Não é uma desgraça que compositores sérios tenham que se rebaixar escrevendo música para filmes?”. Ao que ele replicou que “achava que as possibilidades da música de cinema eram ilimitadas e que lhe agradava muito mais uma peça de música para filme do que uma cantata acadêmica que é executada uma única vez e nunca mais ouvida novamente” (apud CARRASCO, 2003, p. 8). O músico John Williams acrescenta:

Eu acho que muitas das melhores mentes musicais do país concluíram: “Bem, musica para filmes de Hollywood é simplesmente *kitsch*. Eu não vou abaixar os meus padrões e me envolver com isso”. Por outro lado, é possível ter uma atitude positiva e dizer: “Esse é um grande desafio do século XX; esse é o verdadeiro meio artístico do século XX; é onde eu posso realmente dar alguma contribuição (WILLIAMS apud CARRASCO, 2003, p. 7).

Esses dois posicionamentos levantados por John Williams coexistem ainda hoje e isso se reflete em boa parte da produção da música de cinema comercial. Há compositores e produtores que preocupam-se somente em cumprir a demanda dramática, da mesma forma que há músicos e pensadores que empenham-se na busca de um meio de expressão musical no cinema, trabalhando por um conteúdo musical manifesto por meio do filme. Há, ainda, a possibilidade de atender às duas demandas, como propôs Hanslick no que concerne à ópera e como observa o compositor de trilha sonora Bernard Herrmann: “Um dos paradoxos da música de cinema é que a música bem usada pode ser música de qualidade muito baixa e ser eficiente, ou ser música de magnífica qualidade e igualmente servir ao seu propósito” (HERRMANN apud CARRASCO, 2003, p. 24).

Por que os compositores famosos pela sua produção de música para filme não são usualmente conhecidos pelo seu trabalho de música autônoma? No passado, compositores de ópera e balé como Mozart ou Tchaikovsky transitavam pelos campos da música dramática e da música pura sem o estigma que os compositores de cinema possuem, de forma que a *música para mídia* e a *música autônoma* nunca foram tão dissociadas quanto são hoje. Uma das possíveis justificativas para esse fenômeno é explicada por Carrasco, para quem a articulação de música e drama se dá de maneira distinta entre ópera e cinema: “[...] se na ópera a música é a portadora do drama, seu fator primordial de articulação, no cinema, ela se subordina à articulação visual do filme [...]” (CARRASCO, 2003, p. 77).

No que tange ao título do capítulo, denominado *Uma estética da música cinematográfica e a autonomia da música*, esta parte do trabalho contrapõe-se a uma determinada abordagem da música no cinema muito em voga desde os acompanhamentos ao vivo das projeções no início do século XX até os dias de hoje. Essa música de cinema é de uso funcional, possui apelo sentimental e centra-se sobretudo nos efeitos da música sobre o espectador e não na música em si. Não se trata de *A estética da música de cinema* porque, embora este pensamento funcional seja predominante, ele não é único. Dessa forma, há compositores, teóricos e filósofos que reivindicaram - e ainda reivindicam - uma orientação diferente, mais

musical, para a prática da música de cinema. Busca-se não só abordar *uma estética da música cinematográfica*, como também contrapor a esta as ideias de Hanslick em busca de uma autonomia musical no cinema.

A música de cinema foi alvo de estudos empreendidos principalmente por músicos, mas também filósofos, semiólogos, psicólogos, cineastas e pesquisadores envolvidos com literatura e intermedialidade, entre outros. Em grande parte desses escritos, é possível observar que os compositores de música de cinema comumente amparam seus trabalhos - musicais e teóricos - em uma dimensão fortemente pragmática. As trilhas-sonoras são feitas com frequência tendo em vista a função que elas deveriam exercer junto às cenas, à semelhança do papel que a música exerceu junto ao drama na história da música. Pode-se citar como exemplo o trabalho *Narrative music: towards an understanding of musical narrative functions in multimedia*, do compositor sueco Johnny Wingstedt. Neste livro, o autor categoriza a música pela função que exerce, incluindo aqui atribuições como *emotiva* e *retórica* (WINGSTEDT, 2005).

A professora de literatura comparada Claudia Gorbman, por sua vez, elenca funções da música no cinema e as relaciona com a narrativa em seu livro *Unheard melodies: narrative film music* (1987). A música deve, para ela, atuar em termos emocionais para enfatizar ações narrativas, também inserindo o espectador no universo dramático que o filme propõe. A autora ainda especifica sete regras que orientam o trabalho de composição e edição da música do cinema, tratando como princípios a invisibilidade (determinada pela ausência visual do aparato que produz a música não diegética) e a emoção de uma determinada cena, entre outros.

A psicóloga Annabel J. Cohen elabora uma abordagem centrada no espectador como objeto, de forma que a percepção da música em nível cognitivo orienta o trabalho da pesquisadora. Em *The functions of music in multimedia: a cognitive approach*, publicado em 1998, também são definidas funções musicais. Discute-se, entre outras coisas, a capacidade da música de induzir estados de espírito e a comunicação de significado (BAPTISTA, 2007), que inclui a distinção entre perceber

uma emoção enquanto dado da obra e suscitar um estado de espírito, à semelhança da diferença debatida por Kivy (2002) entre evocar uma emoção e ser expressivo da mesma.

Algumas obras teóricas sobre a música no cinema, no entanto, são feitas a partir de confluências teóricas e práticas, entre a estética e a música, com discussões que abordam desde elementos musicais a elementos de percepção, como é o caso do trabalho conjunto do filósofo Theodor W. Adorno e do músico Hanns Eisler, publicado em meados do século XX e tido como uma das obras de referência no assunto até hoje.

2.1 Abordagens estéticas da música do cinema

Em 1947, Adorno e Eisler lançam o livro *Composing for the films*, advogando a favor do emprego de uma linguagem musical moderna e criticando o apelo sentimental romântico do cinema clássico norte-americano. Compositores de trilha sonora que se utilizam de construções musicais orquestrais típicas do período romântico, tais como o austríaco Max Steiner, parecem reforçar a ideia de que há uma diferença temporal entre a produção musical e a produção da música de cinema: esta se utiliza com frequência de elementos musicais já desgastados, tais como os trêmulos do naipe de cordas que outrora eram apreciados, dada a tensão que conseguiam oferecer enquanto eram novidade (ADORNO e EISLER, 1981, p. 33).

A música nova e seus recursos poderiam, então, oferecer elementos de maior interesse ao cinema, em substituição ao *standard*, encarado como *kitsch*. Nesses termos, a música cinematográfica deveria estar a serviço do drama, mas não deveria repisar os clichês. Poderia ser usada - como de fato é - para sublinhar ações, transições de tempo e cenário, ao invés de figurar como fundo atmosférico (idem, p. 48-49). Os autores sugerem, para tal, o uso da música contemporânea, aqui compreendida pela produção de nomes como Schönberg, Bartok e Stravinsky (idem,

p. 51-52). Essa escolha não é pautada na mera inserção da novidade, mas na superação de uma linguagem musical prévia, com recursos já extensivamente explorados, que demonstram-se, na opinião dos autores, insuficientes para atingir os efeitos desejados, da mesma forma que os trêmulos não garantem mais a tensão que conseguiram outrora. Somam-se às vantagens do uso da nova música a brevidade das formas pós-tonais, capaz de condensar as relações musicais em fragmentos elásticos; e a possibilidade de variações extremas dos parâmetros sonoros, tais como altura, duração e timbre, o que só foi possível alcançar após a ruptura estilística que marca a transição entre os séculos XIX e XX.

O trabalho prático como compositor de Eisler torna evidente algumas dessas características da música do século XX. Sua música inserida em 1941 no filme *Regen*, realizado por Joris Ivens em 1929, é feita a partir de uma estética pós-tonal e demonstra elasticidade ao incorporar dentro da própria estrutura musical as alterações que aparecem na imagem, tais como os momentos em que a chuva cai ou cessa. Na sua integração com o todo cinematográfico, embora a música ilustre as mudanças das dinâmicas ocasionadas pela chuva através de mudanças rítmicas, não são utilizados os recursos triviais da música de cinema, tais como tensionamento e resolução tonal ou temas melódicos marcantes, mas contribuições musicais que se relacionam, por sua vez, com o ritmo das imagens por meio de uma linguagem musical pertinente ao período em que a obra se insere.

Adorno e Eisler apontam o que chamam de “maus hábitos” da música de cinema, como o uso banalizado e empobrecido do *leitmotiv* no cinema⁴⁵, o uso exacerbado de melodias e eufonia nos filmes, o uso repetitivo da música que apenas reforça o que está sendo mostrado pelas imagens e a padronização de dinâmicas musicais nos filmes, entre outros. Um dos itens, apontado pelos autores como “falta de intromissão” da música no filme, também é descrito por Claudia Gorbman em *Unheard melodies: narrative film music* (1987) como um princípio de “inaudibilidade”, no qual a música deve não apenas se subordinar completamente à narrativa como

⁴⁵ Para Arcos (2006), uma das principais funções do *leitmotiv* é expressar a natureza e os sentimentos dos personagens. Arcos analisa este tópico a partir das inferências de Adorno e Eisler, acrescentando referências mais contemporâneas sobre a questão. Cf. ARCOS 2006, p. 34.

servir apenas de fundo e deixar de ser percebida. Assim, o lugar da música em muitos filmes se constrói entre a *função* - saturada e repisada - e o *fundo*, muitas vezes sem sequer cogitar uma expressão musical de fato.

O livro *Composing for the films* aborda a música do cinema e o cinema em si dentro da perspectiva adorniana da indústria cultural e não enquanto uma forma específica de arte. A obra, dessa maneira, traz em seu âmago o embate entre a música utilitária do filme e a tentativa de se compor uma obra esteticamente interessante - ainda que os autores reconheçam a necessidade de servir ao filme como a prioridade da música do filme. O trabalho de Adorno e Eisler abrange assim dois pontos de interesse: o primeiro baseia-se na recusa dos clichês sentimentais e funcionais da música do cinema, sem desprezar o aspecto funcional da música, caro ao cinema. Dessa forma, há uma busca por novas respostas, por novos procedimentos, por um desenvolvimento estético da música do cinema que deveria parar de auto-referenciar, de abusar dos mesmos elementos musicais que ocasionam na perda progressiva de eficácia para transformar-se na desgastada resposta mais óbvia.

O segundo ponto é o interesse em ligar a produção da música de cinema às correntes estéticas da música de concerto, que se valem de materiais e ideias musicais contemporâneos. Ainda que neste trabalho não se assuma um ponto de vista tão rígido quanto o defendido por Adorno e não descarte contribuições musicais de um espectro mais amplo, a concepção de Adorno e Eisler mostra que o cinema pode se apropriar de questões musicais de interesse contemporâneo.

Para Arcos (2006), o cinema enfrenta em tempo contínuo o difícil desafio de oferecer arte enquanto permanece subordinado às condições de adequação do mercado. Um dos aspectos marcantes do livro da autora intitulado *Experimentalismo en la música cinematográfica* (2006) diz respeito essencialmente aos pontos assinalados referente ao trabalho de Adorno e Eisler, sem no entanto, segundo a própria autora, entrar em questões de juízos de valor ou defender uma posição predeterminada (ARCOS, 2006, p. 17). A ideia se baseia na hipótese de que a música atonal pode cumprir todas as funções cinematográficas exercidas normalmente pela música tonal

de cinema e ampliar assim a gama de expressões sonoras no filme. Contrariamente ao que ocorre em situações de música de concerto com relação ao ouvinte médio, pode-se constatar uma maior tolerância aos ruídos quando em um contexto audiovisual (ARCOS, 2006, p. 17), o que garante mais espaço para experimentações atonais dentro do contexto do cinema industrial.

Ainda que as possibilidades conferidas a partir de uma estética musical contemporânea sejam pouco exploradas no cinema, o cinema ainda comporta uma diversidade de expressões musicais que extrapolam uma estética única. Dessa maneira, é possível encontrar exemplos de boas músicas de estilos diversos que são bem utilizados no cinema por meio do exercício dos papéis musical e fílmico. Em um ensaio de 1946 denominado "*L'élément non visuel au cinéma*", Pierre Schaeffer aponta:

A música não possui importância alguma em filmes e não é necessária. Qualquer música fará o que for preciso [...], a música é uma boa garota. Ela é o material elástico ideal. Com o mínimo de cuidado ela dará o máximo de resultado (SCHAEFFER apud DOVEV, 2004, p. 163).

A sugestão exagerada de que qualquer música pode exercer qualquer função cinematográfica possui em seu âmago uma crítica a esse tratamento pouco musical. De fato, a desaprovação da música de cinema que atua como um "enchimento pleonástico para um filme cujos roteiro, diálogos, captura de imagens e edição foram mal geridos" (DOVEV, 2004, p. 162) já possuía presença marcante na França na década de 1930. O compositor e teórico Maurice Jaubert defende em seu trabalho que a música não deve atuar explicando a narrativa ou ser redundante com o que as imagens já mostram, mas atuar acrescentando uma dimensão temporal que se aglutina às imagens e forma o todo audiovisual do filme (DOVEV, 2004). Assim, para Jaubert, a música deveria ser "objetiva" e adicionar "ao que vemos na tela uma ressonância completamente diferente do conteúdo da imagem, apoiar o conteúdo plástico com sons impessoais e trazer à luz o ritmo interno da imagem" (JESUS, 2007, p. 85).

