

Universidade Federal de Minas Gerais

Escola de Belas Artes

Márcio Cardoso Marcolino

O COMPOSITOR STANLEY KUBRICK

**Análise do som no filme *De olhos bem fechados* de Stanley Kubrick
através da teoria sonora de Michel Chion**

Minas Gerais – Brasil

2012

MÁRCIO CARDOSO MARCOLINO

O COMPOSITOR STANLEY KUBRICK

**Análise do som no filme *De olhos bem fechados* de Stanley Kubrick
através da teoria sonora de Michel Chion**

Dissertação de mestrado da Pós
Graduação em Artes Visuais da Escola
de Belas Artes da Universidade Federal
de Minas Gerais.

Linha de pesquisa: Criação e Crítica da
Imagem em Movimento

Área de Estudo: Cinema

Orientador: Jalver Machado Bethônico

Belo Horizonte

2012

i

Brant, Márcio, 1981-

O compositor Stanley Kubrick(manuscrito): análise do som no filme De olhos bem fechados de Stanley Kubrick através da teoria sonora de Michel Chion / Márcio Cardoso Marcolino – 2012.

ix,81f.: il.gráfs.

Orientador: Jalver Machado Bethônico

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2008.

1. Kubrick, Stanley, 1928-1999 – Teses. 2. Chion, Michel, 1947- – Teses. 3. Música de Cinema – Teses. 4. Som – Registro e reprodução – Teses. 5. Cinema – Teses. I. Bethônico, Jalver ,1963- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 782.85

Dissertação intitulada “*O compositor Stanley Kubrick - Análise do som no filme De olhos bem fechados de Stanley Kubrick através da teoria sonora de Michel Chion*”, de autoria do mestrando Márcio Cardoso Marcolino, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores.

Prof. Dr. Jalver Machado Bethônico

Universidade Federal de Minas Gerais – Escola de Belas Artes

(Orientador)

Prof. Dra. Ana Lúcia Andrade

Universidade Federal de Minas Gerais – Escola de Belas Artes

Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco

Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes

Belo Horizonte, 18 de novembro de 2008

Em especial a Fábio Adour,
professor da Escola da Música da
Universidade Federal de Minas
Gerais, responsável pela conexão
entre meus estudos da graduação e
minha paixão pela trilha sonora.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Jalver Machado Bethônico, pelo trabalho em equipe, e pelo grande interesse no mesmo assunto desde o início dos meus estudos da trilha sonora.

Ao Prof. Dr. Ney Carrasco por ser o pioneiro no estudo da trilha sonora no Brasil e me incentivar na trilha desse mesmo caminho.

A CAPES (Coordenadoria de Aperfeiçoamento Pessoal em Nível Superior) pelo apoio financeiro durante um ano do mestrado.

Às professoras Ana Lúcia Andrade e Patrícia Moran, pelas boas sugestões nos Exames de Qualificação.

Aos professores Heitor Capuzzo e Luiz Nazário, pelo acompanhamento do estudo do cinema durante o mestrado.

Aos professores Richard Davis, David Sonnenheim e Cláudia Gorbman pelo acompanhamento através de e-mail dos meus estudos durante esta pesquisa.

Aos colegas e funcionários da Escola de Belas Artes que tanto me ensinam.

À Lorena Borges, amiga e interlocutora que me acompanha desde o projeto de inscrição no mestrado.

À Janaína Pimenta, pelo apoio incondicional.

A todos os meus amigos e familiares, em especial meu padrasto Wagner Brant, mestrado recente, que me ensina a importância do estudo a cada dia, pelo apoio em todos os momentos.

RESUMO

Esta dissertação de mestrado tem como objetivo analisar o filme *De olhos bem fechados* de Stanley Kubrick sob o aspecto da interseção das linguagens sonora e imagética através das categorias da teoria sonora de Michel Chion.

O universo sonoro do filme sugere uma análise específica em paralelo com a narrativa fílmica estabelecida por Kubrick, apontando o diretor como um compositor da trilha sonora, ao potencializar o material sonoro, dotando-o de significado frente às imagens.

A metodologia adotada parte dos planos sonoros – planilhas gráficas das seqüências do filme, explicitando no tempo, música, efeitos sonoros e voz – para estudar a forma como o diretor utiliza o som como uma ferramenta semântica.

ABSTRACT

This present work proposes the analysis of the film *Eyes wide shut* (1999) of Stanley Kubrick under the aspect of the intersection of the sound and image languages beyond the categories of sound theory's Michel Chion. The sound context of film suggest a specific analysis in parallel with the filmic narrative of Kubrick, pointing him like a composer of soundtrack, increasing sound, giving it meaning in front of images. The way adopted came with the sound plans – graphic plans of film sequences, showing on time, music, sound effects and voice – to study the form like the director use sound like a semantic tool.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.....	12
Componentes da trilha sonora segundo Michel Chion. (ilustração do autor)	
Figura 2.....	31
Esquema das músicas do filme <i>De olhos bem fechados</i> . (ilustração do autor)	
Figura 3.....	33
Trechos da peça <i>Musica Ricercata n° 2</i> , de Györgi Ligeti	
Figura 4.....	36
Trecho da música <i>Naval Officer</i> , de Jocelyn Pook	

SUMÁRIO

1. Introdução	01
1.1 O som até aqui.....	01
1.2 O som qui.....	06
1.3 Como audioveremos o som aqui	07
2. Michel Chion.....	11
3. Stanley Kubrick	22
4. Análise do filme <i>De olhos bem fechados</i>	28
4.1 – Contextualização histórico – crítica	28
4.2 – Estruturação sonora dos planos sonoros em <i>De olhos bem fechados</i>	29
4.2.1 – Música.....	30
4.2.1.1 – Waltz 2, Jazz Suite de Dimitri Shostakovich.....	31
4.2.1.2 – Música Ricercata nº 2 de Györgi Ligeti.....	32
4.2.1.3 – Música Original.....	34
4.2.1.4 – Canções.....	37
4.2.2 – Efeitos Sonoros.....	39
4.2.2.1 – Telefone.....	40
4.2.2.2 – Ambientação.....	41
4.2.2.3 – Relógio.....	42
4.2.2.4 – Silêncio.....	43
4.2.3 – Voz.....	44
4.3 – Análise dos planos sonoros	48
4.3.1 – Waltz nº2 da Jazz Suite de Dimitri Shostakovich	48
4.3.2 – Baile de Máscaras	52
4.3.3 – Música Ricercata nº 2 de Györgi Ligeti.....	58
5. Considerações Finais.....	64
6. Bibliografia	67
Anexos:	71
Guia dos planos sonoros.....	72
Plano “Antes da Festa”	73
Plano “Dia – a – dia de Bill e Alice.....	74
Plano “Baile de Máscaras”	75
Plano “De volta à mansão”	78
Plano “Perseguição pelo <i>Village</i> ”	79
Plano “Jornal”	80
Plano “De volta a casa”	81

1 INTRODUÇÃO

1.1 O som até aqui...

Arlindo Machado, professor e pesquisador das linguagens midiáticas, afirma em seu livro “Pré-cinema e Pós-cinema”:

Se existem histórias mal contadas, a do cinema deve ocupar um lugar destacado entre elas [...]. Se as histórias do cinema são tão arbitrarias, podemos obviamente contar outras histórias, de modo a tentar resgatar experiências que foram marginalizadas e traçar uma linha de evolução que permita rever o cinema de outros ângulos.¹

Iniciar a história do cinema pelo cinematógrafo dos irmãos Lumière (1895) seria desconsiderar o *fonógrafo* de Thomas Edison inventado em 1877, que experimentava a gravação e a reprodução de sons, e, posteriormente, o *kinetoscópio*, o denominado projetor de cinema inventado em 1891, em que uma seqüência de imagens era gravada dando a impressão de movimento. A integração de imagem e som, dessa forma, era experimentada mesmo sem êxito. Começar pelo fonógrafo - toca discos - nos permitiria rever a história do cinema e refletir sobre as teorias que o compreendem como uma arte essencialmente visual.²

Posteriormente, a sincronia entre o imagético e o sonoro foi sendo concebida através de experiências com as invenções dos equipamentos como o Kinetophone, Cronophone, Cameraphone, Phonofilm e Vitaphone. A evolução desse sistema deu-se através de aparelhos como Movietone, Photophone, Tobis-Klangfilm que possibilitaram a gravação e reprodução de som em película. Para a edição de som foi utilizado o Interlock e como sincronizador, a Moviola.³

Com relação à aproximação das linguagens, a adoção do *acompanhamento musical* no cinema “mudo” apresenta vários experimentos. O acompanhamento musical ao vivo, que ia de um piano solo a uma orquestra, tinha como repertório a música tradicional, especialmente a do Romantismo, e não apresentava uma preocupação que relacionasse o conteúdo musical ao conteúdo narrativo. A *seleção musical*, que era feita pelos músicos responsáveis pela sala de exibição, baseava-se no princípio associativo entre imagem e som. Mas essa associação era escolhida, muitas vezes, pelo título da obra musical. Essa forma de conceber a relação imagem/som desencadeou a ausência de

¹ MACHADO, 1991, p.153-154.

² Referências do website <http://inventor.about.com>

³ MENDES, 1993, p.35.

⁴ CARRASCO, 1993, p.120. <http://inventor.about.com>

⁵ MENDES, 1993, p.35.

⁶ CARRASCO, 1993, p.120.

⁷ BALAZS, 1985, p.80.

⁸ MENDES, 1993, p.21.

⁹ SONNENSCHNEIDER, 2000, p.181.

¹⁰ Apud: CIMENT, 1980, p.58.

¹¹ BALAZS, 1985, p.80.

uniformidade, pois cada sala de exibição executava uma música diferente, interferindo na mensagem passada pelo filme e em como seria sua recepção.

Nessa época, a improvisação era utilizada tanto como transição entre os diversos momentos da seleção musical quanto preenchimento de lacunas entre o acompanhamento musical e o filme. Posteriormente, iniciou-se a utilização de trechos de obras distintas, fragmentando a seleção musical e contribuindo para a aproximação entre aquilo que se passava na tela e a música, estabelecendo-se, assim, relações entre imagem e som mais consistentes.

Coletâneas musicais selecionadas para este acompanhamento ganharam publicações em que eram encontradas músicas para vários tipos de situações. Essas coletâneas trouxeram um avanço para a padronização da música de cinema. “As planilhas - suportes utilizados para acompanhar a imagem - foram substituídas pelas partituras com músicas compostas especialmente para os filmes ou com composições já existentes, arranjadas para atender às necessidades expressivas das cenas.”⁴

Portanto, durante toda essa primeira fase caracterizada pela experimentação – se assim podemos dizer –, por mais adequada que fosse a execução musical durante a projeção dos filmes, o som apenas “acompanhava” as cenas, antecipando ou não a atmosfera dos próximos planos. Assim, a música no cinema aparece com a função de “fundo musical” em seqüência e termina com a distribuição da partitura junto à película, por “integrar-se” ao produto final. A presença da música passa, desde então, a desempenhar outro papel frente à apresentação fílmica.

No início do período sonoro, baseando-se nas assertivas de Carrasco (1993), a música era realizada ao vivo durante a filmagem,. Assim, a música, que no cinema “mudo” preenchia o espaço sonoro do filme, foi condicionada a conviver com diálogos e ruídos. Nessa concorrência, ela ficou em grande desvantagem e, apesar de não ser o foco das atenções, o cinema não conseguiu sustentar-se como linguagem sem utilizá-la.

Esse sucinto recorte sobre o período inicial da convivência entre as linguagens sonoras e imagéticas mostra que, desde o início da história do cinema, o som foi submetido aos imperativos da imagem, expressando, de certo modo, a hegemonia da imagem e do visual. Assim, a trajetória da incorporação do som suscitou discussões sobre o modo pelo qual o som estava sendo empregado. S. Eisenstein, V. I. Pudovkin e

⁴ CARRASCO, 1993, p.28.

G. V. Alexandrov publicam, em 1928, a *Declaração – Sobre o futuro do cinema*. Em 1929, René Clair criticou o surgimento do cinema falado, mas aceitou o cinema sonoro, uma vez que geraria um novo método de expressão a partir da assincronia entre imagem e som. Clair pontua que seria por meio da organização dos sons, de sua cuidadosa seleção e da interpretação dos ruídos que o significado da imagem seria mais bem explorado. “Nós precisamos compreender a distinção entre os efeitos sonoros para entender a ação”⁵. Maurice Jaubert, em 1937, escreveu sobre a necessidade de a música representar seu próprio papel: esclarecer com lógica e realismo a narrativa da história e trazer para o filme sua própria poesia, tal como acontecia com o argumento, com a edição, com o *décor* e com a fotografia.