Para Dovev, o que Schaeffer sugere em seu ensaio já citado de 1946 é uma mudança entre o que ele chama de *musique-illustration* para *musique-matérial*, o que consiste em uma defesa da expressão musical autônoma à semelhança do que propôs Hanslick e Jaubert. A abordagem defendida por Schaeffer trata de uma reivindicação alinhada à sua estética musical, desenvolvida neste caso em uma relação audiovisual. Como proposta, Schaeffer aborda o ruído como elemento estético e o que ele chama de "uníssono rítmico formal" (sincronização estrutural), enquanto substituição da música redundante, com o objetivo de otimizar as propriedades abstratas do movimento visual característico do cinema (DOVEV, 2004, p. 163). Assim, por meio do ruído e de relações estruturais sincrônicas, buscase um desenvolvimento musical aliado ao que é, de fato, audiovisual, somando dizeres de ordem diferente.

Ainda que nos tratados sobre o tema haja grande ênfase nas funções que a música deveria desempenhar no cinema, é possível que a música se liberte do seu papel de *fundo* sem abrir mão do desenvolvimento do drama, como propõe Hanslick. O cinema pode ser interdisciplinar, de maneira que o drama pode ser composto não apenas pela função musical, mas pela expressão musical em um sentido mais vasto.

2.2- A música autônoma do cinema

A música quer, de uma vez por todas, ser percebida como música, e só pode ser compreendida e apreciada por si mesma (HANSLICK, 1992, p. 65).

Gilles Deleuze, após abordar o universo sonoro em seu livro *A imagem-tempo*, alega que "o cinema continua a ser uma arte fundamentalmente visual" (2005, p. 286). Arnheim, por sua vez, sustenta que, em se tratando de artes híbridas, é preciso que

haja hierarquia e, no caso do cinema, as imagens devem ocupar o lugar de destaque (ARNHEIM, 1989, p.160). O compositor Leonid Sabaneev, tratando especificamente de música, destaca:

Em geral, a música deveria entender que no cinema o seu papel deveria quase sempre permanecer em segundo plano: isto é, por assim dizer, em uma figuração tonal, a “mão esquerda” da melodia na tela, e é um mau negócio quando essa mão esquerda começa a se rastejar para o primeiro plano e obscurecer a melodia (SABANEEV apud GORBMAN, 1987, p. 76).

Ainda assim, se a música deve “quase sempre” subordinar-se às imagens, quais seriam as situações em que isso não deve ocorrer? Apesar de talvez parecer uma declaração de subserviência acomodada de um grande compositor, está implícito o vislumbre de um campo de desenvolvimento musical dentro do contexto cinematográfico: qual a música que cabe no primeiro plano do cinema?

Em 1929, Henrichshofen, editor alemão especializado em partituras para filmes mudos, propôs a vários compositores de música autônoma a criação de uma peça para o cinema. Desse experimento surgiu a obra *Acompanhamento para uma cena cinematográfica op. 34*, composta por Arnold Schönberg, importante compositor do século XX que acreditava, como Hanslick, que a música deveria ser compreendida em termos puramente musicais. A peça do compositor vienense apresenta apontamentos demarcando “perigo ameaçador”, “medo” e “catástrofe”, ainda que não fossem partes claramente divididas na única seção da obra e não tivessem nenhuma película para aderir. A música, que chegou a ser considerada por alguns como um poema sinfônico por causa de suas indicações programáticas, é dodecafônica, mas usa estruturas formais diversas das formas musicais tradicionais empregadas por Schönberg em outras obras (Cf. ARCOS, 2007).

As articulações dos elementos musicais empregados nessa peça musical soam como uma contribuição do cinema à música autônoma. Os impulsos do drama são transferidos aqui para uma obra estritamente musical. Na peça de Schönberg, o drama orienta a forma, mas a estruturação se dá em termos musicais diferentes da

expressão usual, tais como a compressão de durações e regulação das alturas em termos atonais. Existe o procedimento narrativo, emoldurado por termos dramáticos; e existe, paralelamente, o procedimento estético, eminentemente musical, sem que um seja suprimido em função do outro. Não se trata mais da defesa dos elementos narrativos ou dos elementos musicais como matéria-forma, mas de uma concepção musical auto-suficiente que pode aderir a um referencial externo e ser utilizado para criar uma obra audiovisual. Da mesma maneira que o cinema pode basear sua temporalidade e sua estrutura em música, é possível que a música oriente seus procedimentos e sua organização dos elementos sonoros a partir da referência do cinema, assim como fez Schönberg. Ainda é possível que, a partir dessa apropriação do cinema e da sua transfiguração dramática para termos musicais, surjam respostas sonoras de viés estético que poderiam ser empregadas com êxito no cinema, exercitando-se em termos dramáticos e musicais. Assim, a música - enquanto campo artístico e enquanto obra - resguarda seu valor enquanto música, parte autônoma que se relaciona na formação do todo também por meio dos seus próprios significados de caráter musical.

A autonomia da música no cinema não deve implicar, absolutamente, no descompasso entre som e imagem, mas, como na ópera e no balé, deve oferecer um lugar diferente do servil à música. A valorização do campo sonoro não invalida a dimensão visual da obra: é nesse aspecto que surge a ideia de um relacionamento entre som e imagem, na qual ambos os elementos se articulam e compõem uma obra audiovisual. Busca-se, então, valorar a música por si mesma - sua forma e seu conteúdo estritamente musical - e pelo todo da obra, atendendo da mesma maneira as demandas do drama e emprestando seus métodos imanentes, tais como procedimentos rítmicos, à obra audiovisual.

Existem abordagens musicais já consolidadas no cinema, tais como o gênero *musical*, que a princípio colocam a música em evidência. Neste caso, a melodia em primeiro plano toma para si o lugar de mais destaque normalmente conferido à imagem. No que tange ao aspecto rítmico, as cadências musicais negociam os fluxos narrativos do filme, há grande incidência de cortes nos tempos fortes (cortes

on the beat). Este gênero, no entanto, é caracterizado mais pelo desenvolvimento narrativo através das letras das canções do que por uma expressão de valor musical.

Cabe aqui pensar que a canção é um conjunto de expressões artísticas que mescla de modo hierarquizado texto e música. Assim, levando em conta a estética hanslickiana, o *musical* não seria propriamente musical: o que figura em primeiro plano - excetuando-se quando certas cenas são exibidas sem legenda ou dublagem em idiomas desconhecidos para o espectador - é o texto, não os elementos estéticos inerentes à música enquanto arte sonora e à estruturação musical. Dessa maneira, dado o peso do conteúdo articulado pelas palavras e pelas imagens, coloca-se a música como um tipo de elemento decorativo, cujo papel é reforçar o que as imagens mostram ou ainda oferecer algum outro tipo de informação diferente da musical, como evidenciar a origem étnica ou geográfica de um personagem. Diferentemente das óperas de Mozart - que segundo Hanslick apresentam harmonia entre os conteúdos musicais e dramáticos - e dos balés de Stravinsky, as músicas dos musicais normalmente não trazem uma preocupação com uma continuidade do desenvolvimento musical do século XX dominado sobretudo por estruturações diferentes da linearidade melódica e da previsibilidade harmônica presentes nesse gênero cinematográfico.

Para o musicólogo e pesquisador do audiovisual Nicholas Cook (2000, p. VII), a “música pura” aparenta ser uma ficção teórica, haja vista que “ela se une promiscuamente a qualquer outra mídia que se encontre disponível”. De fato, mesmo a música dita pura nunca foi apenas sonora, podendo o concerto e as execuções ao vivo serem consideradas enquanto um espetáculo audiovisual (DANTAS LEITE, 2007, p. 2). Os sentidos da visão e da audição se manifestam como complementares e, seja nas apresentações ao vivo de músicas de tradição oral ou escrita, a visão do espaço e muitas vezes dos próprios músicos antecede e complementa o que vai ser ouvido. Ao ouvir algo, buscam os olhos a fonte do som, da mesma forma que se espera ouvir aquilo que está ao alcance da visão, enquanto

são raras e podem ser angustiantes as situações em que qualquer um dos sentidos encontra-se privado.

Neste capítulo da dissertação, desenvolve-se uma abordagem da música no cinema à luz das duas proposições hanslickianas. Os exemplos filmicos são articulados a partir de duas vias complementares: a primeira relaciona a música ao filme tratando de situações em que a música contribui de maneira não-sentimental na construção de uma obra multimídia, com ênfase na criação de unidade audiovisual; o outro caminho, a partir da proposição positiva hanslickiana que coloca a beleza da música no próprio objeto (e nunca na reação do ouvinte), relacionado aqui às obras que resguardam um pensamento musical, equilibrando ou subvertendo a hierarquia habitual que mostra o elemento visual e/ou dramático enquanto detentor da primazia.

A *música bela* também deve forçosamente ser pensada do ponto de vista da totalidade que constitui uma unidade quando ligada à outra linguagem. Busca-se, nesse aspecto, a inserção de um conceito mais abrangente e contemporâneo de arte musical, capaz de conter ruídos e diálogos; e o valor de toda trilha sonora - não apenas o que normalmente se entende por música - enquanto experiência de escuta, concernentes aos elementos que constroem uma poética contemporânea. Em termos gerais, pretende-se considerar a *música de cinema* a partir do seu valor musical. Intenta-se, ainda, um ideal de cinema a partir da relação do todo fílmico com a trilha sonora, valendo-se para tal de elementos de interesse musical que satisfaçam, igualmente, às necessidades do drama, estabelecendo assim unidade através deste difícil jogo.

É possível encontrarmos em algumas situações e obras-chave um pensamento audiovisual integrado aos usos habituais do som no cinema, mas que destaca uma articulação que valoriza o som. Como Eisenstein, vários outros cineastas enxergavam e enxergam o filme como um todo audiovisual, atribuem outras potências à música e utilizam a trilha sonora efetivamente como elemento criativo componente da expressão cinematográfica.

2.2.1- Análises filmicas: o som em foco

Ainda que as articulações entre sons e entre som e imagem sejam importantes na compreensão de muitos filmes, percebe-se um desprestígio do campo sonoro em grande parte das análises filmicas. Para Aumont (1995), os teóricos do cinema começaram a questionar o som fílmico e as relações audiovisuais muito recentemente e essas relações ainda se encontravam, na época em que o autor escreveu o texto⁴⁶, pouco sistematizadas.

(...) a distinção tradicional entre som *in* e som *off* que por muito tempo foi a única maneira de classificar as fontes sonoras com relação ao espaço do campo e que, planamente calcada na oposição campo / fora de campo, é muito insuficiente - está sendo aos poucos substituída por análises mais sutis, mais desapegadas dos preconceitos do cinema clássico. Muitos pesquisadores atacaram essa questão, mas ainda é cedo demais para propor a menor síntese dessas condutas, todas diferentes e ainda pouco desenvolvidas. No máximo, é possível sublinhar que as várias classificações propostas aqui ou acolá, e às quais remetemos, aparentemente deparam (apesar de seu real interesse, que é destruir o par simplista *in/off!*) com uma questão central, a da *fonte sonora* e a da *representação da emissão de um som*. De fato, qualquer que seja a tipologia proposta, ela sempre supõe que se saiba reconhecer um som "cuja fonte está na imagem" - o que, por mais sutil que seja a classificação, desloca, sem resolver, a questão da ancoragem *espacial* do som fílmico. Por isso, a questão do som fílmico e de sua relação com a imagem e com a diegese continua sendo ainda uma questão teórica na ordem do dia (AUMONT, 1995, p. 50).

Síncrese é um conceito forjado por Chion (1994, p. 56) a partir da união entre *sincronismo* e *síntese* que define a união "irresistível e espontânea" que ocorre enquanto efeito psico-fisiológico entre fenômenos de natureza visual e sonora que ocorrem simultaneamente, "independente de toda lógica racional" (CHION, 1994, p. 56). "É a síncrese que permite a dublagem, a pós-sincronização e a sonorização, garantindo a essas operações uma ampla margem de escolhas" (CHION, 1994, p. 56). O uso não-naturalista dos sons, nesse aspecto, representa possibilidades que engendram uma poética audiovisual própria, como é o caso do que se conhece na sonorização de animações por *mickeymousing*, no qual a música se manifesta com constância ligada à expressão visual, de forma a acompanhar sincronicamente com sons musicais todo tipo de movimento que, na natureza, não possui necessariamente uma produção sonora. Dessa forma, por exemplo, os passos dos

⁴⁶ A primeira edição no idioma original data de 1983.

personagens são transformados em notas consecutivas pela trilha sonora, quedas são musicalmente descritas como *glissandos*⁴⁷ descendentes e coisas do gênero.

Em uma cena do filme *O artista* (*The artist*, 2011, dir. Michel Hazanavicius), uma pena cai e produz um ruído surpreendentemente estrondoso, chamando a atenção do espectador para o plano sonoro. Uma frase, música ou ruído podem, dessa maneira, mostrarem-se relevantes para o filme na medida em que expressam algo em si mesmos. O que chama atenção, no entanto, não é necessariamente o ruído, mas o ruído articulado à imagem de uma pena tocando o chão. Essa articulação produz, através do seu uso anti-naturalista⁴⁸, questões pertinentes ao desenvolvimento da narrativa do filme, cuja trama remonta à passagem da história do cinema de transição entre o cinema mudo e o sonoro.

Igualmente, a falta de sincronia - compreendida por Chion (1995) como *dissonância audiovisual*, pode chamar a atenção para o campo sonoro e construir uma poética audiovisual própria. Pudovkin defende em seu texto *Asynchronism as a principle of sound film* que "os principais elementos do som em filmes são os assincrônicos e não os sincrônicos, pois o uso sincrônico só é, na realidade, excepcionalmente correspondente à percepção natural" (PUDOVKIN apud BAPTISTA, 2007, p. 115). O uso do assincronismo é definido assim enquanto importante elemento da montagem sonora por engendrar um tempo próprio da audiovisualidade, que não está nas imagens ou nos sons, mas na totalidade dos aspectos do filme que se relacionam, por sua vez, com a capacidade do espectador em conectar os diversos elementos. Um uso característico dos sons assincrônicos pode ser definido como elo entre duas cenas ou dois momentos distantes segundo a cronologia da narrativa ou, ainda, como elipse, antecipando a próxima cena ou atuando enquanto um resquício da cena anterior.

⁴⁷ *Glissando* é um efeito de "deslizar" possível em certos instrumentos. Em um piano, por exemplo, obtém-se este efeito deslizando os dedos em sentido ascendente ou descendente pela extensão do teclado.

⁴⁸ O uso naturalista do som no cinema pode ser descrito como aquele que visa construir uma noção de realidade através da correspondência entre o que se ouve e o que se vê. O exemplo supracitado não apenas deixa de criar tal correspondência, mas a nega de forma extrema ao substituir o silêncio de uma pena caindo por um estrondo. Optou-se, assim, por utilizar a expressão "anti-naturalista" ao invés de "não-naturalista".

Os campos limítrofes entre a música diegética e extradiegética também são pontos de grande interesse no desenvolvimento do jogo entre som e imagem. Gorbman (1987) aponta o princípio da *invisibilidade* que dita que a causa da música não deve estar em campo, uma vez que a função que a música extradiegética desempenha está relacionada à ausência do seu agente produtor ou reproduzidor em cena, de forma análoga ao que comumente ocorre com a música produzida no fosso da orquestra em obras musicais cênicas. No entanto, não raras vezes uma música, a princípio extradiegética, revela sua fonte sonora dentro de campo em uma cena momentos depois, como se a música do filme necessitasse ser justificada de alguma forma. O cineasta Alfred Hitchcock tomou parte nessa questão quando, na produção de *Um barco e nove destinos* (*Lifeboat*, 1944, dir. Hitchcock), recusou-se a inserir uma trilha musical: “De onde viria a música, se os personagens estão num bote salva-vidas em alto mar?”, ao que replicou o compositor David Raksin: “Peça ao Sr. Hitchcock que me diga de onde vêm as câmeras que eu lhe direi de onde vem a música” (BERCHMANS, 2006, p. 15).

A música e o som diegético problematizam a atuação do componente sonoro: como evitar que a imagem seja redundante, imagem-partitura do que se escuta? Um caminho apontado pelo manifesto soviético de 1928 é por meio do extracampo, que evoca o imagético sem de fato sê-lo, técnica utilizada por autores como René Clair e Robert Bresson (cf. DELEUZE, 2005, p. 279). Deleuze, todavia, separa o extracampo em dois aspectos distintos: um que amplia o espaço visual por revelar sonoramente algo que ainda não está ou que já esteve em cena (e que, portanto, pertence à mesma natureza do que o objeto que está em campo); enquanto o outro aspecto possui uma potência de natureza distinta, que excede "qualquer espaço e qualquer conjunto: remete desta vez ao Todo que se exprime nos conjuntos, à mudança que se exprime no movimento, à duração que se exprime na imagem, ao espírito que se exprime na matéria" (DELEUZE, 2005, p. 279). Dessa forma, o poder amplificado do som expresso pelo segundo aspecto do extracampo não indica o lugar de interação entre os personagens, mas o lugar da música, da reflexão (DELEUZE, 2005, p. 279-280). O jogo musical entre dentro e fora de campo é um deslocar entre os dois aspectos, modificando assim o estatuto do som ou música *off*.

Um jogo interessante pode ser visto em *Birdman ou (a inesperada virtude da ignorância)* [*Birdman or (the unexpected virtue of ignorance)* 2014, dir. Alejandro Iñárritu], filme vencedor do Oscar de melhor filme em 2015, entre muitos outros prêmios. Neste filme, compondo a trilha sonora entre músicas pré-existentes, há uma música original do filme toda improvisada cuja única instrumentação é uma bateria. O músico Pierre Jansen defende que “a música de cinema deve ser abstrata e autônoma, um verdadeiro ‘corpo estranho’ na imagem visual, um pouco como um cisco no olho e deve acompanhar ‘algo que está no filme sem ser mostrado nem sugerido” (cf. DELEUZE, 2005, p. 284). Em *Birdman*, o “cisco no olho” se traduz como a presença sonora da bateria: os sons do instrumento invadem o espaço sonoro das vozes, surge nas cenas de maneira invasiva e reivindica a atenção do espectador através de um certo incômodo: uma música tocada apenas pela bateria não é uma trilha extradiegética usual e, de certa maneira, sente-se a necessidade de que seja justificada. A música que está fora de campo acompanha os longos planos sequência característicos do filme e incluem uma cena⁴⁹ que mostra o deslocamento dos personagens pela Broadway, tornando a avenida ainda mais caótica do que as imagens sugerem ao adicionar mais um elemento sonoro à movimentada e ruidosa área. A surpresa se dá quando repentinamente um baterista aparece tocando seu instrumento na calçada. Dessa maneira, justifica-se um incômodo enquanto cria-se outro: não há variações de intensidade provocadas pela distância da fonte sonora que foi mostrada em relação aos personagens ou ao ponto de vista (e de escuta) da câmera que capta as ações. A trilha, dessa forma, não pertence à locação, mas à cena e ao filme como um todo: jogar com a oposição entre o que está dentro e fora de campo é uma maneira de provocar de Iñárritu.

Em *Carmen de Godard (Prénom: Carmen)*, 1983, dir. Jean-Luc Godard) há cenas com música diegética feitas por um quarteto de cordas ensaiando uma peça de Beethoven. O ensaio, no entanto, não faz parte da trama principal, mas compõe um tipo de interlúdio - sonoro e visual - que se intercala às cenas que envolvem um roubo a um banco e dão um novo contexto que pouco remete ao enredo da ópera de Bizet. A música diegética do quarteto de cordas não se atém às imagens da prática

⁴⁹ É possível ver esta cena aqui: <<https://www.youtube.com/watch?v=u26tUeVITCU>> visualizado em 11 de novembro de 2015.

musical e invadem as cenas do roubo, transportando o diegético para o lugar do extradiegético. Há retomadas do ensaio e, de certo modo, as palavras dos músicos acerca do que estão tocando se relacionam à trama: ocorre um disparo de arma de fogo no roubo, o estrondo faz a transição sonora entre as cenas que voltam ao quarteto e um instrumentista diz: "Precisa ser mais violento"⁵⁰. Há um evidente jogo de paralelos no qual a música atua transversalmente, empregando suas características musicais metaforicamente descritas pelos músicos à trama do roubo. Da mesma forma, a invasão da música de uma cena (diegética) para outra (extradiegética) cria uma lacuna que faz da trilha sonora algo ambivalente.

Como demonstrado pelos últimos exemplos, ainda que vários filmes possam valer-se pontualmente de jogos entre som e imagem para reivindicar a atenção para elemento sonoro na montagem fílmica, tais jogos são particularmente importantes em filmes que propõem algum interesse explícito na música que os acompanha, tal como os que possuem enredos cuja temática envolva música ou músicos, aspectos musicais ou filmes que apresentem certa musicalidade, em termos gerais. Quando se analisa certos filmes como *Canon*⁵¹ (1964, dir. Norman McLaren) é impossível se abster de uma análise da forma musical homônima, assim como ignorar os movimentos sonoros e toda carga de conteúdo que as imagens conseguem conferir à forma: aqui, as imagens são produzidas de forma análoga ao que ocorre no campo sonoro, jogando com as regras estabelecidas pela forma musical (BETHÔNICO e CASTRO, 2015).

Em *Synchromy* (1971, dir. Norman McLaren) som e imagem são, de fato, um só: a animação visual é composta pelos mesmos cartões que dão origem à trilha sonora. Os sons, compostos primeiramente, caminham ao longo da peça com adensamento e complexidade crescentes, mas sempre implicando o desenvolvimento da peça à

⁵⁰ É possível ver esta cena aqui: <<https://www.youtube.com/watch?v=novfplBm3BU>> visualizado em 12 de novembro de 2015.

⁵¹ "Em 1959, McLaren foi convidado a criar graficamente para o Canadian Music Journal seis formas musicais: o cânon, a fuga, etc. A página que está sendo focalizada explica, mesmo aos que não entendem de música, como é feito um rondó: um refrão e várias estrofes, aqui ilustrados por desenhos de McLaren: a espiral em caracol representa o refrão, e aqui estão todas as estrofes: as engraçadas, as complicadas, as tristes. Mais uma vez McLaren desenha para nos ajudar a ouvir: o olho ouve e o ouvido vê..." (MILLAR in McLAREN, 1970, p. 10).

dependência mútua dos elementos sonoro e visual. É um processo didático: as imagens ilustram graficamente como os sons são gerados e revelam como os elementos de intensidade, duração e altura são gerados e manipulados opticamente. A partir dessa primeira exploração dos materiais sonoro-visuais, as tiras visuais em que os sons são ilustrados se multiplicam e geram maior complexidade harmônica e rítmica. Embora o processo de leitura óptica do som não permita a manipulação dos timbres, em *Synchromy* há o controle das cores⁵², que partem de dois tons próximos de azul no início do filme e revelam uma exploração cromática ao longo do filme (BETHÔNICO e CHAVES, 2015).

Há em McLaren uma mistura de procedimentos musicais e de técnicas de animação que engendram diferentes relações entre som e imagem a partir dos processos técnicos que originam suas obras. A possibilidade de conceber o sonoro em fases distintas do trabalho - antes, durante (com um movimento recíproco entre som e imagem) e depois - reafirma a habilidade transensorial do autor e evidencia que muito da audiovisualidade do processo não poderia ser concebida senão por meio da animação.

Com efeito, o cinema de animação oferece maior autonomia do campo sonoro a partir da sua própria dinâmica de criação: se na montagem convencional do cinema a música e os demais sons são inseridos na pós-produção, as animações são muitas vezes montadas a partir do ritmo ditado pela música, especialmente nas animações abstratas. Da mesma forma, os diálogos são gravados e servem de guia para a animação. Essa inversão de procedimentos possibilita que se respeite os tempos do desenvolvimento da música, cabendo às imagens a elasticidade de se adequarem aos sons propostos. Essa diferença técnica é capaz de trazer à luz novos procedimentos poéticos: em *Branca de Neve e os Sete Anões* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937, dir. David Hand), os dubladores deviam seguir um padrão rítmico pré-determinado durante as gravações de áudio, de forma que os textos falados complementassem a música do filme, não se limitando ao papel ordinário de dar vida aos personagens. A animação dos movimentos labiais é

⁵² O parâmetro sonoro *timbre* é comumente referenciado como “colorido musical”.

realizada posteriormente, em função do som, como ocorre com a maior parte dos desenhos animados ainda hoje. (WERNECK, 2010, pp. 88-89). Filmes como *Fantasia* (1940, Disney), por sua vez, criam toda uma narrativa a partir de uma obra musical, ainda que neste caso a música sofra cortes em função da trilha de imagens. A estilização das imagens, cara à animação, estende-se ao campo sonoro e multiplica suas possibilidades ao distanciar-se do compromisso com o real.

Pode-se citar como outro exemplo de uma abordagem musical no cinema uma cena⁵³ presente no filme *Ama-me esta noite* (*Love me tonight*, 1932, dir. Rouben Mamoulian), na qual os ruídos vão progressivamente surgindo da cidade que desperta: o sino que toca - e orienta os cortes de planos - um homem que trabalha, o ronco de um sujeito que dorme na rua, a mulher varrendo a calçada, as pessoas começando a trabalhar, janelas se abrindo e outros sons da cidade. De maneira peculiar, todo som que aparece é explicado dentro da diegese e nunca fora de campo. Da mesma maneira, todos os sons desdobram-se com constância rítmica, somando-se uns aos outros dentro da mesma pulsação e clamando por serem ouvidos como música. Um gramofone é ligado e sua música mescla-se aos sons urbanos, fundindo-se a eles e transformando o emaranhado de sons em uma única pista sonora. Aqui, a música orienta o desenvolvimento da narrativa, o ritmo dos cortes de câmera, o que está sendo mostrado. Os elementos relevantes são, além da relação entre som e imagem, o próprio desenvolvimento dos padrões rítmicos musicais, elementos de interesse da esfera musical.

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

⁵³ É possível ver esta cena aqui: <<https://www.youtube.com/watch?v=VinvK-xEhBg>> Visualizado em 30 de junho de 2015.

Pretende-se, através da análise de *Whiplash - em busca da perfeição* (*Whiplash*, 2014, dir. Damien Chazelle), apontar algumas interseções entre os processos de análise fílmica e musical, bem como destacar ferramentas conceituais capazes de considerar o valor musical como parte intrínseca de filmes dotados de expressão musical.

2.2.2- Estudo de caso: *Whiplash - em busca da perfeição*

Whiplash - em busca da perfeição, escrito e dirigido por Damien Chazelle, narra o desenvolvimento da obsessão pela performance perfeita de um jovem baterista no melhor conservatório de música dos Estados Unidos e sua relação com um rígido professor, caracterizada sobretudo por abusos emocionais. Aprovado pela crítica, o filme independente foi premiado em vários festivais - obtendo inclusive três Oscars (Melhor ator coadjuvante; Melhor mixagem de som e Melhor edição) e um Globo de Ouro (Melhor ator coadjuvante) - e também foi aclamado pelo público, principalmente entre os músicos, sendo muito comentado em comunidades virtuais de temática musical.