Embora alvos de críticas, Eisenstein, Pudovkin, Alexandrov, René Clair e M. Jaubert demonstram, em seus apontamentos, uma preocupação com a forma como estava ocorrendo a aproximação entre as linguagens sonora e imagética no cinema.

Já em 1932, Pudovkin escreve o texto *O assincronismo como princípio do cinema sonoro*, em que o som passa a ser encarado não como uma simples ferramenta à mercê da imagem, mas, sim, como um fator de enriquecimento desta. Em seu texto, o autor faz algumas considerações, tais como a de que o som tem como uma de suas funções *aumentar a expressividade potencial do conteúdo do filme* e ainda amplia essa discussão deixando claro que a *unidade entre som e a imagem é constituída por um jogo mútuo de significações*. Dessa forma, já no início da inserção do som no cinema, Pudovkin posiciona o som como uma linguagem constituinte, evidenciando seu poder de significação dentro do audiovisual, não somente possibilitando diferentes expressões como também significações múltiplas por se tratar de um jogo entre duas linguagens. Para Pudovkin, o conceito *assincronismo* é entendido no momento em que os ritmos *exterior* e *interior* são associados, ou seja, existem dois estratos de som sendo ouvidos, o ritmo do mundo exterior e o ritmo interior de quem o observa. Esse entendimento possibilita-nos ver no cinema a diversidade da percepção humana e, principalmente, o posicionamento frente ao ritmo global em que vivemos. Mais adiante em seu texto, o autor finaliza com o seguinte dizer: “*A música nunca no cinema sonoro deve reduzir-se a um acompanhamento: deve seguir sua própria trajetória*”. Desse modo, ele reitera seu posicionamento em relação à importância desse advento que estava, a partir de então, à mercê dos autores daquela época.

⁵ WEISS & BELTON, 1985, p.93.

Ao longo dos anos, surgem trabalhos como os de Prendergast, Manvel, London, Adorno & Eisler, entre outros, mostrando a síntese das funções que a trilha musical podia exercer na totalidade do filme. Esses autores estabeleceram princípios teóricos para guiar a análise da produção musical no cinema. Normalmente, o mote para a elaboração dessa síntese é “música pode servir para...”. Dessa forma, inaugurava-se uma corrente *funcionalista* na teoria da música de cinema. Por exemplo, Carrasco apresenta as conceituações de *The technique of film music*, de Roger Manvell e John Huntley, classificadas como música de ação, de lugar, de época, para tensão dramática, de comédia, para emoção humana e filmes de animação ou especializados⁶. Em *Film Music – a neglected art*, de Roy Prendergast, teórico de som americano, há uma listagem das várias funções que a música pode desempenhar, entre elas, criar uma atmosfera mais convincente de tempo e lugar, sublinhar ou criar refinamentos psicológicos e servir como um tipo de fundo neutro de preenchimento. Além disso, pode contribuir com o sentido de continuidade de um filme e prover a sustentação para a construção dramática de uma cena. Prendergast faz uma análise desse tipo de abordagem e aponta que essas funções contribuem de uma forma funcionalista para delimitar o modo pelo qual a música se integra à narrativa do filme.

Do ponto de vista histórico, a linguagem sonora vai adquirindo importância semântica dentro do cinema e vão surgindo diversas formas de entendimento das possibilidades da relação entre as linguagens que constroem o filme. Seja na intersecção da fotografia com a música, da narrativa fílmica com a movimentação de câmera, da edição aliada à sonorização, são muitas as formas de imbricação dos recursos significativos dentro do filme.

O termo *intersecção* é aqui conceituado como a relação entre dois ou mais elementos em busca de uma forma híbrida, ou seja, A e V, ao se relacionarem, sofrem recíprocas interferências, além de criar a forma AV. Apoiando-se no audiovisual, as linguagens sonora e imagética são influenciadas ao serem colocadas conjuntamente, e uma nova forma (AV) é criada, com um novo significado.

Elizabeth Weiss e John Belton, em seu livro *Film Sound*, classificaram os estudos da intersecção audiovisual como **teorias clássicas e modernas do som**, enquadrando diversos autores dentro destes segmentos. Os estudiosos da criação do som dentro do

⁶ CARRASCO, 1993, p.120.

filme e da associação dos discursos imagético e sonoro desenvolveram conceitos que nos auxiliam na compreensão das possibilidades semânticas ligadas à intersecção das linguagens. Os teóricos clássicos configuram-se autores que, por meio de seus experimentos cinematográficos, entenderam as relações entre som e imagem. Por se tratar de um período da chegada do som ao cinema, desde os textos de Eisenstein, o som era considerado uma peça importante dentro daquela nova articulação audiovisual, mas diversas vezes sem ser tratado como possibilidade de garantir sentido à imagem. Dentro da teoria clássica, percebemos o funcionalismo como uma força regente dentro do audiovisual. As emoções e percepções humanas eram colocadas em “gavetas”, explicitando, assim, as possibilidades de o som “acompanhar” a imagem. Um dos teóricos clássicos, Bela Balázs, resume bem o que seria o pensamento daquela época ao dizer “o potencial do som no cinema transmite a habilidade de incitar novas sensações para as pessoas, por meio do som de objetos da natureza, sons de certos espaços, som do silêncio, que só podem ser ouvidos no contexto de outros sons”⁷.

Na década de 70, a teoria moderna do som apresenta novos teóricos, normalmente compositores ou estudiosos da música, que passam a guiar a relação entre as linguagens de uma forma mais semântica. Os modernos passam a encarar o potencial da linguagem sonora na transmissão de significado para a imagem. Cada vez mais próximos de uma corrente *antifuncionalista*, a linguagem sonora era, então, uma ferramenta de construção da narrativa fílmica e não mais simplesmente uma opção redundante de acompanhamento da imagem, ou mesmo de emoções estanques que moldariam a percepção humana.

O que fica claro à medida que se desenvolve uma compreensão da relação dos discursos é que a importância do som não está meramente nos silêncios preenchidos, mas, sim, no preenchimento semanticamente adequado.

Considerando as potencialidades da linguagem sonora e a contribuição que trouxe em todo o percurso do cinema sonoro, podemos, por meio das teorias sonoras, clássica e moderna, e dos autores que pensaram a trilha sonora como linguagem realmente significativa dentro do audiovisual, compreender as relações que constroem o sentido do filme.

⁷ BALAZS, 1985, p.80.

1.2 O som aqui...

Com a leitura dos teóricos da relação entre som e imagem, enxergamos um cenário em que as linguagens sonora e imagética precisam de um estudo conjunto, de forma a entender como se procede a formação da unidade da significação por meio de uma percepção única.

Observando a história do cinema, podemos crer que, nos últimos 30 anos, estamos passando por uma mudança na análise do cinema. A mudança nos paradigmas, antes somente imagéticos, para uma lógica abrangente e não hierarquizada da obra cinematográfica, ou seja, a ampliação de sua visão para as outras linguagens envolvidas, tais como a sonora, traz novas vertentes para o aprofundamento do estudo dessa arte.

A escolha da **trilha sonora** como foco é uma extensão necessária na forma de análise dos filmes, com uma insistência na intersecção das linguagens.

O objetivo desta pesquisa é estudar a possibilidade de **constituir significado** entre som e imagem numa **intersecção** que cria um caminho híbrido através da linguagem sonora e imagética. Para tanto, procuramos estabelecer e pesquisar os recursos em que se promove a **articulação sonora**.

A **carência de obras literárias** que evidenciam essa intersecção é cada vez maior, havendo ainda a escassez de publicações em língua portuguesa.

Assim como nos anos 50 e 60 somente a imagem foi motivo de estudo, já que os teóricos compreendiam o cinema como sendo essencialmente visual, tendo o som somente a função de acompanhamento, cabe dar uma continuidade aos estudos posteriores começados nos anos 70 por Bordwell e Thompson, por exemplo, que propuseram novas formas de análise que abordassem a integração dos elementos visuais e sonoros na discussão da obra cinematográfica.⁸

Pesquisando nos artigos e em textos publicados por norte-americanos, principalmente, notamos uma tendência generalizadora e supérflua do que vem a ser essa intersecção das linguagens para a construção da semântica audiovisual, e esta tendência torna-se não só uma antipedagogia do estudo da trilha sonora, como também uma corrente que se estende para a prática dessa construção da linguagem sonora nos filmes. Autores como Cláudia Gorbman, David Sonnenheim, Roy Prendergast, entre outros, através de tabelas e gráficos, categorizam a percepção humana. Por exemplo,

⁸ MENDES, 1993, p.21.

Sonnenschein diz que “o som pode induzir emoções primárias e secundárias, então é usual analisar a intenção de cada cena sob ambas as perspectivas”⁹.

O autor quer estabelecer níveis racionais na percepção humana, sem considerar que as reações são únicas. Percebemos, assim, na história do som no cinema, a tendência em se estabelecer a relação entre a aplicação do som e sua função dentro do filme.

Essa percepção reflete-se na prática, quando diversos diretores do audiovisual aplicam a música numa perspectiva funcionalista, ignorando que a linguagem sonora exibe um potencial ainda maior do que o empregado. A busca por uma **integração** entre diretores e músicos é, por isso, um dos focos deste projeto.

1.3 Como “audiovemos” o som aqui...

Entendendo as necessidades frente ao cenário descrito, a associação de um teórico e de um diretor de cinema vem solucionar, explicar e exemplificar, de forma efetiva, por meio de uma obra cinematográfica, a intersecção das linguagens sonora e imagética. O teórico moderno Michel Chion e o diretor Stanley Kubrick utilizam critérios que exemplificam nosso posicionamento sobre o som dentro do audiovisual.

Kubrick foi um diretor que pensou o cinema de forma conjunta, sem nunca se esquecer das partes que o constituem, pensando cada linguagem como uma ferramenta semântica. A fotografia, a composição dos enquadramentos, a interpretação e a escolha de atores, as locações e os demais recursos utilizados em cada um dos seus filmes foram pensados para dar significado e suporte para a narrativa filmica.

Intentei criar uma experiência visual porque estas ultrapassam o alcance das verbais, normalmente relegadas ao ouvido, para penetrar diretamente no subconsciente com um conteúdo emocional e filosófico. Queria que o filme fosse uma experiência muito subjetiva, que chegasse ao espectador a um nível interno de consciência, como lhe chega a música... Pode especular livremente sobre o significado filosófico e alegórico do filme.¹⁰

Para Kubrick, o som dentro dos filmes era pensado como uma linguagem que traria significado para a história, eliminando a redundância, ou seja, dizer com o som a mesma coisa que a cena quis dizer, e não como um fator diferenciador.

Stanley Kubrick disse sobre a aplicação do som em seus filmes:

⁹ SONNENSCHNEIN, 200, p.181.

¹⁰ Apud: CIMENT, 1980, p.58.

Eu penso que música é um dos caminhos mais efetivos de preparação do espectador e reforço de pontos que você deseja impor a ele. O correto uso da música, e isto inclui o “não uso” da música, é uma das maiores armas que o “fazedor de filmes” tem à sua disposição.¹¹

Dentre os teóricos que vêm desenvolvendo e analisando as diversas formas de pensar o som dentro do audiovisual, o que mais se aproxima da forma de pensar de Kubrick, atualizando a importância do som como fator essencial e inseparável da imagem, é Michel Chion. Em suas teorias, a análise que aborda a linguagem visual e sonora separadamente, de forma estrutural, e posteriormente na intersecção destas, para uma compreensão conjunta, torna esta análise mais assertiva. Chion demonstra, em seu trabalho *A música no cinema*, que a percepção única e uma análise conjunta possibilitam o entendimento maior da significação do som dentro do filme. Esse processo é denominado “*audiovisão*”, o que garante uma visão completa, analisando sintaticamente – por meio da sua estrutura em fragmentos, mas inserindo, dentro do contexto total, o que será a semântica dentro do audiovisual.

A consequência para o filme é que o som, mais do que a imagem, pode tornar um escondido significado de afetividade em uma manipulação semântica. Por um lado, o som trabalha em nós diretamente, psicologicamente (barulhos de respiração em um filme podem diretamente afetar a nossa respiração). Por outro lado, som tem uma influência na percepção: através do fenômeno da adição de valores, ele interpreta o significado da imagem, e nos faz ver na imagem o que nós não iremos ver, ou que veremos diferente. E então nós veremos que aquele som não é todo investido e localizado no mesmo caminho da imagem.¹²

Chion utiliza o caráter físico – acústica do som – como fator básico da influência, seja nas emoções ou nas reações no espectador. Nesse sentido, é exatamente do artifício com suas propriedades que o som adquire um caráter semântico na cena, ou seja, o diretor pode utilizar o som em uma não sincronização com a imagem, para indicar uma mensagem ambígua.

Para configurar o objeto de estudo desta pesquisa, buscamos na obra de Kubrick um filme que a representasse e que tivesse, em sua constituição de trilha sonora, exemplos que demonstrassem a relação semântica do som com a imagem na

¹¹ Apud: DAVIS, 2000, p.57

¹² CHION, 1990, p.34

intersecção das linguagens. O filme *De olhos bem fechados*¹³ (*Eyes Wide Shut* – Inglaterra/Estados Unidos – 1999), por se tratar do último filme da carreira de Kubrick, pode ser pontuado, nesse sentido, como um resumo de sua obra, tanto no seu processo narrativo, quanto na utilização das ferramentas semânticas. Elogiado pela crítica e sendo o filme mais premiado na carreira do diretor, no que diz respeito à linguagem sonora, esse filme torna-se foco da nossa conexão entre o cineasta e o teórico. Durante o processo de análise proposto pela pesquisa, vamos demonstrar a riqueza semântica nesse filme da intersecção entre as linguagens sonora e imagética.

Como ferramenta de pesquisa sobre o objeto descrito acima, fazemos um recorte na teoria sonora de Michel Chion, escolhendo algumas de suas categorias que exemplificam a utilização do som dentro do audiovisual. O pensamento do teórico acerca da trilha sonora frente ao filme demonstra que o som não é meramente uma ferramenta acompanhante, mas, sim, uma possibilidade de criação de significado.

Por meio de uma leitura dos elementos utilizados por Kubrick no filme escolhido, analisado pelas categorias de Chion, a pesquisa busca demonstrar as formas que o som pode ter dentro de um filme, servindo como linguagem para sustentabilidade da narrativa fílmica. A pesquisa também procura suscitar a discussão do termo “compositor”, caracterizando o diretor Stanley Kubrick como sendo um autor que pensa sua trilha sonora, tal como um músico que compõe sua obra musical. Para dar lastro a essa afirmação, podemos recorrer ao que Chion, em suas teorias, cataloga como “autor total”, ou seja, um diretor que compõe a sua obra por meio da manipulação de todas as linguagens e enxerga o filme de forma macro, sem perder a noção de cada discurso proposto, possibilitando o contraponto preciso de cada linguagem. Vale salientar que, quando tratamos do “contraponto” das linguagens, estamos fazendo um empréstimo da palavra advinda do universo musical, que consiste na manipulação das vozes em sincronia, podendo existir momentos de congruência, dissonância, silêncio em uma das vozes, entre outros processos que não necessariamente coloca uma linguagem em disputa com a outra.

O estabelecimento de uma intersecção entre os discursos traz à tona, na teoria de Chion, conceitos importantes que surgem também no trabalho de diretores e

¹³ De olhos bem fechados – Sinopse: O Dr. William Harford e sua esposa Alice já estão casados há um bom tempo quando, certa noite, após uma festa, ela revela que flertou (mas não consumou a traição) com um oficial da Marinha. Logo, o Dr. William não consegue tirar de sua cabeça imagens de sua esposa e do oficial mantendo relações e, assim, descobre uma variedade de tentações impressionantes, mas assustadoras, que acabam se apresentando a ele durante suas saídas noturnas.

teóricos, como Bela Balázs, Alberto Cavalcanti, René Clair, Sergei Eisenstein, entre outros, sobre a participação do som na constituição do audiovisual. O que pretendemos reforçar é que nos filmes as linguagens não caminham sozinhas, mas intersectam-se, ao promover o contraponto entre as linguagens.

Por meio do estudo dessas linguagens concretas no filme supracitado, buscamos a confirmação de que a música não é meramente um fator constituinte dentro do audiovisual, mas, sim, co-estruturante: significando, movimentando, construindo o filme integrando narrativa fílmica e imagem. “A música não se contenta em acompanhar o filme, frequentemente também o ‘coestrutura’: contribui, junto com outros elementos, para acompanhar a forma geral através de suas intervenções.”¹⁴

¹⁴ CHION, 1985, p.217.

Capítulo 2 - MICHEL CHION - *Um teórico em sincronia*

Para Michel Chion, “o cinema é um lugar em que a música, se realizada a propósito do filme ou tomada de uma forma preexistente, transforma-se, desempenhando seu papel dentro do conjunto”¹⁵. Essa certamente é uma direção correta para entendermos que magia seria esta que encanta os espectadores, ao verem sincronizados som e imagem. Que lugar essa associação ocupa dentro do corpo das pessoas, que faz com que sejam estimulados outros sentidos, além da visão que, desde os irmãos Lumière, já deixava todos vislumbrados? Como explicar, então, tal experiência sensorial e tamanha amplitude com a chegada do som no cinema?

Essas são perguntas de alguns teóricos que se propunham a estudar a chegada do som no cinema. Diversas possibilidades de sincronização do som com a imagem foram avaliadas. Já em 1928, Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov discutiam o futuro do cinema sonoro e a instauração do conceito de contraponto, antes empregado na música, desde a Idade Média, que foi transposto para a realidade audiovisual. Em seguida, René Clair, Alberto Cavalcanti, Bela Balazs, entre outros autores, na corrida por novas descobertas de utilização do som, apresentavam suas teorias, baseadas nos próprios empirismos. Dos textos desses autores nascia, então, a chamada teoria clássica do som.

Com o desenvolvimento da linguagem sonora, novos teóricos ou, como chamamos, “teóricos modernos”, desenvolveram outras formas de abordagem e análise da colocação do som, e essa vertente moderna passa a surgir. Chegou-se à conclusão de que, mesmo nas teorias clássicas, o som estava subjugado à imagem, até porque empirismos praticados pelos autores visavam à realização de uma obra audiovisual, não somente uma análise da linguagem. Faziam-se necessárias abordagens que estudassem o som, estabelecendo outras relações com a imagem, teóricos que analisassem a colocação da linguagem sonora separadamente e também em contraponto à linguagem imagética. Como se dava esse processo contrapontístico? Quais sensações acústicas o som provoca? Qual o significado que o som poderia transmitir sem necessariamente dizer o mesmo que a imagem? Onde e por que colocar determinados sons em um filme?

¹⁵ CHION, 1985, p.15.

Dentre os teóricos da corrente moderna, desponta aquele que considera a relação entre o som e a imagem no cinema um amálgama de significados: Michel Chion. Ele demonstra, em seu trabalho na análise do conjunto audiovisual, que certas operações de significação são registradas por meio de uma percepção única, precisamente o que ele chama de “*audiovisão*”.

Michel Chion nasceu em 1947, na França, e, depois de ter estudado Literatura e Música, em 1970 começa a trabalhar na ORTF (Rádio Francesa e TV), como assistente de pesquisa de Pierre Schaeffer, e também no Conservatório Nacional de Música de Paris, como produtor de *broadcast*. Mais tarde, começa a trabalhar com uma nova área de estudo: o estudo sistemático das relações audiovisuais.

Apesar de o discurso do som ser negligenciado dentro do estudo do cinema, Chion começa a trabalhar em torno da criação de uma literatura em que a trilha sonora (música, efeitos sonoros e voz) com a imagem passa a ser protagonista. Dessa forma, entende-se a trilha sonora ligada à banda sonora, ou seja, todas as inserções que são colocadas na película, diferente assim do conceito normalmente utilizado mercadologicamente, que considera o termo somente tratando da música. Assim, o estudo de cada inserção sonora teria importância frente ao material audiovisual, e não simplesmente “a serviço” da imagem.

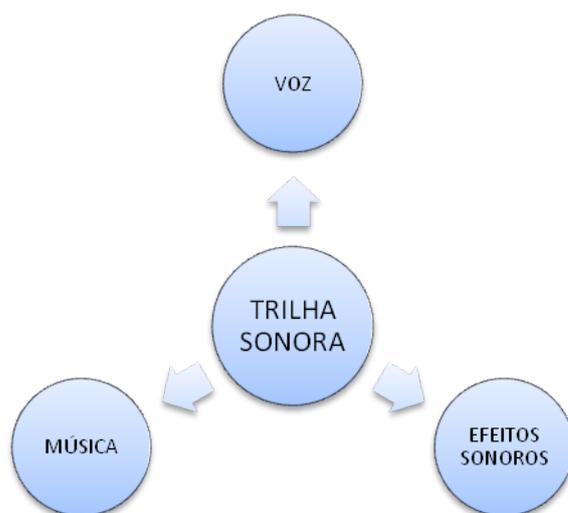


Figura 1 – Componentes da trilha sonora segundo Michel Chion (ilustração do autor).

Chion passa a se preocupar com o papel potencializador do som dentro do filme. Teorias do som no cinema convencionalmente espelham-se na ênfase da utilização do som no filme para sublinhar estados psicológicos e seus efeitos. A teoria de Chion não é uma exceção a isso: ele aspira prover discussões para a percepção do processo, sublinhando a “*audiovisão*” e seus efeitos. O trabalho dele apresenta uma discussão de como a música, especificamente, e distintamente de outras fontes de som no cinema, causa impacto na percepção do sentido do filme, e como o contexto deste age na percepção da música. Chion também atenta para o fenômeno de essa percepção não ser automática e de a função do significado estabelecer-se frente as determinações contextuais. Também em seu trabalho ele dá ênfase aos aspectos da “sinergia” das relações de som e imagem no filme e aponta que esta pode ter ramificações nas associações futuras tanto nas explorações científicas cognitivas da música quanto na do som.

Michel Chion, por meio da sua análise do som no cinema, sempre esteve preocupado com o caráter pedagógico com o qual sua pesquisa poderia contribuir. Essa preocupação ocupa três momentos: o da análise do papel do som no cinema dentro da sua perspectiva histórica, o do detalhamento das possibilidades semânticas dentro do filme, e o do que ele chama de “responsáveis pelo conjunto”, ou seja, a preocupação com os realizadores dos filmes – os diretores. Esse caráter pedagógico pode ser percebido tanto nas subdivisões da sua literatura – *A voz no cinema*, *O som no cinema e A música no cinema*¹⁶ - quanto na criação de uma terminologia própria para tratar das recorrências do som dentro do filme. Em seus livros, particularmente o livro que trata da música no cinema, o autor apresenta vários conceitos que cumprem duas funções: auxiliar pedagogicamente sobre as ferramentas para análise da linguagem sonora e servir de base para os diretores e/ou criadores de filmes comporem suas obras, a fim de entender as diversas possibilidades que a banda sonora possibilita. Mais adiante, veremos algumas das possibilidades de articulação do som junto à linguagem imagética propostas pelo autor.

Para um teórico, o primeiro momento de uma análise está na identificação dos problemas que sua área possui e também das lacunas a serem preenchidas. Chion chegou à conclusão de que um dos problemas mais freqüentes na análise do audiovisual

¹⁶ Os títulos originais descritos acima são: *A voz no cinema* - “*La voix au Cinéma*”(1982), *O som no cinema* - “*Le son au Cinéma*”(1985) e *A música no cinema* - “*La musique au Cinéma*”(1995).

de um filme de ficção é a carência de uma estratégia de codificação dos elementos da banda sonora despregados da imagem, ou seja, uma análise dos elementos sonoros estruturantes sem estarem ligados à imagem.

É importante pontuar que Chion encontra-se fora de uma corrente de teóricos que costuma categorizar o som no cinema. Advindos principalmente dos Estados Unidos, alguns desses teóricos, como Claudia Gorbman, Roy Prendergast, Kurt London, entre outros, procuram, por meio de “fórmulas” ou esquemas presos a uma função, selecionar as formas, a fim de *simplificar* a teoria sonora. Devemos ter a clareza de que estamos lidando com uma forma subjetiva de análise, em que o espectador é múltiplo e as sensações, mais do que ambíguas. A teoria mais comumente utilizada é a funcionalista, que dá ao som e à música determinadas funções para cada sensação e ação propostas na tela. Desse modo, estaríamos catalogando as formas de sentir e, principalmente, engessando a percepção humana. Para tanto, Chion foge desse pensamento e se diz *antifuncionalista*:

*Certamente, existe o que podemos chamar de uso consciente da música cinematográfica, usos que se pode aprender a utilizar, dominar cada vez melhor, porém a música não se submete a funções, finitas e assinaladas, assim como a interpretação de atores. Seria justo contentar-se em dizer que a música de orquestra em uma película serve como acompanhamento, como é usual pretender como influência dos modelos clássicos (ópera, canto), quando, realmente, a música se impõe várias vezes como uma verdadeira fonte de energia, uma onda rítmica radiante em um filme?*¹⁷

Perceber as novas possibilidades de uso do som faz parte da teoria moderna do som. A linguagem sonora é uma ferramenta de significado em que podemos transmitir diversas sensações, e Chion deixa claro que, pela análise das particularidades de cada inserção sonora, teremos uma ferramenta *eficaz* na confecção de sentido para o filme. Por essa razão, o teórico simplesmente desenvolve o entendimento de termos e conceitos da música e do som dentro do audiovisual, e não das suas respectivas funções dentro dele.