Neste filme, a música age como elemento aglutinador, cenário temático que suporta as questões humanas que são levantadas na narrativa, como a busca em ser o melhor e o tênue limite da pressão psicológica entre o que estimula, constrói, e o que aniquila. Para além de figurar enquanto eixo no qual se assenta a trama, o fato de os personagens estarem em torno da música apresenta-se como um convite ao desenvolvimento de uma abordagem efetivamente musical dos elementos narrativos.

O filme começa com a tela escura, apenas soando: o som periódico de uma baqueta tocando a pele da caixa da bateria, acelerando progressivamente até culminar em um som de bumbo, com bastante reverberação, que encerra a música enquanto

insere a imagem. Revela-se primeiro o protagonista sentado à bateria em uma sala da escola de música, visto do fundo de um corredor. Em seguida, o baterista volta a praticar (um exercício distinto do primeiro, incluindo agora outras partes da bateria, como o *surdo* e os *tons*), enquanto a câmera inicia um *travelling* em direção à sala na qual a ação acontece. A prática musical e som são interrompidos pela presença do professor Terrence Fletcher, que pede para o jovem Andrew executar *rudimentos*⁵⁴ e um *double time swing*⁵⁵. A execução cessa poucas notas após soar o som da porta batendo, e o movimento de câmera, um rápido chicote, revela a porta fechada onde antes estava o professor.

A segunda cena mostra o protagonista deixando o conservatório já durante a noite e é ambientada por uma música *fora de campo*. Trata-se de um jazz executado por uma *big band* que antecipa o estilo e formação musicais que vão predominar no filme. Os tempos fortes da música são utilizados para delimitar os cortes de plano, que mostram a paisagem urbana que constitui o caminho entre o conservatório e o cinema, destino de Andrew. Nos momentos em que a música acumula maior tensão e a bateria passa a atacar os pontos que antes apenas eram conduzidos, o corte dos planos segue o ritmo das *viradas*⁵⁶, em uma montagem orientada primordialmente pela variação dos elementos musicais.

Grande parte das cenas do filme são mostradas no conservatório de música e exibem cenas de ensaio e estudo que fazem parte do cotidiano de músicos. Ainda que as músicas não sejam mostradas na íntegra (com exceção da última), o filme introduz um repertório de *jazz* ao público nos momentos de música diegética. Com a

⁵⁴ Fundamentos técnicos de toques na bateria.

⁵⁵ Ritmo característico do jazz no qual, enquanto mantém a pulsação constante, executa-se o mesmo ritmo duas vezes mais rápido do que o normal. O ritmo base pode ser escrito conforme a figura ao lado. No fragmento de partitura, a linha de baixo representa o *hi-hat* (ou *chimbal*) controlado por pedal, enquanto a linha superior mostra o *ride* (ou *prato de condução*).



⁵⁶ Intervenções rítmicas que exploram diversas combinações de toques, normalmente realizadas no final dos compassos que marcam o fim de uma frase musical.

esporádica aparição de uma música extradiegética feita por um piano solo e que não dialoga com a estética musical do filme, a música fora de campo do filme é predominantemente *jazzística*, prestando-se a acompanhar as cenas e o desenvolvimento narrativo. Nota-se também um uso expressivo do silêncio ou da ausência de música, obtido aqui a partir da interrupção abrupta da música, muitas vezes para dar lugar às falas de Fletcher. Nesses casos, a interrupção da trilha para dar lugar à voz pode exemplificar um caso em que a tendência vococêntrica presente na maior parte da produção cinematográfica se manifesta (cf. CHION, 1994). Via de regra, as tensões no filme são expressas sonoramente através desses momentos de silêncio, bem como de outros dotados de saturação sonora, ruidosa, que ilustram o esforço do baterista em meio a situações de estresse.

A exploração realizada até agora, no entanto, demonstra-se ser insuficiente para abordar os últimos 9 minutos do filme⁵⁷. Neste trecho, Andrew, após ser surpreendido por uma música que não estava em seu repertório e fracassar no palco, causa espanto ao iniciar por conta própria outra música do repertório e assim desafiar Fletcher. Ao longo da última música o professor passa a demonstrar respeito pela performance do baterista, mas essa mudança não é, de fato, a razão pela qual o filme se estende pela primeira vez por toda a música, da introdução ao último acorde no último compasso. Como justificar, somente através da relação entre música e diegese levada em conta nessa análise até o momento, a ação narrativa que poderia ser desenvolvida em uma fração da duração total da última peça musical, exibida integralmente? Após o término de *Caravan*, a última música, o filme ainda possui pendências narrativas: não se sabe se professor e aluno se acertaram de fato, se a carreira do baterista sofreu qualquer impacto com o fiasco da primeira música ou o sucesso da segunda. Ainda assim, Chazelle optou por encerrar o filme junto à música, o que pode, talvez, sugerir um desfecho através de uma metáfora: a performance impecável que deu certo implicaria, então, em um final que deu certo. A qualidade da performance do baterista é um dado musical que colabora, assim, para a construção do filme. Este dado agrega não apenas sentidos, mas também o valor

⁵⁷ Esta cena pode ser vista aqui: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tkh5I9w4ySY>> visualizado em 15 de novembro de 2015.

próprio da música do filme. Assim, o final da música seria a vitória e o desfecho revelados em um conteúdo musical.

Apesar do filme levar o nome de uma música que também faz parte do repertório da banda que o protagonista integra e aparece em outros momentos na narrativa, *Whiplash* não foi a obra escolhida para a última cena. No seu lugar foi empregada *Caravan*, música composta por Juan Tizol e Duke Ellington em 1936 que já foi gravada por grandes nomes do *jazz* como Ella Fitzgerald e Oscar Peterson. Considerada um *jazz standard*⁵⁸, esta obra apresenta grande popularidade entre os amantes de *jazz* e é muito mais conhecida do que *Whiplash*, o que facilita a apreciação da obra na medida em que os ouvintes/espectadores já possuem conhecimento prévio da mesma.

Importante ressaltar que a música apresentada encontra-se desvinculada de qualquer tipo de texto verbal, de forma que o que ela significa é apenas seu próprio conteúdo musical, ainda que também se articule ao drama e construa um sentido narrativo próprio do cinema, sem no entanto ter que abdicar do valor da própria música. Há aqui claramente uma reivindicação do domínio musical: a música apresenta-se inteira porque deve ser contemplada inteira. Subverte-se a hierarquia habitual dos filmes: na última cena, é a narrativa que acompanha a música, presa ao tempo musical, de maneira que não se pode concluir a história enquanto a música não termina. O drama se curva à música ao abandonar suas questões e encerrar-se junto à performance musical. Dessa maneira, valor da cena é também o valor da música, de modo que todos os elementos se integram na narrativa.

2.2.2.1- A análise musical enquanto parte integrante da análise fílmica

Interessa a uma análise eminentemente musical apenas o som enquanto objeto e a organização sonora com fim em si mesma, despida de todos os valores e

⁵⁸ Temas de *jazz* muito conhecidos que integram o repertório de grande parte dos músicos.

significados extramusicais. Neste trabalho, no qual se considera a importância de uma análise musical dentro de um filme narrativo, interessa também a contribuição dos aspectos musicais para o desenvolvimento do filme.

De forma análoga às análises fílmicas, as análises musicais objetivam a produção de um sentido, ainda que este seja de ordem estritamente musical: destaca-se aqui o enfoque sistêmico ou estruturalista, que "pretende apreender a música como um sistema de interrelações, no qual cada fragmento sonoro pertence a uma estrutura de sentido mais abrangente, procurando assim reconhecer as estruturas subjacentes em todas as dimensões" (FALCÓN, 2011, p. 13). Assim, é possível atribuir um sentido musical a determinadas organizações sonoras. Em uma situação de apreciação musical, os dados relacionais entre cada som e entre os grupos de sons também dependem, todavia, da capacidade perceptiva do ouvinte.

Entre muitas possibilidades, destacam-se em um primeiro momento dois caminhos diferentes para fazer análises musicais: um baseado na forma geral da obra e outra no conteúdo harmônico, melódico e rítmico (COOK, p. 9, 1987). Em certas obras, também é relevante considerar o conteúdo do próprio som em si mesmo enquanto conteúdo musical.

A análise da forma consiste na assimilação da mesma através de um modelo formal pré-existente, sendo os modelos mais simples puramente seccionais, como formas binárias e ternárias (COOK, 1987). Trata-se de uma *escuta taxonômica*, que objetiva perceber e diferenciar unidades morfológicas expressivas como seções ou encadeamentos (FALCÓN, 2011). Consideram-se também as texturas sonoras⁵⁹, padrões musicais e níveis de complexidade, entre outros elementos (cf. FALCÓN, 2011).

⁵⁹ Organização da trama sonora, comumente exemplificada como monodia (apenas uma melodia), homofonia (melodia acompanhada) e polifonia (várias melodias simultâneas), podendo também considerar elementos como timbre, ritmo e dinâmica enquanto parte dessa organização.

Algumas definições figuram enquanto conteúdo musical e fazem parte do contexto formal da música. É o caso do *tema*, termo técnico que designa um fragmento musical reconhecível que desempenha funções formais em virtude do que ocorre em pontos estruturais da obra (COOK, 1987). Uma construção de desenvolvimento melódico ou rítmico frequentemente encontrada no jazz baseia-se em extrair um fragmento (rítmico ou melódico) e alterá-lo, criando assim variações. Também é muito comum utilizar apenas a base harmônica do tema, na qual se desenvolvem improvisações melódicas livres que, por vezes, alteram inclusive as escalas utilizadas.

No exemplo que se segue, priorizou-se por demonstrar a forma geral da música e levantar características que podem ser facilmente percebidas através da percepção auditiva. Assim, esta análise musical não se desdobrará em questões mais técnicas, tais como estruturação melódica, orquestração e harmonia, ainda que estas questões também sejam pertinentes à obra.

A forma de *Caravan* é binária, à semelhança do que ocorre com grande parte do repertório *jazzístico*. Constituída originalmente por uma parte A que se repete, uma parte B e o retorno à parte A. Normalmente essa estrutura se repete várias vezes ao longo da execução, inserindo momentos de improvisação sobre os temas.

A performance final de *Caravan* no filme é caracterizada pelo destaque da bateria, que além de executar muitas variações rítmicas como acompanhamento, normalmente finaliza as frases melódicas junto aos outros instrumentos, reproduzindo assim o ritmo da melodia e extrapolando a função de acompanhamento rítmico. A música se inicia com uma introdução: a bateria entra sozinha fazendo um ritmo base de salsa⁶⁰, já com variações sobre o ritmo base. Em seguida, dá-se a entrada do contrabaixo e, alguns compassos depois, do piano,

⁶⁰ O ritmo base pode ser escrito conforme a figura ao lado. No fragmento de partitura apresentado, o bumbo ocupa o primeiro espaço, a caixa ocupa o terceiro, o x de baixo representa o *hi-hat* feito no pé e o x acima mostra o *ride*.



ambos caracterizados também pelo mesmo ritmo latino e terminando de compor a base harmônica e rítmica da peça. No filme se vê também uma guitarra, mas é difícil distinguir os sons desse instrumento em meio à massa sonora. Os metais entram em seguida, tocando sempre nos contratempos. Uma melodia de resultado ascendente é executada pelos metais e cria um *crescendo* que culmina em uma interrupção de todos os instrumentos com exceção da bateria, que com uma *virada* marca com clareza o fim da introdução e impulsiona a sequência da música.

A melodia tema da parte A, em tom menor, é executada pela primeira vez pelos saxofones, enquanto a bateria, o baixo e o piano mantêm a base rítmica e harmônica estabelecida anteriormente. A melodia é composta por notas longas e sua sonoridade remete à música cigana⁶¹. Na repetição que se segue, os trompetes e trombones ornamentam a música durante as notas longas da melodia principal, com o cuidado de não obscurecê-la. No final dessa repetição, Fletcher se aproxima do baterista xingando-o e é repellido pelo prato que o atinge no rosto: uma resposta musical à provocação do discurso fílmico.

A parte B se inicia em seguida e é caracterizada pela execução rítmica do *double swing* na bateria - uma retomada do primeiro desafio que Fletcher impôs à Andrew no início do filme - bem como pela tonalidade maior. O ritmo latino feito pelo contrabaixo é substituído por um *walking bass*⁶² jazzístico que ajuda a dinamizar o andamento sem, no entanto, alterá-lo. A escala utilizada já não remete mais à música cigana, mas a uma expressão musical tipicamente jazzística.

Em seguida, há um retorno à parte A. Dessa vez, mais instrumentos compõem a malha harmônica, resultando em um adensamento que ajuda a criar novamente o *crescendo*. O final da frase, originalmente descendente, sofre uma alteração e termina vigorosamente de forma ascendente.

⁶¹ Embora soe como a escala cigana de dó maior (cf. MED, 1996, p. 224), a melodia do tema exerce ao longo de toda parte A a função harmônica de dominante (referente à tônica central, Fm).

⁶² Linha melódica executada de forma ininterrupta pelo contrabaixo, normalmente baseada em graus conjuntos, pequenos saltos melódicos e ritmo constante, baseado na pulsação e em suas subdivisões.