O conceito **audiovisão** é um dos mais importantes que Chion trouxe para o estudo do som no cinema. Esse termo remete a um tipo de percepção que se concentra no auditivo, reforçado e ajudado, ou deformado, explorado, transformado por um contexto

¹⁷ CHION, 1985, p.192.

visual que exerce uma influência sobre ela e que pode alterará-la. Ou seja, esse termo surge em 1980, com o lançamento do seu primeiro livro *A voz no cinema*, atravessando todo o percurso da teoria de Chion, em que a visão e a audição são aglutinadas para a formação de uma significação audiovisual.

*Mediante numerosos exemplos, análises e experimentos, demonstramos que não se podia estudar o som de um filme independente de sua imagem, e vice-versa. Em efeito, sua combinação produz algo inteiramente específico e novo, análogo a um acorde e seus intervalos musicais.*¹⁸

Por meio de categorias, Chion aborda a utilização da linguagem sonora dentro do audiovisual, e nesta pesquisa essas se tornam ferramentas de análise. Quatro delas foram escolhidas para pontuar as significações das intervenções sonoras dentro do filme.

Dentre elas, podemos citar:

1. O som subjetiviza

O uso da música assegura a continuidade da dimensão subjetiva e psicológica. A presença de marca, seja do personagem ou do ambiente, é uma possibilidade que o som pode trazer à imagem. Por exemplo, nos filmes de ação clássica, principalmente nos filmes dos anos 1930, os diretores perceberam na prática que a música preservava a continuidade da presença humana, da subjetividade, na narrativa, sem abandonar o personagem nesse mundo concreto, que é a realidade do cinema sonoro.

Dentro dessa mesma perspectiva de caracterizar o personagem e pontuar sua presença, as teorias da música no cinema agregaram uma herança da ópera criada por Wagner, o *Leitmotiv*, que, de acordo com Chion, assegura ao tecido musical uma espécie de elasticidade, de fluidez deslizando semelhante à dos sonhos. O *leitmotiv* é um **som** ou **música**, para determinada ação ou personagem, o que garante a subjetividade. Esse é um caráter que pode estar vinculado ao tempo e ao espaço, ao prefixar, por meio de um tema, determinada ambientação ou período. Com essa ferramenta, podemos antever uma cena ou prever um acontecimento por meio do som. Chion classifica isso como a “*circulação do leitmotiv*”.

¹⁸ CHION, 1999, p.277.

Quando o termo *subjetivação* aparece, nos deparamos com a realidade do caráter “subjetivo”. O som tem um caráter **subjetivizante** no momento em que ambienta certa cena, tornando-a impactante, e também instaurando uma atmosfera própria. Ao pontuar uma cena com sons que caracterizam uma paisagem, para marcar tanto a música, quanto os efeitos sonoros e o diálogo, o diretor escolhe criar essa atmosfera com uma marca própria, como se garantisse uma “personalidade” ao ambiente.

2. Efeito empático e anempático

O efeito empático acontece quando a música adere ou parece aderir diretamente ao sentimento sugerido pela imagem e ao sentimento particular que supostamente estão experimentando determinados personagens: dor, preocupação, emoção, alegria, amargura, felicidade, etc. Quando nos deparamos com esse conceito, estamos diante de outro de real preocupação dentro da análise da linguagem sonora: o da *redundância*. Quando ambas as linguagens – sonora e imagética – têm o mesmo significado, acontece o que Chion denomina *ilusão de redundância*, ou seja, redobra-se o significado da imagem. Estamos falando de uma ilusão, pois, na verdade, o som não promove uma repetição de sentido, ele simplesmente reforça o caráter da imagem e da narrativa fílmica. Essa forma de estabelecermos significado por meio das linguagens e o aparecimento dessa sensação redundante promovida pelo som foi responsável por certa interrupção na história do cinema da investigação do audiovisual, pois não interessariam aos estudiosos os casos supostamente redundantes, ou seja, qual seria o motivo de estudar uma linguagem que quer dizer a mesma coisa que outra?

*Uma cena visualmente em uma atmosfera neutra, porém colorida de alegria ou tristeza mediante a música, parecerá explicar por si mesma esse sentimento, sem necessidade aparentemente da música. Inversamente, a própria música pode ser colorida de certa forma pela cena associada. Assim, imagem e música exercem reciprocamente sua expressão.*¹⁹

Já o efeito anempático consiste em um distanciamento do som em relação à cena. Por esse efeito, a música ou o som pode trazer para uma cena particularmente dura, como cenas de assassinato, tortura e violência, um caráter completamente diferente, como no filme “A Missão” (*The Mission – Estados Unidos, 1986*), do diretor Roland Joffé. Na cena em que os jesuítas e as tribos de índios americanos são dizimados

¹⁹ CHION, 1985, p.233.

pelos soldados espanhóis, o diretor opta por uma música que se torna **anempática** ao discurso, pois possui andamento lento, com instrumentação suave (cordas) diferente do que imaginávamos para essa determinada cena. Aqui, a indiferença marca-se frequentemente mediante certa regularidade rítmica e certa ausência de contrastes de intensidade, de flutuação de níveis e fraseado. A música ou som anempático, de algum modo, corresponde a uma simples troca de enquadramento: no lugar de ocupar todo o campo da emoção individual do personagem, mostra-nos a indiferença do mundo que o rodeia. O efeito anempático, por caracterizar um distanciamento da narrativa fílmica, em certos casos pode ser uma ferramenta semântica para transmitir o que realmente o diretor “quer dizer”.

3. Valor Agregado

Quando o som agrega um sentido à imagem, este sentido parece emanar unicamente da imagem. Mais precisamente, trata-se de um valor sensorial, informativo, semântico, narrativo, estrutural ou expressivo que um som que ouvimos em uma cena nos leva a projetar sobre a imagem, a ponto de criar uma impressão do que vemos, ou melhor, “*audiovemos*”. Ele acontece em virtude da chegada de informação, emoção, atmosfera, suscitada por um elemento sonoro, e é espontaneamente projetado pelo espectador (audioespectador) sobre o que ele vê.

O valor agregado é parcialmente bilateral – a imagem influencia reciprocamente a percepção que temos do som e vice-versa. Tanto podemos, por meio da imagem, perceber uma tristeza no ar, como também, por meio de uma imagem neutra e um som que transmita uma mensagem melancólica, ter esta sensação em decorrência da linguagem sonora.

Para tanto, Chion estuda imagens neutras com sons significativos, o uso do silêncio para evitar a redundância, a sincronia de linguagens em busca de um contraponto semanticamente coerente com a narrativa, entre outras formas de não se apagar o estudo do audiovisual.

4. A música coirriga e coestrutura

A fórmula habitual do início do cinema sonoro era conceituar a música como “acompanhamento”, ou seja, esta servia como música de fundo para uma determinada cena, não sendo considerada uma linguagem que apresentasse significado para a

narrativa fílmica. Chion exhibe, assim, uma nova forma de demonstrar o caráter dessa linguagem, utilizando os conceitos de coestruturação e coirrigação. O prefixo “co” já caracteriza o som como sendo uma ferramenta “construtora”, fazendo parte do contraponto audiovisual, ou seja, é um dos discursos que, de forma independente, traça uma linha de desenvolvimento temporal com os outros discursos. A música não se contenta em acompanhar o filme. A linguagem sonora **coestrutura** a cena em sincronia ou não com a narrativa. A trilha sonora, com seus três pilares – música, ruído e diálogo –, estrutura o filme.

O termo *estruturação* está ligado à construção, à pontuação, ao destaque, ao sublinhado e à sincronização, o que contribui para estruturar o fluxo da narrativa em congruência com a linguagem imagética. A indicação de um caráter estrutural garante o valor sintático que o som passa a ter dentro da imagem. A valorização de uma construção do espaço sonoro associado à imagem faz transparecer as possibilidades que o som apresenta para a posterior construção de uma semântica do audiovisual. Chion apropria-se do termo *pontos de sincronização*, para indicar e destacar todos os reencontros sincrônicos entre um momento sonoro e visual, e desse termo apresenta-se outro conceito de grande importância dentro da sua teoria moderna, chamado *síncrese*.

A **síncrese** é a união dos pontos de sincronização com a síntese. Consiste em perceber como um mesmo fenômeno se manifesta visualmente e acusticamente, com a concomitância de um acontecimento sonoro e de um acontecimento visual pontual, no instante em que se produzem simultaneamente (condição necessária e suficiente).

... este fenômeno, literalmente incontrolável, conduz a estabelecer instantaneamente uma relação estreita de interdependência entre os sons e as imagens que, na realidade, não tem mais que uma simples relação, assim como os remeter a uma origem comum, ou quando suas naturezas, formas e fontes respectivamente sejam totalmente diferentes. Esse fenômeno permite ao cinema converter os passos de um personagem em efeitos sonoros elaborados a partir dos sons mais diversos, com uma liberdade total de expressão.²⁰

O termo *irrigação* obedece ao princípio da criação de energia e da formação de um dinamismo dentro da cena fluindo de acordo com os canais que lhe são apresentados e preenchendo espaços que a imagem possibilita. A coirrigação mostra-se como um preenchimento de espaços deixados pela imagem. Os vazios causados pela interrupção do diálogo nas cenas são preenchidos pelo som. Desse modo, os efeitos sonoros, a

²⁰ CHION, 1999, p.281

música e o diálogo vão formando essa malha de significados dentro do audiovisual. A caminho de um entendimento semântico, a *irrigação* pode ser considerada como a aproximação do procedimento sintático (estrutural) com a criação do significado. Ao preencher os espaços, o som passa, então, a engajar-se à imagem, garantindo um sentido àquela inserção da trilha sonora.

Ao analisarmos a teoria sonora de Chion, percebemos várias categorias que são utilizadas para demarcar dentro do filme a construção semântica do som em contraponto com a imagem e as diversas possibilidades deste como ferramenta de criação de significado. Nesta pesquisa, procuramos destacar algumas categorias que fossem gerais e que possuíssem em sua conceituação diversas “subcategorias” propostas por Chion. Por exemplo, ao tratarmos de *valor agregado*, estamos falando de um preceito básico de Chion no que diz respeito à relação entre som e imagem. Para o teórico, o som é um valor que se agrega à imagem para a criação de um significado, por exemplo, modular um determinado espaço ao prefixar uma ambiência; alterar o efeito de tempo pontuando uma época, fase, ou até criar uma linha de fuga temporal; ser uma força motriz dentro do audiovisual ao ditar o andamento (velocidade) da imagem; manipular a diegese; e o ritmo que o som pode garantir à imagem e subseqüentemente à narrativa.

Kubrick por Chion

Além de Michel Chion, como dito anteriormente, ser o teórico mais importante dentro da teoria sonora moderna e, sem dúvida nenhuma, o que mais escreveu sobre a teoria do som, é também o teórico que mais escreveu sobre Kubrick, tanto nos exemplos que retrata na bibliografia em que analisa o som, a voz e a música no cinema, como nos livros sobre o filme “*2001 – uma odisséia no espaço*” e “*Eyes wide shut*”.

Fazendo um recorte da obra de Michel Chion, focando o filme *De olhos bem fechados*, percebemos que ele pontua alguns traços na forma de compor um filme, que são muito importantes no processo de análise que estamos propondo.

A análise de Michel Chion vai além do material sonoro, ele descreve as sequências de forma profunda, o que diversas vezes faz com que o teórico não aprofunde no material sonoro, deixando questões em aberto sobre a trilha sonora, que nós investigamos neste trabalho.

Dentre os fatores que direcionam a composição de Kubrick principalmente para o filme *De olhos bem fechados*, temos²¹:

a) uso simbólico e psicológico de objetos, como: máscara, a aliança de Alice, aparelho de som, entre outros, extraindo deles uma metáfora ou criando uma simbologia em todos os momentos em que eles aparecem;

b) Kubrick rejeita todos os métodos indiretos, estes que criam cumplicidade e ressonância entre o mundo interior dos personagens e o mundo objetivo: por outro lado, quando necessário, ele é direto e literal. Dessa forma, o diretor é assertivo, e no momento em que escolhe músicas, sons ou falas, ele quer ser direto e pontual com a narrativa;

c) Kubrick raramente interrompe um discurso para introduzir algum elemento realista, para “deixar alguma coisa no ar”, como é o caso em que Alice conta sua história de traição mental até o final, e Kubrick deixa algo no ar, ao enquadrar Bill em silêncio, atônito, frente ao que havia escutado;

d) Kubrick normalmente não quer ser naturalista, ele sempre quer algo diferente, especial, “mágico”, algo quase caricatural, mas não mais do que isso, como dito por *Nicole Kidman*: “*Nothing was right or wrong*”²². Podemos perceber isso nas performances das risadas de Nicole Kidman (Alice) durante a festa de Ziegler, ou no nervosismo de Sidney Pollack (Ziegler) na cena da mesa de bilhar e também na forma como Todd Field (Nick) faz um gesto com a mão ao dizer: *Eu sou somente o cara que toca piano*²³;

e) para Kubrick, um filme é um sistema, não de significados, mas de significantes. Para ele, devemos ir à procura destes significantes e podemos fazer isso por significados de método não intencional; para o cinema, que é uma arte que fixa ritmos, substâncias, formas, figuras e todos os tipos de outras coisas em um suporte único.

²¹ CHION, 2002, p.23-27.

²² *Ibidem*, p.27.

²³ *Ibidem*, p.27.

Capítulo 3 - STANLEY KUBRICK . *O compositor*

O que pensar de um diretor que busca em cada um dos seus filmes transpor uma regra? Inovar? Utilizar novos recursos? Pesquisar cada vez mais? Tomar conta de todo o processo em todos os seus detalhes?

Esse é Stanley Kubrick que, desde a criação dos seus curta metragens , utiliza cada linguagem estruturante do cinema e cada detalhe com precisão. Seja pela fotografia, pela escolha dos atores, das locações, da música, do som, do roteirista e da obra a ser adaptada, dos temas a serem abordados, podemos perceber que Kubrick sempre teve muito critério para a criação de um filme.

Já aos 13 anos, Kubrick ganha de sua mãe, Jack Kubrick, sua primeira máquina fotográfica, e com persistência e compromisso, torna-se um ávido fotógrafo. Começa a tirar fotos em cidades próximas a Nova York até ser convidado a trabalhar como fotógrafo de uma revista chamada “Look”. Após essa temporada na revista, suas incursões pelo cinema iniciam-se. Com suas economias do trabalho, dirige, em 1951, seu primeiro documentário *Dias de Luta (Days of fight – Estados Unidos – 1951)*. Em seguida, dois outros documentários são produzidos por ele: *Flying Padre (Estados Unidos – 1951)* e *The Seafarers (Estados Unidos – 1952)*. Essas produções atraem, então, investidores para o primeiro filme de ficção, *Fear and Desire (Estados Unidos - 1953)*.

Após essas produções, as boas notícias começam a surgir, e seus atributos como diretor levam-no a fazer dois filmes *A morte passou por perto (Killer’s Kiss – Estados Unidos - 1955)* e *O grande golpe (The Killing – Estados Unidos – 1956)*, os quais atraem a atenção de Hollywood, resultando no convite para dirigir Kirk Douglas, em *Glória feita de sangue (Paths of Glory – Estados Unidos – 1957)*. Desse filme, Douglas decidiu chamar Kubrick para dirigi-lo em *Spartacus (Spartacus – Estados Unidos – 1960)*. Kubrick começa a impor suas idéias e seus padrões de filmagem. Segundo seu principal biógrafo, Michel Ciment, os membros da equipe de produção reclamavam demais do estilo de Kubrick. O cinematógrafo Russel Metty reclamou aos produtores que Kubrick estava querendo tomar o trabalho dele. A resposta de Kubrick a esta reclamação foi mandar Metty sentar-se e não fazer nada. Ironicamente, Metty ganha o Oscar pelo filme *Spartacus* justamente pela cinematografia.

Em 1962, Kubrick faz *Lolita* (*Lolita – Inglaterra – 1962*), que despertou a atenção da censura. O primeiro entre vários temas polêmicos causou prejuízos comerciais, assim como *Dr. Fantástico ou: como aprendi a parar de me preocupar e amar a bomba* (*Dr. Strangelove or: How I learned to stop worrying and Love the bomb – Inglaterra – 1964*). Mesmo assim, os filmes foram sucesso da crítica e Kubrick passa a ter uma liberdade artística ainda maior para trabalhar em projetos que ele deseja. Em 1968, realiza a adaptação do livro de ficção científica *2001: Uma odisséia no espaço* (*2001: A space odyssey – Inglaterra/Estados Unidos – 1968*), que se tornou um filme padrão do gênero. Em 1971, com *Laranja Mecânica* (*A Clockwork Orange – Inglaterra – 1971*), os temas violência e sexo tornavam-se centro das atenções, e novos ataques da censura divulgam o filme na imprensa, porém, dessa vez, sem causar problemas comerciais. A obra tornou-se um sucesso, ganhando inúmeros prêmios. Em 1975, com *Barry Lyndon* (*Barry Lyndon – Inglaterra – 1975*) surgem alterações no processo criativo de Kubrick no que diz respeito ao elenco, ao demandar mais comprometimento e perfeição desse. Os atores passavam as cenas inúmeras vezes, e esse desempenho era a forma de cobrança de tal perfeição exigida por ele. Com relação à fotografia, isso pode ser visto na cena à luz de velas. Em seguida, em 1980, Kubrick faz seu primeiro filme de terror, *O Iluminado* (*The Shinning – Inglaterra/Estados Unidos – 1980*), baseado no livro homônimo de Stephen King. Os próximos lançamentos seriam *Nascido para matar* (*Full Metal Jacket – Inglaterra/Estados Unidos – 1987*) e *De olhos bem fechados* (*Eyes Wide Shut – Inglaterra/Estados Unidos – 1999*). O diretor morre no mesmo ano do seu último filme, deixando idéias para *A.I. – Inteligência Artificial* (*A.I. – Artificial Intelligence – Estados Unidos – 2001*), a cujo projeto Steven Spielberg, amigo de Kubrick, daria continuidade.

Para Kubrick, “a música é um dos caminhos mais efetivos de preparação do espectador e pode ser utilizada como reforço de pontos que você deseja impor a eles”²⁴. Dentro dessa afirmação, podemos sublinhar duas particularidades importantes: preocupação com a percepção do espectador e o entendimento da potencialidade da linguagem sonora. Estar atento à forma como o espectador vai “ler” o filme e captar a narrativa fílmica proposta é função primordial para um diretor que busca estar inserido no processo industrial da cinematografia e também encara o audiovisual como arte, forma de expressão e meio pelo qual dissemina uma idéia. Nessa busca, Kubrick

²⁴ DAVIS, 2000, p.57.

demonstra entender as potencialidades da linguagem sonora, encarando-a não como acompanhamento de cena ou aspecto redundante, mas como um elemento estruturante aliado à linguagem imagética.

A linguagem sonora possui potencialidades infinitas dentro da narrativa fílmica. O diretor, maestro de toda obra audiovisual, é então o responsável por descobrir essa potencialidade e aplicá-la de maneira correta em seu filme. Kubrick deixa evidente sua disponibilidade em escolher por si só quais músicas usar e de que modo, seja de forma original, ou transformada, assim como faz Carlos²⁵, ao utilizar os sintetizadores. A forma de articulação da música podemos perceber em suas argumentações, é sempre muito pensada e articulada tanto nas imagens quanto na narrativa fílmica.

Apesar de não se alongar em suas entrevistas sobre a linguagem sonora, Kubrick evidencia alguns temas: como pensa a colocação e a escolha das músicas, o momento de criação da trilha sonora, a definição de texturas sonoras e instrumentações. Ao ser questionado sobre um dos seus compositores de maior expressão, Wendy Carlos, ele diz:

Creio que Walter Carlos fez algo completamente único no terreno da interpretação eletrônica da música, essa é a impressão que ficou. Creio que ele ouviu a maior parte de exemplos da música concreta e eletrônica que se encontra na Grã-Bretanha, Alemanha, França, Itália e Estados Unidos; não como conseqüência de que eu goste particularmente deste tipo de música, mas sim para minhas investigações para 2001 – uma odisséia no espaço e Laranja Mecânica.²⁶

Esse modo de compor é bem particular e pioneiro de Kubrick, resumindo sua maneira de pensar uma “música provisória” e aplicá-la em seu filme de forma modificada. Certificando exatamente esse pensamento de Kubrick, ao ser perguntado sobre qual sua atitude em geral com a música em seus filmes, diz:

Ao menos que você queira uma trilha pop, eu não vejo problema algum de usar você mesmo uma música orquestral do passado e presente. Esta música pode ser usada da forma correta ou sintetizada, como foi feito com Beethoven em algumas cenas de “Laranja Mecânica.”²⁷

²⁵ Wendy Carlos, ou Walter Carlos é o compositor da trilha sonora dos filmes “O Iluminado” (*The Shinning – 1980*) e “Laranja Mecânica” (*A Clockwork Orange*).

²⁶ Entrevista de Stanley Kubrick concedida a Philip Strick e Penelope Houston na revista *Sight & Sound*. Londres, primavera 1972.

²⁷ Apud: CIMENT, 1980, p-152

Existem outros exemplos, tais como o uso da trilha sonora em *O Iluminado*:

A música para os títulos de crédito se baseava no tema de 'Dies Irae', que havia sido utilizado por muitos compositores desde a Idade Média. Foi reorquestrado para sintetizador e vozes por Wendy Carlos e Rachel Elkind, que haviam feito a maior parte da música com sintetizadores de Laranja Mecânica. Também há uma composição de Ligeti, porém a maior parte da música do filme é do compositor Penderecki. Um fragmento intitulado 'O sonhos de Jacob' foi usado em uma cena em que Jack acorda de um pesadelo, uma estranha coincidência.”²⁸

A coincidência dita em *O Iluminado* não parece ser totalmente um mero acaso. A escolha da música caminha para esse entendimento em consonância com as ações do personagem Jack, ou seja, ultrapassa valores puramente musicais, estando em “sincronia” com a narrativa fílmica.

Outro traço importante é essa disponibilidade em alterar obras consagradas da musicografia mundial, como a 9ª Sinfonia de Beethoven, modificada por meio da variação eletrônica para causar a estranheza necessária para a narrativa fílmica em *Laranja Mecânica*, ao retratar o estado de consciência do protagonista, ou mesmo somente utilizar *Singing in the rain*.

Inúmeras também são as estratégias e os processos de criação que Kubrick usa para inserir músicas dentro de seus filmes. Para o filme *Barry Lyndon*, mesmo após escutar diversas músicas, o diretor não achava a mais adequada:

Creio haver escutado todos os discos de música do século XVIII que existem no mercado. Um dos problemas que apareceram muito foi que não existiam temas de amor trágico na música dessa época. Por isso no final decidi usar o 'Opus 100', de Schubert, o Trio em mi bemol, escrito em 1828. É um magnífico fragmento de música e possui, além disso, aquele equilíbrio contido, entre o trágico e o romântico, sem aquele ímpeto excessivo, próprio do último período do romantismo.”²⁹

O objetivo final da música procurada era corresponder à sensação e à contextualização que Kubrick queria passar. O trabalho de pesquisa feito pelo diretor demonstra sua preocupação com os detalhes e também um real estudo da linguagem musical para criar significados. Assim como pesquisar uma locação, posicionar a câmera para um melhor enquadramento, ou figurino, Kubrick utilizava a música ao máximo como fator significativo e influenciador da semântica pretendida.

²⁸ CIMENT, 1980, p.180

²⁹ *Ibidem*, p.160.

Em se tratando da música no cinema, os diretores têm duas formas de criar sua planilha de música e sons para compor sua trilha sonora. Contrata-se um compositor para a criação de uma trilha original ou adaptação, ou somente pagam-se os direitos autorais, e o diretor escolhe as músicas. De qualquer forma, para ambos os casos, existem as músicas provisórias, ou como se diz no mercado, *temp track*. Essas são músicas nas quais o diretor se baseia para fazer o filme. No primeiro caso, essas *temp tracks* servem de referência para o compositor criar a trilha sonora e saber o exato gosto do diretor e qual sensação ele gostaria de criar com determinada cena. No segundo caso, algumas dessas *temp tracks* acabam fazendo parte da trilha sonora final do filme.

Com Kubrick não seria diferente. Entre os boatos e casos existentes em Hollywood, um deles refere-se à sua relação com Alex North, compositor contratado para a trilha sonora do filme *2001 – uma odisséia no espaço (1968)*.