O próximo A marca o início de uma repetição integral da peça. A repetição é destinada à variações do tema, realizadas pelos saxofones. Os metais entram dois compassos depois, imitando a nota longa dos saxofones. No final da frase, há um ataque rítmico distinto e um acorde inesperado, fora do campo harmônico, que marca a transição para a repetição do A. Esta seção é definida por uma improvisação de um trombonista e pela pausa de toda orquestra, com exceção da bateria, que empreende grandes variações rítmicas, demonstrando seu valor como instrumento, também evidenciado através do destaque conferido pela mixagem. Os outros instrumentos entram em uma repetição do A durante o improviso do trombone, apenas marcando alguns pontos.

A parte A repete mais uma vez, protagonizando outra seção de improviso. O ritmo base, dessa vez, é o *swing*, à maneira da parte B, sem abandonar contudo a harmonia da primeira parte. A bateria agora executa o *double swing*, ritmo de difícil execução que protagonizou outras cenas do filme. Nesta seção ainda se nota o *walking bass* e um trompete com surdina, improvisando ao fundo. A transição para a parte B é suave e gradativa, preservando os aspectos rítmicos que iniciaram na última parte A.

O retorno ao A é marcado pela continuação do improviso e pela orquestra em contratempo, à semelhança do que fizeram na introdução. Segue outro A variado e, então, um B, marcado por um ritmo executado pela orquestra e, depois, pela bateria solo, em um jogo de pergunta e resposta, evidenciado no filme pelo movimento de câmera *chicote*. Os ritmos executados pela bateria tornam-se mais complexos progressivamente e os metais novamente criam um adensamento de textura. Nesse ponto, o regente corta toda a orquestra mas o solo de bateria continua, demonstrando vigor: primeiro de maneira mais livre e depois com um claro retorno ao A.

Com um gesto - e, portanto, sem interferir no som - o professor demonstra respeito e deferência para com o solo e para com o instrumentista, após o espanto inicial da música ter saído de sua *forma*. Assim, como reconhecimento, o professor Fletcher

deixa o lugar sonoro ser ocupado inteiramente por Andrew. Novamente, o *double swing* é realizado, dessa vez começando em um pulso moderado e se desenvolvendo até limite de velocidade e da tensão em um ato de provação técnica. Neste ponto, o drama briga com a música e reivindica atenção para a diegese por um momento: a música emudece e é substituída por um som grave, com muita reverberação e extradiegético, mas não desvinculado da estrutura sonora da trilha musical. Tal som transfere o espectador para uma dimensão subjetiva na qual o esforço do personagem, em seu ápice, exige para si toda atenção. Os sons dos pratos se fazem ouvir gradualmente, ainda junto ao som fora de campo, incorporando aos poucos o bumbo, tons e caixa da bateria. A câmera se movimenta junto às baquetas, de uma parte da bateria a outra. Em um momento, o professor levanta um prato que havia caído, em um gesto que reafirma seu apoio. Ele então sugere um *diminuendo*, que se inicia no toque das caixas. As batidas vão ralentando e em seguida aceleram, remetendo então à primeira cena do filme. As batidas logo incorporam toda a bateria e crescem até atingir toda densidade possível para então realizarem uma pausa diegética: os cortes dinâmicos de planos de câmera são substituídas por primeiríssimos planos alternados do baterista e do professor. A expressão de esgotamento físico se altera para a de satisfação, e a música - bem como o filme - então se encerram com um acorde realizado por toda a orquestra, resolvendo de maneira musical o drama do baterista.

2.2.2.2- Considerações sobre a análise musical fílmica

Em um filme, quando a música é exibida apenas parcialmente ela é destituída de uma parte estrutural importante: a forma. Este uso da música é amparado apenas no aspecto vertical da montagem e ignora a horizontalidade da obra musical em si, o que usualmente em filmes simplesmente não interessa. Mesmo em endoclipes, trechos audiovisuais em que todos os outros sons se emudecem e a música aparece em primeiro plano, assemelhando-se a um clipe musical mas produzido no contexto do filme (VIDIGAL, 2011), são raras as ocasiões em que a música aparece íntegra,

preservando sua forma completa, seu discurso integral. Os exemplos em que isso ocorre com música instrumental são ainda mais raros.

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

A última cena mostra um duelo entre a música autônoma e o drama, mergulhando nos significados dispostos a partir da relação entre música e narrativa. O foco está, a princípio, na própria música, mesmo que algumas ações desenvolvidas durante a cena reclamem a atenção do espectador de volta para a estória. Ocorre dessa maneira um movimento recíproco: a música aponta para a estória que, por sua vez, implica no exercício musical, em um movimento constante que desdobra-se em termos musicais e dramáticos. Eduard Hanslick diz que no que tange às artes que envolvem várias linguagens artísticas, a música ainda seria capaz de preservar sua independência estética conforme o autor considere as decisões a favor da música em detrimento aos outros elementos envolvidos. O filme que termina junto à música representa, nesse âmbito, uma vitória da expressão musical aliada à construção do cinema, sobretudo após a performance integral de uma música longa: não se trata de uma cena com uma música entranhada ou de uma cena que mostra a música que possui um drama como acessório, mas de uma expressão musical genuína que se integra à narrativa e multiplica os significados.

A apreciação musical pode trazer à luz elementos a serem valorados nos filmes. Entretanto, é preciso que o *espectador* se proponha, em primeiro lugar, ser também *ouvinte*. O fato de o filme atrair a atenção dos músicos não se justifica somente a partir da temática, mas também da possibilidade de melhor compreensão dos elementos musicais mostrados. Em obras audiovisuais musicais, é necessário perceber a música para poder perceber o todo.

2.2.3- Mais música, mais sentidos

Em alguns casos também é possível que a contribuição musical seja maior não apenas pelo acréscimo dos elementos musicais apenas em si, mas devida à articulação de tais elementos com a produção de sentidos fílmicos que expressa a unidade do cinema. Essa produção de sentidos - soma de significantes que originam diversos significados - a partir da inserção de elementos musicais demandam uma escuta que se integra às leituras semântica e causal mas não se resumem a elas, uma vez que podem extrapolar percepções pontuais dos fenômenos sonoros e se articular em um plano mais amplo.

Roland Barthes aponta três tipos de escuta, sendo as duas primeiras iguais às definidas como causal e semântica (FLORES, 2007), já tratadas neste texto. O terceiro tipo é chamado de escuta *panique*, caracterizada pelo fluxo de significantes em uma experiência própria do *sentir*, anterior ao intencional *perceber* (FLORES, 2007). Este *sentir* lida com a efemeridade dos dados multissensoriais em uma torrente contínua que inclui a informação que ainda não apurada e, portanto, antecede a intenção, sendo possível apenas a partir de uma disposição do sujeito. Trata-se, assim, de uma escuta de caráter também semântico, mas que não se fecha em si mesma, existindo em função de um jogo que multiplica os sentidos por meio de conexões diversas. Para Flores:

É, portanto, uma escuta relacional, em que o sujeito está interessado e disponível para o outro. Esta escuta deve ser desenvolvida no espaço intersubjetivo, de dois

indivíduos (ou mais), onde a transferência é a base para o reconhecimento do desejo do outro. É uma escuta ativa, que aceita participar de um jogo, que está aberta a todas as formas de polissemia, daí sua referência ao Deus Pã. O que é escutado aqui e ali é a própria dispersão, o espelhamento dos significantes que voltam sem cessar a uma escuta que está sempre produzindo novos significantes, sem que o sentido original desapareça. O ato de assistir a um filme, de estar presente como espectador, observando e acompanhando o seu desenrolar, está ligado a essa disponibilidade do sujeito em abandonar-se para que o filme fale por ele mesmo, através das escolhas que seu diretor fez e indicou (FLORES, 2007, p. 1).

Assim, no todo do cinema, os campos imagético e sonoro se fundem de tal modo que as fronteiras entre as partes se embaralham e só é possível separar a ação de um dos elementos através de uma intenção de análise, capaz de decompor a mistura audiovisual, como propõe Chion (1994), que também acrescenta acerca dos universos sonoro e visual:

Comparadas entre si, as percepções sonora e visual são de natureza muito mais distinta do que se imagina. (...) no contrato audiovisual, essas percepções se influenciam mutuamente e se emprestam entre si, por contaminação e projeção, suas respectivas propriedades (CHION, 2004, p. 16).

Para Caesar, “a complexidade se evidencia quando percebemos que nenhum de nossos sentidos sobrevive apenas de seu mundo terminológico” (CAESAR, 2008, p. 4). O autor também aponta que os empréstimos terminológicos também fazem parte da percepção musical, expressos tanto em análises de música eletroacústica quanto em suas relações com o texto em música popular (CAESAR, 2008, p. 4), de forma a caracterizar componentes de diversas ordens que são associados à percepção sonora.

Dessa forma, em uma escuta cinematográfica, os sons e as imagens atuam uns sobre os outros e geram múltiplas representações dos objetos sem que o espectador tenha o conhecimento claro das atribuições de cada uma das partes, lidando apenas com o resultante audiovisual oriundo da mesclagem. Dessa maneira, os elementos sonoros integram-se ao que Flores refere-se por “parâmetros acústicos virtuais” (FLORES, 2007, p. 3), que incluem elementos visuais tais como “movimento da imagem, claro e escuro, diferenças de ângulos e tamanhos” (FLORES, 2007, p. 3). Tais elementos se relacionam com os sons no

processo narrativo, estabelecendo como eixo comum a construção rítmica, semântica e sintática da diegese. É também através da construção da narrativa que os sons se articulam com as imagens (BETHÔNICO, 2009, p. 281).

A escuta fílmica é o processo pelo qual o espectador - que é também ouvinte - articula todos os elementos percebidos no filme na produção de diversas leituras. Mais importante do que perceber cada signo de forma isolada, hermética, a escuta fílmica busca compreender os contextos em que os signos se inserem e, assim, permitir a multiplicidade de significados a partir da ampliação de relações, transcendendo o mero reconhecimento dos sons, a sua ligação com o emissor ou o seu significado que caracterizam as escutas causal e semântica (FLORES, 2007, p. 3). O uso do som restrito à sincronia e ao naturalismo que reforça o que está sendo mostrado limita as possibilidades de leitura, apoiando-se inteiramente no imagético com o uso redundante do som (FLORES, 2007, p. 4), enquanto uma outra abordagem do universo sonoro poderia ser capaz de multiplicar os sentidos.

No filme iraniano *O silêncio* (*Sokout*, 1998, dir. Mohsen Makhmalbaf), Khorshid, garoto cego que protagoniza a estória, orienta-se no espaço a partir do seu universo sonoro. Frequentemente seduzido por sons belos que surgem no trajeto entre sua casa e a oficina de luteria onde trabalha como afinador, Khorshid é advertido a tapar os ouvidos com o propósito de evitar que se perca pelo caminho e, assim, conseguir chegar ao trabalho a tempo. Em uma das cenas que evidenciam a importância do som neste filme, Khorshid se perde em meio a uma multidão e, para localizá-lo, sua amiga fecha os olhos e deixa-se conduzir pelos sons que seduziriam o garoto. Ao pensar como ele, a garota consegue encontrá-lo: é o reconhecimento de Makhmalbaf de que a orientação sonora obedece a parâmetros diferentes do visual, que o som forma imagens distintas das visuais. A oralidade do som também se sobrepõe ao imagético em uma das últimas cenas, na qual ao invés do habitual *mostrar pelas lentes*, o diretor Makhmalbaf prefere que a amiga de Khorshid narre para o protagonista o despejo de sua mãe, fazendo com que o espectador “veja” o que se passa através do mesmo prisma que Khorshid: é o trunfo do mundo sonoro ante à visualidade e suas representações. Sterne aponta: "a escuta é esférica, a

visão é direcional; a escuta é imersiva, a visão é perspectivada; o som chega até nós, mas a visão viaja até o objeto; escutar tende a uma subjetividade, enquanto ver tende a uma objetividade” (STERNE apud CAESAR, 2007, p. 3). Dadas tais diferenças, um enfoque fílmico sobre o elemento sonoro pode então contribuir para a construção de uma outra lógica cinematográfica, mais rica e ampla do que a imagem visual objetiva na medida em que trabalha justamente com uma pluralidade de *sentidos* (sensações) para articular mais *sentidos* (significados).

Ainda que Hanslick coloque os elementos dramáticos/narrativos e a musicalidade como lados opostos e conflituosos em um único eixo, os exemplos presentes neste trabalho evidenciam que é possível considerar as categorias drama/narrativa e musicalidade como eixos paralelos distintos. Em *Whiplash: em busca da perfeição* e em *O silêncio* há expressão musical e relações sonoras que implicam diretamente na narrativa. Dessa forma, é possível que um filme utilize o meio sonoro enquanto expressão fílmica e/ou como expressão musical, sem que um uso implique necessariamente na negação ou na expressão do outro.

O final de *O som ao redor* (2012, dir. Kleber Mendonça Filho) é particularmente interessante para ilustrar como os sons podem ser relacionados aos elementos narrativos e imagéticos na produção de novos sentidos fílmicos sem que contribuam musicalmente. A conversa entre três personagens atinge o ápice quando dois deles revelam estar ali para um acerto de contas do passado. Todos os personagens em cena levantam-se bruscamente, indicando grande possibilidade de uma ação violenta. Há então um corte para um imóvel vizinho, em uma cena desvinculada da anterior, na qual uma família se ocupa em acender barulhentas bombas que vão calar o cachorro que late. Os sons - todos acompanhados por clarões que deixam claro que a cena realmente mostra o estouro das bombas - não podem deixar de sugerir os tiros na cena que ficou suspensa, interrompida, atribuindo através da relação entre imagem e som uma construção narrativa que oferece desfecho para a trama. Assim, o filme considera o público que assiste ao filme enquanto agente, sujeito aglutinador de sentidos. As ações se articulam no tempo, em cenas distintas,

mas contam com o espectador para relacionar os elementos oferecidos e completar os elos que foram ocultados pelo filme.