*Quando completei a montagem de “2001 – uma odisséia no espaço”, tive como referência uma banda sonora “provisória” que continha quase todas aquelas partituras que ao final foram usadas no filme. Depois, como se faz normalmente, contratei um compositor muito famoso para escrever a partitura. Nós examinamos o filme com muita atenção, escutamos as músicas “provisórias” (Strauss, Ligeti, Kachaturian) e creio que eram adequadas e que serviam de pista para a finalidade musical de cada seqüência. Então fomos gravar uma partitura que não poderia ser distante da música que havíamos escutado. Percebi que ela tinha ficado mais grave, e completamente inadequada para o filme. O dia da estréia se aproximava e não havia tempo para pensar em outra partitura, e se não houvesse possibilidade de usar aquela música que havia sido selecionada para a banda sonora “provisória”, não sei o que faria.*³⁰

Esse exemplo referente ao compositor Alex North demonstra a capacidade de Kubrick de encontrar a música certa para acompanhar o ritmo e o sentido das imagens a fim de compor as cenas de seus filmes. Os *temp tracks* são utilizados quando o diretor encarrega-se de tomar conta da parte sonora do filme. Escolhe as músicas que têm o clima da cena, promove o diálogo entre as linguagens imagética e sonora. Entretanto, cabe ao compositor também estar a par das idéias significativas que o diretor quer transmitir com a cena.

Por exemplo, no caso do filme *Nascido para matar*:

³⁰ CIMENT, 1980, p-128.

A canção do Clube de Mickey, ao final, eu coloquei para sugerir a idéia de que, sem dúvida, não fazia muito tempo que esses jovens cantavam em frente à televisão. Por outra parte, era uma idéia de um livro, porém não situei em outro momento. A canção “Surfing Bird” eu elegi para ilustrar a euforia depois do combate. Estes soldados eram o branco da emboscada; e quando, finalmente, matam de cara, se excitam por causa disso.

O texto da canção “Paint it Black” encaixa-se perfeitamente nesse espírito. Eu não queria um ar sentimental em um ambiente estúpido, alegre. Essa me pareceu ser a melhor eleição possível. Não tomamos mais que canções daquele período e, entre elas, conservamos as que mais se adequavam ao clima do filme.³¹

Kubrick mostra-nos sua habilidade para entender como se procede a intersecção das linguagens. Domina as possibilidades de sincronia entre imagem e som, não só pela temporalização, mas também pela produção de significado ao articular essas linguagens.

³¹ Entrevista de Stanley Kubrick cedida a Michèle Halberstadt, da revista *Première*, n.º.127, outubro 1987.

Capítulo 4 - ANÁLISE DO FILME *DE OLHOS BEM FECHADOS*

4.1 Contextualização histórico - crítica

Em 1999, o cinema mundial recebia a última obra audiovisual de Stanley Kubrick, *De olhos bem fechados* (*Eyes Wide Shut* – Inglaterra/EUA – 1999). Demonstrando sua capacidade de inovar, o diretor, além de colocar um dos casais mais famosos de Hollywood num jogo de sedução e traição, desenvolve uma trama psicológica cheia de seres mascarados, sonhos e realidade. De acordo com o crítico de cinema Inácio de Araújo³², “... não sabemos em que dimensão estamos. A trama é uma espécie de Alice no País das Maravilhas vivido a dois. Um sonho que pode ser real. Uma realidade que pode não passar de pesadelo”. Nessa dicotomia sonho e realidade, percebemos as formas como Kubrick cria seus personagens e as situações, a maneira como fecha o quadro em seus personagens, como cada momento se faz relevante, vital, torna tanto o filme quanto sua forma de criação do audiovisual um produto a ser admirado. Inácio diz:

*“... tudo nos parece perfeitamente real. Real como um sonho é real e que um simples diálogo, o mais banal do mundo, entre marido e mulher, ganha realce pelas mãos de Kubrick. É fácil compreender o adjetivo "perfeccionista". Kubrick é profundo, por vezes frio, como se contemplasse o espetáculo do humano e suas precariedades à distância. Não do alto, como se não estivesse implicado nele, mas a uma distância que não deixa dúvidas quanto a seu desgosto.”*³³

Nessa afirmação, o crítico evidencia o detalhe a que se rende o diretor, o que é fundamental para o entendimento do processo de composição musical, relevante para a pesquisa.

Diversas são as críticas que o filme *De olhos bem fechados* recebeu em seu lançamento mundial. A maestria de Stanley Kubrick tornava-se ainda mais reluzente em sua obra final. Sua carreira, como de forma a resumir uma obra, era pontuada por um ápice nesse filme. Em convergência com a pesquisa, o teórico Michel Chion aponta o filme em seu livro “*Eyes Wide Shut*” como sendo uma das três obras mais importantes do diretor, juntamente com *2001: uma odisseia no espaço* e *Barry Lyndon*.

³² Matéria publicada em 02 de setembro de 1999, no jornal Folha de São Paulo, caderno Ilustrada, pelo crítico Inácio Araújo.

³³ *Ibidem*, p.2.

Entre todos os pontos abordados pela crítica mundial, a análise da trilha sonora é colocada em primeiro plano. Trata-se de uma obra heterogênea, um filme em que se mesclam compositores e peças escolhidas do diretor Stanley Kubrick. O diretor convidou a compositora inglesa “Jocelyn Pook para a composição e a interpretação de alguns temas que permeiam os sonhos e as obsessões do protagonista. Além dela, músicas preexistentes de compositores, como Györgi Ligeti, Franz Liszt, Wolfgang Amadeus Mozart e Dmitri Shostakovich, são pontuadas semanticamente em diversos momentos do filme.

Para o entendimento do filme, a premissa de que “os olhos podem estar bem fechados, mas os ouvidos devem estar bem abertos” é assertiva. Estamos frente a um caso de música no cinema que pode ser escutada por si só, tanto antes como depois do filme. Estamos, sim, frente a um compositor. A erudição de Stanley Kubrick na área musical, abarcando diversos gêneros, torna-o capaz às vezes de dispensar o compositor contratado.

4.2 Estruturação dos planos sonoros em *De olhos bem fechados*

O *plano sonoro* é uma planilha das seqüências que compreendem um filme com registro das inserções sonoras. Por meio desse plano, visualiza-se a trilha sonora (música, efeitos sonoros e voz) que foi colocada em contraponto à imagem, estabelecendo-se, assim, uma descrição da composição audiovisual do filme.

Para chegar às conclusões do papel semântico do som dentro de um filme, primeiramente é necessário entender toda a forma de intersecção entre as duas linguagens, sonora e imagética: como os diálogos aparecem como se dá a inserção musical e como os efeitos sonoros estruturam toda essa malha sonora. Além dessa configuração da trilha sonora do filme, ainda anexa-se ao plano sonoro a imagem que acompanha determinado elemento. Criando todas essas indicações de construção do filme, procura-se, então, analisar quais são as possibilidades criadas pelo diretor Stanley Kubrick dentro da narrativa fílmica proposta.

O plano sonoro, assim como uma partitura de orquestra, apresenta um guia (ou bula, como os músicos chamam), no qual se configura uma legenda com os tipos de inserção sonora, as figuras de dinâmicas, como *forte*, *piano*, *pianíssimo*, *sforzando*, e

também *crescendo* e *decrescendo*³⁴. A legenda com o nome dos personagens também é uma forma que torna mais completas as informações que fazem parte da banda sonora. Para dissecar o material sonoro de cada sequência analisada para, retiramos as imagens e ter um plano sonoro mais completo.

Referenciando o primeiro teórico a escrever sobre um universo novo que se configurava para a linguagem cinematográfica, Eisenstein, em sua teoria do sentido no cinema, apresenta o que chamamos de *montagem vertical*. Para ele, assim como uma partitura orquestral, o filme apresenta diversas partes que se moldam em contraponto – som e imagem. Nesse cenário estamos diante de uma *montagem polifônica* – encadeamento das “vozes” que compõem o filme – som e imagem. O termo *polifonia* é um empréstimo da teoria musical, em que ela é caracterizada pelo encadeamento de duas ou mais melodias, em simultaneidade, para a composição de uma harmonia, traçando o eixo vertical da música. Fazendo um empréstimo à teoria musical, o que o torna um teórico em linha com a importância do som dentro do audiovisual, Eisenstein pontua em seu livro *O Sentido do Filme*:

Há várias pautas, cada uma contendo a parte de um instrumento ou de um grupo de instrumentos afins. Cada parte é desenvolvida horizontalmente. Mas a estrutura vertical não desempenha um papel menos importante, interligando todos os elementos da orquestra dentro de cada unidade de tempo determinado. (...) Quando passamos dessa imagem da partitura orquestral para a da partitura audiovisual, verificamos ser necessário adicionar uma “pauta” de imagens visuais, que se sucedem e que correspondem, de acordo com suas próprias leis, ao movimento da música – e vice-versa.³⁵

Para o entendimento da trilha sonora do filme *De olhos bem fechados*, será estabelecida uma divisão de cada estrato desta. As análises seguirão a divisão de trilha sonora proposta por Chion dita no capítulo anterior.

³⁴ Ver glossário.

³⁵ EISENSTEIN, 1947, p. 54-55.

4. 2.1 Música:

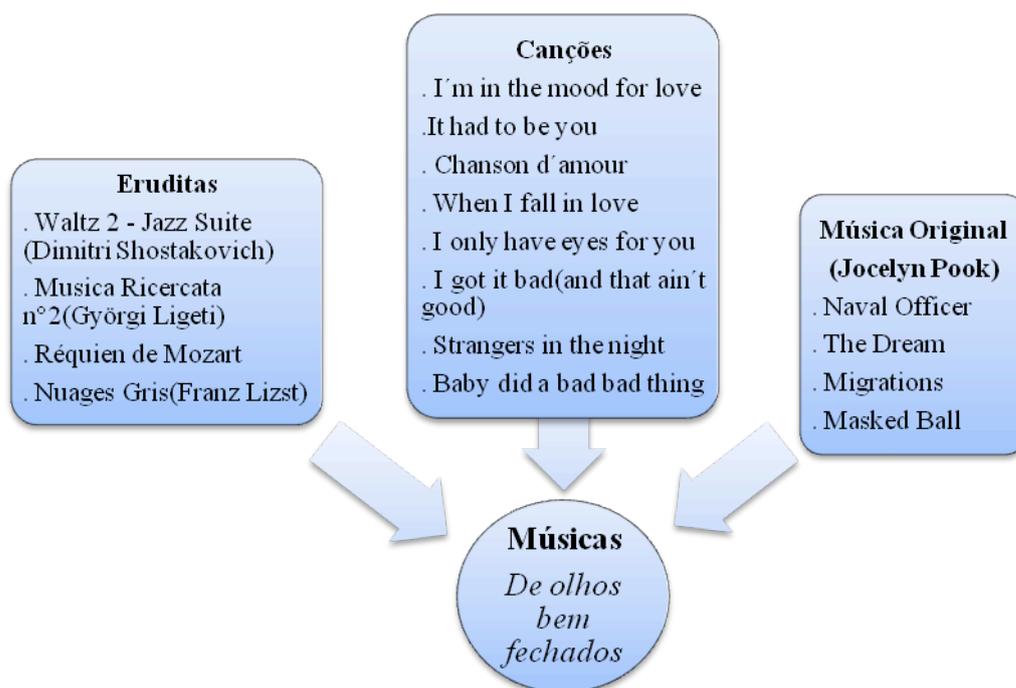


Figura 2: Esquema das músicas do filme *De olhos bem fechados* (ilustração do autor).

4. 2.1.1 Waltz 2 , Jazz Suite, de Dmitri Shostakovich

A peça “Waltz 2”, da obra Jazz Suite, do compositor Dmitri Shostakovich, foi composta em 1938. Em 1936, o ditador Stálin anunciava que todo trabalho artístico estaria sob o jugo do partido. Com o objetivo de controlar o gosto musical do público dentro desta política, foi solicitado que Shostakovich compusesse sua Waltz 1, Jazz Suite. Assim, no outono de 1938, sua Orquestra USRR State Jazz Band grava a Watz 2.

A valsa, gênero vienense do século XVIII, é uma dança feita com o compasso $\frac{3}{4}$. As valsas mais conhecidas são de compositores vienenses, incluindo Johann Strauss (Ex.: “Danúbio Azul”, valsa usada por Stanley Kubrick no filme “2001 – uma odisseia no espaço”). A valsa de Shostakovich é do século XX, com um tratamento moderno para um estilo antigo. Pelo ponto de vista de hoje, o gênero valsa é uma memória de uma velha ordem. Sendo assim, é rica em nostalgia de um tempo que já passou. Waltz 2 é composta em uma tonalidade menor, e sua batida evoca associações com o leste europeu. Na primeira instância, o saxofone sola com a orquestra. O timbre especial do saxofone é caloroso; um senso de nostalgia ou até

mesmo de melancolia traz um clima estranho quando vemos Bill e Alice, bonitos, modernos, moradores de Manhattan.