A relação do sujeito com a obra cinematográfica e com o som que a integra - manifestações essencialmente temporais - é caracterizada pela ligação entre o vestígio e o devir, o que resulta em uma representação do objeto oriundo da percepção de cada sujeito exposto a cada nova situação, considerando ainda toda carga de experiências prévias do sujeito. Em *O som ao redor* não há a presença explícita de armas de fogo, ainda que em uma cena no princípio do filme um dos personagens envolvidos no conflito tenha dado a entender que poderia portar sua arma quotidianamente. A inferência de que o som das bombas representa - ou mesmo é - o som de tiros se dá a partir da dissociação do som das bombas à sua causa real, em uma volta às características sonoras primárias, aliadas ao reconhecimento do estampido de um disparo de arma de fogo por parte do espectador e, mais importante, como a narrativa é capaz de direcionar o público para essa possível interpretação, entre tantas as outras possíveis. Para Campan:

Cada um dos sons reconhecidos indica, mas sem se manifestar, outras virtualidades significantes [...] no cinema, escutar um vestígio preserva a riqueza evocatória dos fenômenos acústicos cuja interpretação, suscetível de constantes retificações, não é jamais terminada, e justifica uma elucidação das relações que se ligam entre imagens e sons sobre a base de comuns exemplificações e não mais somente de ordinárias denotações (apud FLORES, 2007, p. 3).

O sons dos foguetes/disparos de arma de fogo são ricos e potentes do ponto de vista causal (justamente por jogar com a origem dos sons ao relacioná-lo com outra potencialidade) e também semântico (considerando a produção de sentidos no filme). Todavia, essa contribuição não passa pelo musical: o som puro, na sua materialidade, permanece com sua dimensão estética intocada pelo *design sonoro* do filme. Embora o sonoro seja uma potência fílmica na produção de sentidos pouco explorada no cinema, a apropriação estritamente funcional do som encontra ampla bibliografia que suporta seu uso. Trata-se apenas do sonoro reduzido à função fílmica, ainda que esse exercício, neste caso, seja interessante e explore de fato uma potência audiovisual de maneira excepcional. Os estudos cinematográficos

sobre som ainda carecem de um ponto de vista musical, capaz de relacionar o elemento sonoro ao todo fílmico não apenas em termos de eficácia mas também de expressão artística.

Em uma cena do filme *Sherlock Holmes* (2009, dir. Guy Ritchie), o *design sonoro*, por outro lado, passa por um crivo estético que vai muito além do exercício da função. A música apresenta dinâmicas de pouca intensidade enquanto Holmes e Watson incapacitam um sentinela, ainda nos cinco primeiros minutos de filme. A percussão se faz ouvir em um *crescendo* que envolve toda a música extracampo que por sua vez também se enriquece com os sons diegéticos: no primeiro momento, os sons secos dos passos descendo as escadas, lembrando o toque de caixa clara e gerando polirritmia; logo após, uma luta com golpes que funcionam como acentos musicais realizados pelos sons diegéticos. Apesar da textura ruidosa parecer heterogênea em certos momentos, um soco e um chute mais fortes coincidem com os tempos fortes pulsação, reforçando assim a música extracampo e a ideia de que todos os sons fazem parte de uma só trama sonora.

Em seguida, um dos vilões dispara sua arma em direção a Holmes. O resultado não é um estampido que poderia ser definido como simples disparo, mas um som diegético que carrega em si toda uma perspectiva de escuta: há o zunido do projétil, o ricochete na pilastra ao lado de Holmes e o ponto de escuta - em oposição à expressão “ponto de vista” - do personagem cujo ouvido acabou de sofrer uma agressão: um som agudo e metálico, resquício do trauma, modifica toda perspectiva acústica da cena. Os sons são movidos para uma dimensão acústica seca e distante, onde os sons soam mais ociosos e parecem destacados da paisagem sonora. Um disparo subsequente atinge o peito de outro inimigo de Holmes com um som macio. O próprio som agudo que conduz a cena se altera: ressalta sons mais metálicos, vibra, varia sua intensidade e acentua brilhos timbrísticos distintos que atuam de maneira análoga a um reflexo de luz que perpassa por uma placa metálica. A cena, visualmente, continua a ser conduzida em terceira pessoa, mas o disparo garante uma sobreposição de perspectiva sonora em primeira pessoa.

Todo esse processo dura menos de dez segundos, mas é o suficiente para garantir um lirismo próprio de uma poética sonora à montagem fílmica. Mais do que um som que enriquece a cena, o som do disparo e os sons que ele desencadeia são belos em si mesmos e poderiam ser usados com destaque em uma peça de música concreta. Um simples som de disparo resolveria para o desenvolvimento narrativo, mas a dimensão musical (e que exige, nesse caso, uma escuta voltada às propriedades acústicas) é o que torna a cena memorável e acrescenta valor ao todo do filme.

Campan (apud FLORES, 2007, p. 3) aponta o filme *O homem que sabia demais* (*The man who knew too much*, 1956, dir. Alfred Hitchcock) como multiplicador de sentidos dos sons de pratos que são utilizados para encobrir os sons do disparo efetuado em um teatro:

(...) ele é, ao mesmo tempo, por exemplo, nota de música, som que emana do violento choque de dois pratos, fragmento de uma composição musical, pontuação rítmica, fruto do trabalho de um percussionista, causa do terror de uma mulher, auge do suspense de uma seqüência fílmica (...) (CAMPAN apud FLORES, 2007, p. 3).

Para Flores, "estes diferentes estratos de significações e de causas não se substituem um pelo outro no tempo, mas se interpenetram, todos conservando cada um sua autonomia, e já trazendo algo de novo" (FLORES, 2007, p. 3). Dessa maneira, o som se situa entre o que já ocorreu e entre o que virá. Esse lugar se dá através de uma escuta que relaciona os contextos reconhecíveis daquele som no passado e uma percepção que antecipa acontecimentos. A soma dessas percepções é capaz, então, de engendrar um novo contexto (FLORES, 2007).

As associações derivadas de fragmentos sonoros nos filmes relatados aponta um modo de ser característico do sonoro: o som existe sempre primeiramente enquanto material, configurando-se pelo vestígio, traço parcial primário que só pode ser compreendido pelas suas próprias características sonoras em uma escuta reduzida: o que é percebido é a parte audível, a própria materialidade sonora, composta por sons e avaliados por parâmetros como massa, altura, timbre, intensidade, duração

(que podem, posteriormente, desdobrar-se em uma escuta semântica e causal). Em uma escuta reduzida, o som encontra-se desvinculado, então, de qualquer materialidade e relações que não sejam estritamente sonoras. A ausência de uma referência à fonte sonora ou à causa do som, dessa maneira, não configura um vazio ou uma ausência, mas reforça a autonomia da presença sonora.

Na escuta fílmica o objeto sonoro é jogado em um turbilhão de componentes fílmicos com os quais ele se articula e produz sentidos. Quando modificam-se os demais componentes, o som permanece som enquanto matéria, mas criam-se novos sentidos. O campo sonoro, dessa maneira, pode ser articulado não apenas em uma relação de causalidade, mas de representação, agente produtor de significado.

Essa volta do *olhar* (ou do *escutar*) à origem (material) - e não ao fim (uso sígnico) - relaciona-se ao poder do sujeito enquanto ser unificante, decodificador plural - no sentido de que ele decodifica as coisas à sua maneira e chega a resultados com diversos lastros distintos. Desta forma, todo material passa a ser entendido enquanto informação e a finalidade dissolve-se e transforma-se no próprio processo. Nesse aspecto, o processo de atribuição de sentidos não apenas valida o resultado final da obra fílmica mas é, ele mesmo, elemento integrante da filme, que considera o espectador como conector.

Pode-se comparar os disparos já analisados até agora: enquanto *O som ao redor* joga mais com o espectador e é mais rico do ponto de vista fílmico, *Sherlock Holmes* apresenta um tratamento efetivamente musical que enriquece o filme a partir dos seus elementos constituintes estéticos. *O homem que sabia demais*, por sua vez, articula o musical e a produção de sentidos: no entanto, seus disparos cobertos pelos sons de prato não são tão potentes na produção de sentidos fílmicos quanto *O som ao redor* e nem tão belos quanto o disparo de *Sherlock Holmes*. Tal constatação pode levar ao entendimento de que o filme que pende para a música ou para o drama certamente faltará para com o outro. Por outro lado, é possível imaginar o disparo em *Sherlock Holmes* com implicações fílmicas mais expressivas ou, ainda,

um disparo que tenha valor estético em *O som ao redor*, de forma que a expressão estética sonora não se encontra necessariamente relacionada ao uso.

O ideal de trilha sonora que aqui se desenha é, portanto, musical por vocação e produtor de sentidos por necessidade; construtor de drama audiovisual repleto de musicalidade. Os próximos exemplos pretendem confirmar a ideia de que a produção de sentidos fílmicos e a articulação musical - próprias de uma escuta semântica ou de uma escuta reduzida - podem ocorrer em eixos distintos sem que haja de fato prejuízo de um dos elementos.

2.2.4- Conteúdos musicais articulados

A articulação entre som e imagem pode ainda ser enriquecida com conteúdos musicais mais estruturados, relacionados diretamente à forma e variações de execução de uma música. No célebre filme conhecido pelos longos planos sequência, *Festim Diabólico (Rope)*, 1948, dir. Alfred Hitchcock), dois amigos, Brandon e Phillip, cometem um assassinato, escondem o corpo em um baú em plena sala e convidam os amigos, entre eles o curioso professor Cadell, para uma festa no aposento. Uma das cenas⁶³ de maior tensão no filme desenvolve-se dramaticamente através da música que Phillip toca ao piano. O *mouvement perpétuel* número 1 de Francis Poulenc, peça executada pelo personagem, sofre ligeiras variações de hesitação e repetição, manifestas sobretudo no início e final das frases musicais, conforme o professor Rupert Cadell o pressiona a fim de descobrir informações sobre o desaparecimento de um dos amigos (cujo corpo está no baú). Algumas notas erradas também são tocadas, mas isso só se faz notar em uma escuta mais atenta: a tensão concentra-se nos diálogos enquanto a música parece servir apenas como elemento de contraste, como se estivesse em desacordo com o que está sendo mostrado. Tal “desacordo” na verdade oferece um jogo rico de possibilidades: as variações musicais são utilizadas aí não apenas para potencializar

⁶³ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=pMidjL1GAw8>>, visualizado em 30 de setembro de 2015.

a tensão da cena de um modo peculiar, mas também para criar mais sentidos fílmicos, relacionando-se também à dissimulação do pianista.

O *mouvement perpétuel* de Poulenc mostrado no filme possui um andamento moderado e se caracteriza, entre outras coisas, por um movimento cíclico e por um *ostinato* da mão esquerda que serve de base tanto para a tranquila melodia descendente em tom maior quanto para uma segunda melodia, cujo estranhamento harmônico contrasta com a primeira parte. Neste filme, as partes da música não obedecem estritamente ao que estabeleceu Poulenc em sua composição, mas transformam-se ligeiramente, de acordo com o sentido fílmico, de forma que os "erros" funcionem como um jogo de "quente-frio" estabelecido conforme Rupert se aproxima ou se afasta de hipóteses verdadeiras sobre o crime cometido.

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

Os componentes musicais podem servir, dessa maneira, como multiplicador de sentidos fílmicos, preservando ainda sua função no campo musical. Entre tais componentes, destaca-se o ritmo, capaz de, no âmbito da música, engendrar

motivos musicais que servirão para estruturar os temas e garantir unidade ao desenvolvimento melódico das partes. Como por exemplo, pode-se citar o famoso motivo rítmico que caracteriza a introdução da Quinta Sinfonia de Beethoven, utilizado para dar origem às melodias temáticas da Sinfonia. Quando inserido no contexto de um filme, no entanto, o mesmo motivo pode dar origem a diversas leituras.

No filme já citado *O silêncio*, as duas sequências de quatro toques são as batidas na porta realizadas pelo senhorio que vem cobrar o aluguel. O “bom bom bom boom” - como Khorshid descreve o ritmo - é transposto pelo próprio garoto do seu universo relacional para o campo da música: a batida à porta se transforma em música e a Quinta Sinfonia aparece enquanto trilha sonora extradiegética, tocada em instrumentos típicos iranianos. A harmonia da introdução da Quinta Sinfonia também aparece como parte da música que Khorshid toca ao afinar o instrumento. Em um momento posterior, enquanto o garoto verifica a afinação de instrumentos de percussão junto à sua amiga, o mesmo ritmo se contrapõe com batidas à porta que surgem na mesma cena, atuando enquanto metáfora para um problema eminente que aparece também em outros momentos: o despejo, a demissão do emprego. Às margens do rio e após o inevitável despejo, Khorshid pede aos músicos presentes: “Eu vou para longe, toquem o galope do cavalo”. A música mistura o motivo da Sinfonia - com alteração melódica para uma tonalidade maior - e o mescla a um outro material rítmico que imita um galope: as imagens mostradas revelam ora um cavalo magro correndo no rio, ora Khorshid.