A valsa de Shostakovich faz referência a dois momentos. No primeiro, ela acompanha o ritmo das cenas do filme e da rotina de Bill; no segundo, faz referência ao mecanismo de relógio, algo cíclico e duradouro.

O tema é escutado três vezes no filme: (1) créditos iniciais, (2) a montagem da vida cotidiana de Bill e Alice e (3) créditos finais, que serão discutidos em seus respectivos planos sonoros.

4.2.1.2 Música Ricercata n°2 de Györgi Ligeti

A *Música Ricercata n° 2* foi composta pelo compositor húngaro Györgi Ligeti. Sendo a segunda peça de um suíte homônima, esse trabalho é construído rigorosamente de um intervalo mínimo de um semitom, alternando entre as notas fá e fá#. Uma vez o piano tendo a melodia básica de alternar semitons – veja (a) abaixo – o motivo sofre uma mudança de densidade entre as linhas e os intervalos das vozes (veja b para um exemplo de variação). A melodia de notas alternadas permanece por dois minutos, quando, então, um forte ponto dramático chega: o pianista “martela” um *sforzando*³⁶, que marca uma nova nota – um sol natural³⁷, e então insiste neste sol em aceleradas repetições (c). A sessão final tem uma alternância entre fá – fá#, em uma oitava mais grave do piano, enquanto o sol natural soa dissonante abaixo com a nota tocada (d).

No documentário “Imagens de uma vida”, em que a história de Stanley Kubrick é dissecada por parceiros, atores, membros da equipe de seus filmes e familiares, Ligeti explica que, quando compôs a *Música Ricercata n°2*, quis que o sol natural tocado com um *sforzando* remetesse a uma “punhalada” no peito de Stálin³⁸,

³⁶ O movimento *sforzando*, do italiano, “com esforço”, é usado na notação musical como uma instrução de tocar a nota “de repente”, com bastante ênfase.

³⁷ O compositor especifica que o pianista deve tocar esta nota com toda a força de dois dedos, não um.

³⁸ Cabe aqui salientar a relação entre a escolha dos compositores Ligeti e Shostakovich por terem uma ligação com o regime ditatorial stalinista, em que a manutenção da ordem remete à ordem matrimonial do casal Bill e Alice, inabalável, mesmo depois de mentiras, fantasias e noites de orgias.

ditador russo, por isso, esse movimento feito pelo pianista. As figuras abaixo reforçam essa idéia musical³⁹:

The image displays two systems of musical notation for Györgi Ligeti's *Musica Ricercata n.º 2*. The first system, labeled (a) and (b), is in 3/4 time. Part (a) features a treble clef with a melody marked *f* (forte). Part (b) features a treble clef with a melody marked *pp* (pianissimo) and includes an *8^{va}* (octave) marking. The second system, labeled (c) and (d), is in 4/4 time. Part (c) features a treble clef with a melody marked *f* and includes triplet and quintuplet markings. Part (d) features a treble clef with a melody marked *ffpp* (fortissimopiano) and includes an *orch.* (orchestra) marking. The bass clef parts in both systems provide accompaniment.

Figura 3: Trechos da peça *Musica Ricercata n.º 2*, de Györgi Ligeti.⁴⁰

A *Música Ricercata n.º2* aparece em cinco momentos distintos no filme, discutidos em seus planos sonoros respectivos, sendo eles:

- (1) durante o interrogatório feito a Bill no baile de máscaras dentro da mansão;
- (2) quando Bill retorna no dia seguinte ao portão da mansão onde aconteceu a orgia e recebe um aviso;
- (3) quando Bill percebe que está sendo perseguido à noite nas ruas de *Greenwich Village*;

³⁹ As figuras apresentadas em pentagramas nesse capítulo estão no artigo publicado por Claudia Gorbman, “*Ears wide open: Kubrick’s music*”.

⁴⁰ GORBMAN, 2006, p.6.

(4) no *Village Café*, quando Bill lê um artigo de jornal reportando a morte de uma mulher que ele suspeita ser aquela que se sacrificou por ele na orgia;

(5) quando Bill retorna à sua casa e vê sua máscara da orgia na sua cama ao lado de Alice.

4.2.1.3 Música Original

Para acompanhar sonhos, obsessões e longos trechos da surrealista sequência de orgia, Kubrick contratou Jocelyn Pook. Em sua história como compositora, o traço mais admirado pelo diretor é a aptidão de combinar em suas composições o clássico, o popular e as influências mundiais.

Durante a produção de De olhos bem fechados, a coreógrafa da cena de abertura da orgia, Yolanda Snaith estava ouvindo no set uma seleção de músicas de um CD de Pook e Kubrick ouviu e ficou intrigado. Consistia de um cântico ritualístico por uma voz masculina grave, acompanhada de simples acordes na tonalidade de Lá menor (talvez por um violoncelo, violino e baixo, embora o visual na cena leva-nos a acreditar que o teclado está produzindo os sons). Pook explica que ela gravou um padre católico romano, e o regravou atrasando seu tempo (dando a sensação correlata de um slow motion), adicionando um acompanhando de cordas. Depois de muitas discussões e esforço de Pook a vir com novas possibilidades de músicas, foi a original “Backward Priest” que Kubrick escolheu para adotar na cena.⁴¹

No filme, a música é codificada como essencialmente “alienígena”, por causa da sua linguagem indecifrável e étnica. Alguns críticos interpretam Kubrick como tendo colocado um elemento demoníaco. Há algo estranho sobre a música escutada no concerto com o ritual envolvendo máscara, mulheres nuas e padre vestido em um baile secreto.

O cântico do padre de Pook evocou um ritual antigo sublinhando a mistura da pré-modernidade e pós-modernidade e nas estranhas idas à mansão. Em convergência com a imagem, esse cântico (“Masked Ball”) parece ter sido composto exatamente para aquela cena.⁴²

O ritual composto por Kubrick deixa claro o caráter **diegético** da música, no momento em que Nick, ao seu teclado, tocava aquela melodia envolvente e ao mesmo tempo estranha e demoníaca.

⁴¹ GORBMAN, 2006, p-6.

⁴² *Ibidem*, p-8.

De acordo com os desejos do diretor, Pook compôs uma outra sequência musical maior para a orgia intitulada “Migrations”. Ouvida nas cenas frias e oníricas de copulação, “Migrations” soa arábica, com a voz masculina parecendo árabe, acompanhada por sons de cítara e instrumentos rítmicos. Duas peças sustentadas por Pook, “Masked Ball”(“Backward Priest”) e “Migrations” compartilham o atributo do exotismo cultural, para dar o sentido de continuidade da orgia e o ar de *slow-motion*. O filme deliberadamente lembra as linhas entre sonho e realidade, entre consciência e imaginação, e a música de Pook, sendo instrumental em suas origens, cria a impressão de sonho e de uma longa sequência de orgia.

O interessante é que até mesmo no trabalho com um compositor, Kubrick de fato usa a música preexistente (“Backwards Priest”, remixada e chamada de “Masked Ball” no filme) e coreografa suas imagens a ela, exercitando seu poder de compor e de combinar som e imagem. Mais do que isso, Pook responde que ela compôs toda a música do filme, sem enxergar (sem ver as imagens), *de olhos bem fechados*. Em contraponto a essa realidade, Kubrick coloca o personagem Nick em cena, tocando essa música “vendado”, sem poder ver o que estava acontecendo naquele baile.

O processo usual de produção musical, em que o compositor, em companhia do editor de música, às vezes do próprio diretor, vê o filme com vários cortes duros, e tomando decisões preliminares sobre o tipo e o lugar dos sinais a serem escritos não aconteceu. Kubrick nunca deu a oportunidade de Pook ver o filme. Em um sentido real, não há diferença entre o tratamento dado a ela em sua colaboração, e entre Liszt ou Ligeti.

Além das peças ritualísticas da orgia, Kubrick tinha músicas compostas por Pook para acompanhar as narrações de Alice da sua fantasia erótica com o oficial da Marinha. Esta peça é escutada durante as breves cenas de recapitulação da obsessão de Bill com as fantasias de Alice:

(1) quando Alice diz a Bill sobre o oficial da Marinha que desencadeia sua paixão e desejo;

(2) quando Bill pega o táxi e em imagens em branco e preto aparece sua fantasia do ciúme de Alice e o oficial da Marinha começando a fazer sexo;

(3) na rua, depois de visitar a casa do seu paciente Lou Nathanson, Bill vê um casal se abraçando, e sua fantasia em branco e preto da sua esposa e o oficial recorre;

(4) Bill dirige de dia, de volta à mansão, sua fantasia em branco e preto de ciúme retorna, agora com o casal sem roupas;

(5) no seu consultório médico, Bill fantasia em preto e branco Alice fazendo sexo com o oficial da Marinha;

A fantasia de Bill com Alice e o oficial da Marinha consistentemente aparece em preto e branco, claramente demarcado, nas variações do material musical proposto por Pook, por meio da música “Naval Officer”(Oficial da Marinha), caracterizada por melodia pelas cordas, principalmente pelo violoncelo, aparecendo cada vez que ele retorna em seus pensamentos. Mas há uma evolução marcada nos *flashes* das fantasias.

Visualmente, as imagens em preto e branco tornam-se mais graficamente sexuais a cada repetição, sugerindo um aumento no distúrbio da obsessão de Bill com os pensamentos da sua esposa de infidelidade – e talvez esse próprio crescimento da fascinação erótica pelo oficial. Musicalmente, o motivo principal em semitom (veja “a” abaixo) começa a misturar com o motivo de um glissando descendente no violoncelo (b), até nas últimas fantasias, esse glissando, tão físico e quase não musical, são todos escutados⁴³.



Figura 4: Trecho da música *Naval Officer*, de Jocelyn Pook.⁴⁴

Este sinal é essencialmente nada mais do que a mesma escolha do sinal proposto na música de Ligeti. Ambos são construídos por uma alternância de segundas menores. Ambos, também, sublinham a decadência da certeza masculina de Bill. O sinal de Pook é reservado especialmente para as fantasias de ciúme de Bill, enquanto Ligeti é usado para eventos objetivamente diegéticos que são feitos por ele.

⁴³ GORBMAN, 2006, p. 7.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 8.

Nesse momento, as músicas de Pook garantem uma característica **empática** ao filme, quando as mesmas características imagéticas (*slow motion*) veem-se na música. Ao apresentar as imagens sempre em conjunto com as músicas, a música pode ser encarada como um fator reduntante, por duplicar as fontes de significado, **co-estruturando** a cena de volta da imaginação do protagonista.

Outra que completa a lista de músicas originais do filme é: “The Dream”, composição de cordas, alternando a melodia entre os intervalos de 3ª menor, tendo ainda como instrumentação o baixo, e os instrumentos de sopro oboé e fagote. Essa música é alternada entre os sonhos acordados que Bill tem com Alice.

4.2.1.4 - Canções

A categoria de canções preexistentes consiste nos títulos que comentam a ação. Aqui, Kubrick segue uma velha tradição tirada diretamente dos filmes da era muda do cinema. Um dos principais manuais para acompanhamento musical de cinema da década de 1920 aconselha:

O tocador deve ter em seu comando o coro de cada bem conhecida canção como “I cannot make my eyes behave”. “What’s the matter with father?”, “My mind’s made up to Marry Calina”, etc. A associação de cada tema com sua particular frase do texto irá garantir uma resposta rápida para a audiência, se os temas são aplicados para cada situação apropriada.”⁴⁵

Na era do cinema mudo, um acompanhador musical era conhecido como “Film Funner” (pessoa que alegrava o filme), especializado em explorar o potencial cômico dos temas, engajando o conhecimento das letras das canções da audiência para comentar apropriadamente ou ironicamente a cena.

De olhos bem fechados é repleto de canções usadas nessa direção, frequentemente para prover um comentário irônico. No baile de Natal de Ziegler, todos os títulos de canções referem-se ao amor. Como primeira referência, parece apropriada: a banda toca “I’m in the mood of love” (*Estou no ambiente do amor*) quando Alice e Bill dançam juntos. Mas a referência ao amor de canções subseqüentes como “It had to be you (*Ele tem que ser seu*),” “Chanson d’Amour” (*Canção do amor*),” e “When I fall in love” (*Quando eu me apaixonar*) torna-se mais alusiva e ambígua quando Alice e Bill

⁴⁵ . LANG & WEST, 1920, p.37.

separadamente flertam com outros, quando Ziegler chama Bill para ajudá-lo a reacordar uma prostituta drogada em seu banheiro depois de fazerem sexo.