Em *O Silêncio*, o som atua como uma figura de *mensageiro*, cara às tragédias gregas e latinas: ele narra o que está fora de campo através da oralidade (demonstrada na cena em que a menina narra o despejo da mãe de Khorshid) e anuncia a peripécia (o perder-se na rua, o despejo, o desemprego, a libertação). Na última cena, como uma superação do sentido musical ante ao sentido fílmico do *mensageiro* (sem deixar de reconhecer que, em um filme, os sentidos sempre se entrelaçam), Khorshid pede aos meninos que trabalham em uma fábrica de tacho: “A panela grande, uma vez. A panela pequena, três vezes”. Em seguida, assumindo o

papel de um maestro, orienta todos os artesãos em uma intenção musical. A música dos tachos - não as suas imagens - é substituída pelo primeiro movimento da Sinfonia realizado nos instrumentos iranianos típicos. Uma versão reduzida da obra contendo as partes A e B e grande variação que caracteriza o estilo étnico que orienta a performance musical é executada enquanto as imagens alternam entre os tocadores de tacho e o regente cego. As imagens cedem espaço aos créditos e a música conduz os caracteres até o final da exibição.

Os exemplos fílmicos relatados neste capítulo reforçam duas ideias centrais nesse trabalho: a primeira, reforça a hipótese de que é possível uma valoração musical do filme. Isto é, um valor do campo da música que agrega valor ao todo fílmico, conforme foi mostrado sobretudo na análise de *Whiplash*. A segunda, por sua vez, diz respeito à possibilidade de multiplicação de significados fílmicos a partir da inserção de elementos musicais, de forma que o valor musical seja um valor fílmico também expresso através da narrativa.

CODA

Neste trabalho defendeu-se a unidade da trilha sonora sob o ouvir estético; o espectador enquanto ouvinte; o procedimento e o valor estritamente musical dentro do filme e a articulação audiovisual enquanto meio produtor de sentidos, capazes de enriquecer o cinema e comportar uma relação que compreenda a música enquanto parte integrante do filme e não como acessório. Assim, este trabalho assenta-se na necessidade de descondicionalidade de um pensamento predominante que se vale de clichês da música de cinema, buscando substituí-lo por duas propostas complementares, sendo uma modernista (sobretudo a partir de Adorno e Eisler) e outra pós-modernista (que ocorre principalmente via Deleuze).

A transposição de uma concepção de autonomia da música para o contexto do cinema deixa lacunas que este trabalho buscou apontar. A hipótese de uma autonomia da música no cinema apresenta problemas em uma definição estrita de autonomia: o cinema não comporta o descompasso puro entre o que se vê e o que se ouve. Mais do que isso, as novas formas de se conceber as relações audiovisuais descartam a possibilidade de independência pura, sem qualquer relacionamento: o que se vê pode discordar do que se ouve, mas isso seria apenas o que caracterizaria esta relação, ao passo que o *continuum* sonoro de Fano e Deleuze é uma "característica intrínseca da imagem visual" (DELEUZE, 2005, p. 285). Há várias possibilidades de articulação entre som e imagem que vão muito além do concordar e discordar entre si, atuando de fato na produção de novos sentidos. Dessa forma, o relacionamento entre imagens e sons possui a potência necessária para criar um resultado distinto do produzido por sons e imagens separadamente, de maneira a configurar uma junção cujo total é mais do que a simples soma das parcelas. Pouco interessa a música do filme desvinculada do mesmo, transformada em "música pura": o valor musical deve ser pensado a partir do filme, com todas suas conexões e hibridações. Dessa forma, a autonomia da música no cinema é uma autonomia do valor musical no contexto do filme.

A autonomia da música pode ser considerada sob o prisma das artes mistas. De acordo com Hanslick, tais artes apresentam critérios estéticos especiais: eles não são exclusivamente musicais, embora incorporem os elementos musicais como parte integrante; também visam integrar os aspectos estéticos inerentes da música e da linguagem a qual ela se liga a fim estabelecer unidade. Para Eduard Hanslick, a relação da música com o drama é uma metáfora que alude à guerra: o equilíbrio entre música e drama se dá por meio de uma "luta constante de dois poderes legítimos" (HANSLICK, 1992, p. 56). Neste trabalho, entretanto, conclui-se que a noção de embate entre os dois campos é problemática: é preciso que o valor musical e as contribuições do campo autônomo da música - bem como de outros meios - sejam pensados enquanto elementos constituintes. Dessa maneira, essa relação precisa ser concebida por uma outra ideia geral, que se aproxima mais de uma dança ou de um jogo do que de um conflito entre as partes. Não pode ser "uma batalha de um contra o outro", mas uma dança, na qual todos fazem parte e, em determinados momentos, um dos elementos conduz os passos ou reivindica atenção por meio de um movimento mais ousado. O que importa neste caso não é o movimento isolado, mas a dança como um todo e como cada um dos movimentos contribui para a totalidade. Uma dança com vários personagens mas que apenas um deles efetivamente atua comporta um jogo mais pobre do que uma dança na qual as partes se alternam na condução.

A autonomia do valor musical em uma obra cinematográfica é uma possibilidade de enriquecimento do cinema na medida em que a obra ganha uma nova dimensão. "Com o som, a fala e a música, o circuito da imagem-movimento conquista outra figura, outras dimensões ou componentes; mantém, no entanto, a comunicação da imagem e de um todo que se torna cada vez mais rico e complexo" (DELEUZE, 2005, p. 286). Dessa maneira, ganha-se com o *dizer musical* mas não apenas com ele: conforme concebem-se mais elementos enquanto parte da obra, há mais leituras, mais significados, mais relações, mais possibilidades.

Com efeito, as diferentes contribuições musicais segundo cada concepção - o "corpo estranho" de Jansen; a montagem de Eisenstein; a ideia da música extracampo

imediatamente e não-correspondente às imagens que revelam uma perspectiva exterior - têm pontos em comum: a música do cinema não deve ser redundante. Assim, o filme é constituído por meio de um jogo entre campos autônomos, percebidos por sentidos diferentes que não se tangenciam mas se complementam, misturam-se e multiplicam-se quando são percebidos como *filme*. Nesse âmbito, busca-se valorizar um outro olhar - ou um outro ouvir - capaz de realmente abarcar a música de cinema realizada por autores musicais, ressaltando os aspectos eminentemente musicais, também trazendo consigo os problemas da estética da música: a ligação entre música e afetos ainda é discutida na filosofia da música contemporânea e, dada esta observação, é importante trazer esta reflexão sobre o tema para o contexto da música de cinema, historicamente construída em termos afetivos. A formação de novas poéticas musicais baseadas em critérios distintos do uso emotivo traz consigo possibilidades que ainda são pouco exploradas no cinema.

Chion aponta uma "ausência de verdadeira cultura auditiva" (CHION, 1994, p. 34) como uma das causas que dificultam o aspecto artístico do cinema e o trabalho analítico dos teóricos, que dessa maneira pouco conseguem excluir, selecionar ou cortar elementos em meio à complexa malha sonora. Assim, as atitudes de escutas habituais dos espectadores de filmes, via de regra, centram-se nas escutas causal e semântica. Ambas as escutas fílmicas, no entanto, são direcionadas à narrativa e não à música, em si: busca-se reconhecer o som por sua referência à trama, enquanto a linguagem que usualmente se percebe através dos sons não é a musical, mas a cinematográfica. Desse modo, em muitos casos é preciso que o ouvinte direcione a sua percepção para a música do filme e esteja aberto a perceber o som com "ouvidos estéticos", não meramente causais.

Para que um valor musical seja considerado no contexto do cinema é necessário que haja uma valorização da música e do som como um todo na formação do público e dos diretores, produtores e demais profissionais que trabalham com audiovisual, o que de certa forma está acontecendo, ainda que lentamente: a importância do profissional de *sound design* em filmes e TV tem aumentado nos últimos anos, de maneira que o papel do *designer* deslocou-se da periferia da

produção audiovisual para o centro (GIBBS, 2007, p. 90), contribuindo para produções feitas com maior cuidado no que concerne ao campo sonoro. Assim, o cuidado para com o som que antes dizia respeito apenas à pós-produção tem ocorrido desde a concepção da ideia que origina o roteiro, de forma a mapear a atuação do som e garantir que ele possa explorar seu potencial em cada filme (GIBBS, 2007, p. 90); filmes recentes como *Whiplash: em busca da perfeição* e *Birdman ou (a inesperada virtude da ignorância)* que ousam experimentar com elementos de natureza musical têm sido reconhecidos pela crítica especializada e pelo público. Da mesma maneira, algumas escolas de cinema têm ampliado a carga horária dedicada ao universo sonoro, como é o caso do curso de Cinema de Animação e Artes Digitais da Escola de Belas Artes na UFMG. Os procedimentos de criação audiovisual desenvolvidos por meio dos projetos da disciplina Design Sonoro II incluem a produção de trilha musical composta a partir das previsões temporais e das marcações expressivas do roteiro, sem que a música seja submissa às imagens neste primeiro momento. Usualmente, uma primeira versão da música é utilizada como diretriz do fluxo temporal para a edição dos animáticos. Os ajustes são feitos à medida que o filme se desenvolve (tanto no tempo quanto na expressividade), mas preserva-se muito da autonomia inicial do compositor e da expressividade da música (BETHÔNICO e CASTRO, 2015).

É oportuno também considerar o impacto de procedimentos musicais em filmes de volta à música: a "música pura", ficção teórica apontada por Cook, cedeu lugar na contemporaneidade a uma música, *corpo*, que se relaciona inexoravelmente a outros *corpos* a fim de produzir corpos mais potentes que geram mais significados. Dessa maneira, as expressões audiovisuais musicais valem-se também de relações entre som e imagem construídas no campo do cinema e agregam esses referenciais de forma a contribuir na construção de sua própria poética musical. Há uma troca constante de perspectivas cujo movimento é caracterizado pelo *devenir*, pela heterogeneidade que engendra novas obras e novos gêneros audiovisuais, tal como o *live cinema*.

A questão da autonomia da música no cinema pode ser pensada meramente como um exercício de variação de procedimentos cuja finalidade é obter novos resultados, mas também baseia-se em uma opinião sobre a natureza da música. Eduard Hanslick e o contemporâneo Nick Zangwill (2004) desenvolvem em seus trabalhos de estética musical a hipótese de que as emoções não são componentes artísticos da música e não devem orientar o trabalho do compositor, do ouvinte/espectador e, por extensão, do diretor de cinema. Os exemplos referidos ao longo do texto demonstram que é possível que a música de cinema se desenvolva também em termos musicais, bem como possa contribuir com seus próprios meios nos processos de criação e percepção do filme, conforme pode-se verificar em *Ama-me esta noite*, *Whiplash: em busca da perfeição*, *Festim diabólico*, *Canon* e outros. Conclui-se que, sob este mesmo prisma, o filme cuja música é utilizada em termos musicais tem mais a contribuir para a própria música e para o filme do que o filme cuja música parece se ocupar primeiramente de expressões de natureza distinta da musical. É possível que o drama se baste no cinema, longe da música, como atesta Michael Haneke por meio do filme *Caché*. Por outro lado, a presença de uma música que apenas "funciona" evidencia uma subutilização de um importante elemento da montagem fílmica, que falha ao não buscar novas soluções musicais para as velhas perguntas do cinema, longe dos clichês da música de cinema.

André Bazin (apud AUMONT, 1995, p. 46) aponta a existência de dois tipos distintos de cineastas: "os que acreditam na imagem" e "os que acreditam na realidade". Esclarece Aumont: "em outras palavras, os que fazem da representação um fim (artístico, expressivo) em si e os que a subordinam à restituição o mais fiel possível de uma suposta verdade, ou de uma essência, do real" (AUMONT, 1995, p. 46). Neste trabalho, portanto, propôs-se uma ampliação da ideia de Bazin: é preciso que os cineastas também acreditem no som, que utilizem os recursos sonoros também enquanto recursos artísticos, expressivos, e não mero acompanhamento das imagens ou instrumento de verossimilhança.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ADORNO, Theodor. **A Filosofia da Nova Música**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

ADORNO, Theodor; EISLER, Hanns. **Composing for the Films**. Londres: Athlone, 1994.

_____. **El cine y la música**. Madri: Fundamentos, 1981.

ALPERSON, Philip. The Philosophy of Music: formalism and beyond. In KIVY, Peter. **The Blackwell Guide to Aesthetics**. Oxford: ed. Blackwell, 2004.

ARCOS, María De. **Experimentalismo en la música cinematográfica**. Madrid: Fondo de cultura economica, 2006.

_____. **Arnold Schönberg y el cine** - música para una escena cinematográfica op. 34. In Revista Espacio Sonoro, 2007. Disponível em <<http://www.tallersonoro.com/anterioresES/13/Articulo1.htm>> , visualizado em 6 de abril de 2015.

ARNHEIM, Rudolf. **A Arte do Cinema**. Lisboa: Edições 70, 1989.

ATTALI, Jacques. **Noise: the political economy of music**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

BAPTISTA, André. **Funções da Música no Cinema - Contribuições para a elaboração de estratégias composicionais**. Dissertação de Mestrado (Música e Tecnologia). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais/ Escola de Música, 2007.

BARTEL, Dietrich. **Musica Poetical** - Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music. Londres: University of Nebraska Press, 1998.

BARTHES, Roland. **The Grain of Voice**. In BARTHES, Roland. Image-Music-Text. Trad. Stephen Heath. Londres: Fontana Press, 1977.

BELLEBONI, Luciene. **A difícil relação entre imagem e som no audiovisual contemporâneo**. Anais do II Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho, 2004. Disponível em <http://www.academia.edu/6458908/A_dificil_relacao_entre_imagem_e_som_no_audiovisual_contemporaneo>, visualizado em 02 de setembro de 2015.

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

BETHÔNICO, Jalver. **As relações audiovisuais**. In: VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas e MELENDI, Maria Angélica (org.) Diálogos entre linguagens: artes plásticas, cinema, artes cênicas. Editora C/ Arte: Belo Horizonte, 2009.

BETHÔNICO, Jalver. CASTRO, Rafael Sodré. **A autonomia da música no audiovisual**. In Avanca | Cinema 2015. Avanca: Edições Cine – Clube de Avanca, 2015.

BETHÔNICO, Jalver. CHAVES, Luana. **Procedures of audiovisual relations in the work of Norman McLaren**. Material não publicado, 2015.

BORDWELL, David. **Making Meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema**. Boston: Harvard University Press, 1991.

CAESAR, Rodolfo. **Novas tecnologias e outra escuta: para escutar a música feita com tecnologia recente**. Publicado nos Anais do I Colóquio de Pesquisa e Pós-Graduação da Escola de Música/UFRJ. Rio de Janeiro, 2007. Disponível em <http://www.academia.edu/312195/Novas_Tecnologias_E_Outra_Escuta_Para_Escutar_a_M%C3%BAsica_Feita_Com_Tecnologia_Recente> visualizado em 02 de setembro de 2015.

_____. **O tímpano é uma tela!** Rio de Janeiro, 2008. Disponível em <http://www.academia.edu/1489464/O_Timpano_e_Uma_Tela_terceira_versao>, visualizado em 03 de setembro de 2015.

CANDÉ, Roland de. **História Universal da música**. 2 volumes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

CHASIN, Ibaney. **O Canto dos Afetos** – um dizer humanista. São Paulo: editora Perspectiva, 2004.

CHION, Michel. **La audiovisión** - Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1994.

_____ **La musique au cinéma**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1995.

_____ **Le son**. Paris: Nathan, coll, 1998.

COOK, Nicholas. **Analysing Musical Multimedia**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

_____ **A Guide to Musical Analysis**. Oxford: Oxford University Press, 1987

COSTA, Nélio. **O surround e a espacialidade sonora no cinema**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais/ Escola de Belas Artes. Dissertação de mestrado, 2004.

COSTANTINI Gustavo. **Leitmotif Revisited**. Disponível em <http://filmsound.org/gustavo/leitmotif-revisited.htm#_edn5>, visualizado em 31 de maio de 2015.

DAHLHAUS, Carl. **La idea de la música absoluta**. Barcelona: Idea Books S.A., 1999.

_____. **Fundamentos de la história de la música**. Barcelona: Gedisa, 2003.

DANTAS LEITE, Vânia. 2007. **Música-Vídeo**: Um novo gênero musical. Disponível em <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/composicao/comp_VDLeite.pdf>, visualizado em 5 de março de 2015.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **Crítica e clínica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997a.

_____ **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997b.

_____ **O que é a filosofia?**. Rio de Janeiro: 34, 1992.

DOREA, Guga. **Gilles Deleuze e Felix Guattari: heterogênesse e devir**. in Revista Margem, n. 16, pp. 91-106. São Paulo, 2002. Disponível em <<http://www.pucsp.br/margem/pdf/m16gd.pdf>>, visualizado em 7 de novembro de 2015.

DOVEV, Lea. **Film music as film critique**. Adorno/Eisler on an "Apocryphal Branch of Art" in Theodor W. Adorno - Philosoph des beschädigten Lebens. Göttingen: Ed. Wallstein Verlag, 2004.

EISENSTEIN, S. M., PUDOVKIN, V. I. e ALEXANDROV, G. V. **Declaração sobre o futuro do cinema sonoro** in EISENSTEIN, S. M. A forma do filme, Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1990.

FALCÓN, Jorge Alberto. **Quatro critérios para a análise musical baseada na percepção auditiva**. Dissertação de mestrado. Curitiba: Setor de ciências humanas, letras e artes, Universidade Federal do Paraná, 2011.

FENERICH, Alexandre Sperandéo. **Questões da representação na música eletroacústica**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

FIGUEIREDO, V. A. **Kant e a mimese** in Studia Kantiana, vol. 3, nº 1, 2001.

FLORES, Virgínia Osório. **A escuta Fílmica: uma atitude estética**. Anais da ANPPOM, 2007. 6 p. disponível em <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/sonologia/sonolog_VOFlores.pdf>, visualizado em 15 de setembro de 2015.

GIBBS, Tony. **The fundamentals of sonic art and sound design**. Laussane: AVA Publishing SA, 2007.

GLEIZER, Marcos André. **Espinosa e a afetividade humana**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

GOMES, André Luiz. **Expressão musical no Barroco: a Retórica e a Teoria dos Afetos**. Belo Horizonte: Universidade do Estado de Minas Gerais. Monografia. 2005.

GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies: narrative film music**. Indiana: Indiana University Press, 1987.

HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2011.

_____. **Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical**. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

JESUS, Guilherme M. **Elementos para uma poética da música do cinema: ferramentas conceituais e metodológicas aplicadas na análise da música dos filmes *Ajuste final* e *O homem que não estava lá***. Tese de doutorado. Salvador: Universidade Federal da Bahia/ Faculdade de Comunicação, 2007.

JUSTI, Vicente de Paulo. **Kant e a música na Crítica da Faculdade do Juízo**. Tese de doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas/Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - IFCH, 2009.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

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

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da Vida Cotidiana**. Campinas, SP/ São Paulo: Mercado de Letras/ Educ, 2002.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/franciscovargas/files/2015/03/LEVY-Pierre-1998-Tecnologias-da-Inteligencia.pdf>> visualizado em 02 de fevereiro de 2016.

LUCAS, Mônica Isabel. **Emulação de retóricas clássicas no tratado *Der Vollkommene Capellmeister* (“o mestre-de-capela perfeito”), de Johann**

Mattheson (1739). São Paulo: CMU-ECA-USP, 2010. Disponível em <<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/webform/projetos/projeto%20Monica%20Lucas1.pdf>>, visualizado em 11 de março de 2015.

MARQUES, Mariana Ribeiro. **Afeto e sensorialidade no pensamento de B. Espinosa, S. Freud e D. W. Winnicott**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Católica do Rio de Janeiro/Departamento de Psicologia, 2012.

MARTINEZ, José Luiz. **Ciência, significação e metalinguagem: Le sacre du printemps**. In Opus, Revista Eletrônica da ANPPOM, Vol. 9, 2003. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/89/72>>, visualizado em 02 de junho de 2015.

McLAREN, Norman. **O cinema de McLaren**: tradução do texto do filme “o olho ouve e o ouvido vê”. Transcrição de uma entrevista com Norman McLaren por Gavin Millar (BBC). Belo Horizonte: Conselho de extensão e Escola de Belas Artes da UFMG, 1970.

MED, Bohumil. **Teoria Musical**. Brasília: Musimed, 1996.

MELLO, Lídia. **Entrevistas a Béla Tarr y Mihály Víg**. 2015. Disponível em <<http://cinentransit.com/entrevistas-a-bela-tarr-y-mihaly-vig/>>, visualizado em 10 de novembro de 2015.

MELO, Fabrício. PALOMBINI, Carlos. **O objeto sonoro de Pierre Schaeffer**: duas abordagens. In XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). Brasília, 2006. Disponível em <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/07_Com_TeoComp/sessao04/07COM_TeoComp_0404-173.pdf>, visualizado em 01 de julho de 2015.

METROPOLITAN Museum of Art, The. **Janet Cardiff: the forty part motet**. Disponível em <<http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2013/janet-cardiff>>, visualizado em 13 de maio de 2015.

MURILLO, Rodolfo. **Spanish translation of Johann Joachim Quantz's 'Essai d'une methode pour apprendre a jouer de la flute traversiere'**. Tempe: Arizona State University, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

REVISTA AI. Ed. 2015/03. **Editorial: autonomia(s) da arte**, 2015. Disponível em <<https://mundosdaarte.files.wordpress.com/2015/10/a-vol31.pdf>> visualizado em 11 de novembro de 2015.

ROSEN, Charles. **Formas de sonata**. Espanha: Spanpress Universitária, 1998.

RUSSOLO, Luigi. **A arte dos ruídos**. Trad. Daniel Belquer e José Henrique Padovani, 1913. Disponível em <<http://revistaportfolioeav.rj.gov.br/edicoes/03/?p=1373>>, visualizado em 18 de novembro de 2015.

SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 20 vol. Londres: Macmillan Publishers limited, 1990.

SANTA MARIA, Tomás de. **Libro llamado Arte de Tañer Fantasía**. (Facsímile da Edição de 1565). Madri: Arte Tripharia, 1982.

SCHAEFFER, Pierre. **Solfejo do objecto sonoro**. Tradução de António de Sousa Dias. Paris: INA - GRM - Groupe de recherches musicales, 2007.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O Mundo como Vontade e como Representação**. 2 ed. São Paulo: UNESP, 2005.

SOUSA, Gustavo Henrique Montesião de. **Auralização de fontes sonoras móveis usando HRTFs**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo/ Instituto de matemática e estatística, 2010. Disponível em <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/45/45134/tde.../dissertacao_ghms.pdf>, visualizado em 10 de outubro de 2015.

TALLERICO, Brian. **On my way**, 2014. Disponível em: <<http://www.rogerebert.com/reviews/on-my-way-2014>>, visualizado em 02 de junho de 2015.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

THOMAZ, Leandro Ferrari. **Aplicação à música de um sistema de espacialização sonora baseado em ambisonics**. São Paulo: USP. Dissertação de mestrado. 2007. Disponível em <http://www.ime.usp.br/~lfthomaz/dissertacao_mestrado.pdf>, visualizado em 13 de maio de 2015.

VIDEIRA, Mário Rodrigues. **Eduard Hanslick e a polêmica contra sentimentos na música.** In *Musica Hodie* vol. 5, nº 2, Goiânia, UFG, 2005.

_____. **O romantismo e o belo musical.** São Paulo: Unesp, 2006.

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

WERLE, Marco Aurélio. **Winckelmann, Lessing e Herder:** estéticas do efeito? *Trans/Form/Ação*. v. 23, p. 19-50, 2000. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/10679>> visualizado em 5 de maio de 2015.

WERNECK, Daniel. **Movimentos invisíveis:** a estética sonora do cinema de animação. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais/Escola de Belas Artes, 2010.

WINGSTEDT, Johnny. **Narrative Music:** towards and understanding of musical narrative functions in multimedia. Luleå: Luleå University of Technology - School of Music, 2005. Disponível em <<http://epubl.ltu.se/1402-1757/2005/59/LTU-LIC-0559-SE.pdf>>, visualizado em 11 de julho de 2015.

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

_____. **Appropriate musical metaphors.** In *The nordic journal of aesthetics* Nº 35, 2008. Disponível em: <<http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/nja/article/viewFile/2814/5018>> visualizado em 10 de outubro de 2015.

LISTA DE FILMES CITADOS

	PÁGINA
1- <i>Ama-me esta noite (Love me tonight, 1932, dir. Rouben Mamoulian)</i>	81, 106
2- <i>A phantasy in colors (1949, dir. Norman McLaren)</i>	14
3- <i>Apocalypse Now (1979, dir. Francis Ford Coppola)</i>	81
4- <i>As férias do sr. Hulot (Les vacances de Monsieur Hulot, 1953, dir. Jacques Tati)</i>	82
5- <i>Birdman ou (a inesperada virtude da ignorância) [Birdman or (the unexpected virtue of ignorance) 2014, dir. Alejandro Iñárritu]</i>	103, 132
6- <i>Branca de Neve e os Sete Anões (Snow White and the Seven Dwarfs, 1937, dir. David Hand)</i>	105
7- <i>Caché (2005, dir. Michael Haneke)</i>	75, 133
8- <i>Canon (1964, dir. Norman McLaren)</i>	104, 133
9- <i>Carmen de Godard (Prénom: Carmen, 1983, dir. Jean-Luc Godard)</i>	103
10- <i>Ela vai (Elle s'en va, 2013, dir. Emmanuelle Bercot)</i>	10
11- <i>Era uma vez no Oeste (C'era una volta il West, 1968, dir. Sergio Leone)</i>	85
12- <i>Fantasia (1940, Disney)</i>	106
13- <i>Festim Diabólico (Rope, 1948, dir. Alfred Hitchcock)</i>	125, 133
14- <i>Fiddle de dee (1947, Norman McLaren)</i>	13
15- <i>O artista (The artist, 2011, dir. Michel Hazanavicius)</i>	101
16- <i>O homem que sabia demais (The man who knew too much, 1956, dir. Alfred Hitchcock)</i>	123
17- <i>Onde os fracos não têm vez (No country for old men, dir. Ethan Coen e Joel Coen, 2007)</i>	75
18- <i>O silêncio (Sokout, 1998, dir. Mohsen Makhmalbaf)</i>	119, 120, 127
19- <i>O som ao redor (2012, dir. Kleber Mendonça Filho)</i>	121, 124
20- <i>Regen, dir. Joris Ivens (1929)</i>	92
21- <i>Sherlock Holmes (2009, dir. Guy Ritchie)</i>	122, 124
22- <i>Synchromy (1971, dir. Norman McLaren)</i>	104
23- <i>Um barco e nove destinos (Lifeboat, 1944, dir. Hitchcock)</i>	102
24- <i>Whiplash - em busca da perfeição (Whiplash, 2014, dir. Damien Chazelle)</i>	107, 120, 128, 132