O húngaro Szavost trabalha suavemente para seduzir Alice, propondo-lhe olhar a coleção de esculturas. Durante esse episódio, a banda toca “I Only have eyes for you” (*Eu só tenho olhos pra você*). A questão é: quem somente tem olhos para quem? O húngaro deveria somente ter olhos para as esculturas? Alice é uma propriedade de Bill? É possível que este Don Juan realmente tenha olhos somente para Alice? E esses vários outros olhos estão abertos ou quase fechados – assim como a garota desacordada no banheiro que estava passando por uma overdose? Após a festa de Ziegler, em frente ao espelho, a música “Baby did a bad bad thing”, de Chris Issak, dá o tom do jogo que teria sido a festa, tanto para Bill ao ter se deixado levar pelas duas modelos e também por Alice ter dançado com o húngaro. Ambos tinham feito em suas mentes algo muito ruim. Outra interpretação estaria a cargo somente de Bill, ao ter escondido de Alice o fato de a modelo ter sido encontrada no banheiro com Ziegler. Muitos segredos estavam sendo escondidos.

Mais tarde no filme, quando Bill e a prostituta Domino começam o jogo sexual, Bill recebe um telefonema, em seu celular, de Alice, que, sem saber, interrompe a relação sexual dos dois. Nesse momento, o aparelho de som de Domino toca “I got it bad (and that aint’s good)” (*Eu falei que era mal(e que eu não estou bem)*) interpretada por Oscar Peterson Trio. O que era mal? O desejo sexual? Bill saberá no dia seguinte que a prostituta estava mal, pois estava com HIV?

Mais adiante, no Baile de Máscaras, um dos quartos cheios de casais mascarados – alguns nus, exceto pelas máscaras – dançando “Strangers in the night”(Estranhos na noite). Que canção poderia ser mais apropriada?

Incidentalmente, Michel Chion vê essa canção como um exemplo apropriado de uso do intervalo de segunda, assim como uma relação entre Ligeti e Pook é atenuada porque a melodia alterna em segunda maior e menor.⁴⁶

Outro exemplo de canções tocadas semanticamente como ambiência aparece na cena em que Bill entra em um café em sua vã procura por Nick Nightingale, um dia depois da orgia. Ele está desesperado para encontrar seu amigo que era hábil para

⁴⁶ GORBMAN, 2006,p.4.

explicar os eventos que o estavam atormentando. Quando ele entra no café, e enquanto interrogava a garçonete, uma obscura canção de 1961 tocava no *jukebox*: “I want a boy for Christmas” (*Eu quero um garoto para o Natal*). Com uma voz de uma mulher cantando o tema, a letra traduzia perfeitamente a situação sob o ponto de vista de Bill.

Ele queria encontrar seu amigo Nick. Ainda mais, tinha o desejo de um garoto para o Natal articula um subtexto homossexual que está entremeado no filme. Tarde da noite, no bairro *Village*, Bill é violentamente jogado contra um carro por um grupo de homens que assumem a incapacidade de Bill de perceber seu impulso homoerótico. Na cena seguinte, à procura de Nick, Bill para no hotel para tentar encontrá-lo, e vai de encontro ao recepcionista do hotel em busca de informações. Esse subtexto homossexual – que é largamente duelado com o subtexto judeu da origem da novela de Schnitzler⁴⁷ – joga a relação de Bill com Ziegler na luz da ambiguidade, e também à fantasia com o oficial da Marinha.

Excertos clássicos funcionam como canções populares. Bill entra em um café após ser perseguido por um homem pelas ruas de Nova York. No café, o sistema de som tocava “Réquiem”, de Mozart⁴⁸, preparando para a descoberta de Bill nos jornais de que a ex-rainha da beleza Mandy tinha tido uma overdose por ingestão de heroína. Mais tarde, ele encontra seu corpo no necrotério do hospital. (As duas cenas têm como passagem um fragmento da peça de piano de Ligeti). Bill encontra-se com um cadáver nu, e nessa cena com ecos de paixão e erotismo, toca a peça de piano de Liszt, “Nuages gris” (*Nuvens cinzas*). A alternância da peça entre as notas de ré e mi, assim como o piano, fazem uma ligação forte com Ligeti. Essas nuvens cinza podem estar evocando a tonalidade branca e preta da fantasia obsessiva de Bill entre sua esposa e o oficial da Marinha.

*“Ultimamente, a prática de colocar temas, certamente nos últimos filmes de Kubrick, deve ser atribuída à atenção do diretor aos detalhes, e seu desejo de engajar cada elemento no processo de semiose, e não somente, ao seu gosto musical. Seu legendário cuidado e tempo que ele toma para considerar cada possibilidade em uma projeto traduz, em termos de música, para adquirir o potencial do material musical.”*⁴⁹

⁴⁷ Arthur Schitzler é o autor do romance *Traumnovelle* ou *Dream Story*, escrito em 1926, o qual Kubrick adaptou junto ao roteirista Frederic Raphaél para a composição de *De olhos bem fechados*.

⁴⁸ **Réquiem** é uma missa composta especialmente para um funeral. Na música há passagens bíblicas e orações para a entrada dos mortos no céu. A origem do termo foi tirada da expressão *réquiem aeternam dona eis*, que significa 'dai-lhes o repouso eterno'.

⁴⁹ DAVIS, 2000, p.57.

4.2.2 Efeitos Sonoros

Os efeitos sonoros, como elementos contidos na trilha sonora são um detalhe à parte na construção semântica de Stanley Kubrick no filme *De olhos bem fechados*. Assim como a música que ora adere às imagens em busca de um significado comum, ora toma para si própria a responsabilidade de estruturar uma cena, os efeitos sonoros estabelecem esse mesmo caráter ao audiovisual. Podemos aqui conceituar o diretor como um compositor que exerce sua função com maestria, mesmo porque Kubrick se junta ao montador para escolher o efeito certo, no momento apropriado, dando ao espectador a realidade, ou às vezes as pistas que a narrativa está apontando.

Devemos entender o efeito sonoro sob o ponto de vista de Chion, ao categorizar este por meio do seu caráter **empático**, ao se posicionar frente à narrativa, ou de forma a anunciar um elemento, como veremos no caso do telefone, ou mesmo o tic tac de um relógio que se adere à cena semanticamente. Outro quesito importante a categorizar é que os efeitos sonoros agem em **sincronia** com a cena, estabelecendo um contraponto entre os ritmos externos e internos do próprio objeto, ou seja, tanto sua relação com ele próprio, quanto com relação ao que o circunda (narrativa, personagens, cena, entre outros elementos variáveis com cada sequência). Chion deixa ainda mais claro em suas categorias a utilização do efeito sonoro como **valor agregado** à cena. Infere-se a cena, certas vezes somente com a inserção do efeito sonoro, um significado à cena, ou ao personagem, ou à determinada passagem.

Existem muitos sons de carros cruzando as ruas, por exemplo, são admiravelmente espacializados no sentido de refletir o sentimento de normalidade e no fluir do ritmo da vida de todo dia. O mesmo é verdade na vizinhança e sons de tráfego que são escutados. Aqui Kubrick trabalha com sons como um músico que tem que decidir usar somente um instrumento com seis notas e três nuances, explorando o seu máximo.⁵⁰

Entre os efeitos sonoros, vale destacar os seguintes:

4.2.2.1 - Telefone

⁵⁰ CHION, 2002, p-35.

O telefone é, no filme *De olhos bem fechados*, um elemento de transição, portanto podemos entender que **coirriga** algumas cenas do filme, no ponto em que, como um fluido, passeia pelas cenas pontuando os momentos de *plot point*. *Interrupções em uma conversação sempre são decisivas: isto inclui o momento em que o telefone toca e interrompe a cena entre Alice e Bill...*⁵¹

Podemos pontuar os seguintes momentos em que semanticamente o telefone exerce uma função preponderante para a narrativa:

(1) após a revelação de Alice a Bill sobre o oficial da Marinha;

O telefone toca, interrompendo o clima “sem fôlego” seguido da revelação de Alice do desejo que sentiu pelo oficial da marinha. Após a revelação de Alice, um silêncio toma conta da cena e, em *close up*, o rosto de Bill aparece atônito após receber essa informação. Nesse momento, como se avisasse que Bill precisaria respirar e voltar à sua vida, o telefone toca. O telefonema era para Bill que recebe a notícia de que Lou Nathanson (um paciente importante) acabara de morrer. A relação entre a morte do paciente e a própria vida de Bill fazia-se presente. Bill encontrava-se agora em um momento de transição, assim como seu paciente que tinha morrido. O telefone traduz exatamente essa transição que seguirá em direção aos acontecimentos de todo o filme.

(2) a ligação dentro do apartamento da prostituta Domino;

A ligação que Alice faz para Bill enquanto ele está no apartamento de Domino pode muito bem ter salvado a vida de Bill (e, por extensão, a de Alice). A ligação de Alice para Bill interrompe a relação sexual com Domino, que esconde o fato de estar com AIDS. (A ligação lembra a última cena da ópera *Fidelio*, de Beethoven: “Nunca podemos elogiar muito a esposa que salvou a vida do seu marido.”)

(3) ligação recebida por Nick no celular no Sonata Café;

Nick recebe uma ligação no seu celular no Sonata Café, a qual dá a ele e Bill a senha *Fidelio*. Essa ligação é a transição do momento em que Bill está para o momento de confusão mental após toda a orgia no baile de máscaras da mansão. Aquele telefonema mudaria, então, o curso da vida de Bill naquela noite e no dia seguinte.

(4) telefonema recebido por Bill para ir à casa de Ziegler;

Bill recebe uma chamada pedindo sua presença na casa de Ziegler. Durante essa conversa de Bill com Ziegler na sala de bilhar, todas as dúvidas que Bill vinha guardando desde a noite anterior seriam, então, solucionadas. As máscaras daquele baile

⁵¹ *Ibidem*, p-25.

seriam tiradas, ou pelo menos essa era a vontade de Bill. Quem seria aquela mulher no baile? Seria ela a mulher que tinha visto no necrotério? Quem eram aquelas pessoas que estavam no baile? Que tipo de reunião era aquela? Frustrado, nem todas as repostas foram dadas por Ziegler, somente o mesmo aviso de que deveria se afastar e esquecer-se do acontecido era o mais importante naquele momento. O telefone, assim, marca a transição de Bill de volta à sua vida.

4.2.2.2 – Ambientação

A composição de ambientes por meio do som proposta por Kubrick é um dos detalhes da criação diegética que deve ser destacada no filme. A característica **subjetivante** do som cumpre o papel de montar uma paisagem sonora para cada ambiente proposto e dotar esse ambiente de sua “lembrança” emocional, ou seja, imprimir sua marca. Enxergar um determinado cenário além da sua locação, fotografia, iluminação e adereços de cena é próprio de um diretor que pensa além do óbvio dentro de um plano visual. Assim, preocupando-se com a melhor quantidade de informações dada à audiência, o diretor procura, por meio do maior número de elementos sonoros do ambiente, traçar suas principais características. Dessa forma, o som **coesrutura** uma cena, moldando com os principais efeitos sonoros peculiares aquela paisagem.

Podemos destacar alguns momentos. Já na primeira cena, Kubrick ambienta as ruas de Nova York com carros e sirenes, demonstrando, assim, a delimitação espacial do bairro em que o casal Harford mora. Adiante, durante a festa, o equilíbrio de volumes dos objetos de cena, essenciais de uma festa, como o “tilintar” dos copos, as conversas – nesse momento pontuado como somente **ruído**⁵² –, delimita o ambiente festa, bem diferente do que será o baile de máscaras à frente. Novamente vemos uma ambientação de ruas, com conversas dos pedestres – apresentadas como ruído – carros, trânsito intenso, pessoas dentro de lojas, ambientando o cenário do bairro *Village*, mostrado em diversas situações durante o filme. Dessa forma, como esse bairro é recorrente no filme, essa ambientação é fundamental para caracterizar o potencial **subjetivante** do som, tal como um *leitmotiv* do próprio ambiente. Estamos lidando com um ambiente estranho e estamos no mesmo papel do protagonista que não sabe o que irá encontrar naquele local. Podemos perceber a diferenciação dos sons que ambientam esse baile dos sons da festa de Natal na casa de Ziegler. O ruído da orgia e

⁵² Iremos conceituar nesse momento como ruído as vozes que estão configuradas como *background*; os diálogos e/ou as falas acompanhadas pela narrativa serão tratados no item voz, dentro de efeitos sonoros.

dos passos são os únicos efeitos sonoros durante esse momento, salvo a música que está em primeiro plano juntamente com a fala dos personagens. O destaque dado a essas inserções sonoras delimita a compreensão do espectador, e esse ruído de orgia pontua o que seria a festa. Os passos causam na audiência o suspense pelo inesperado, assim como o protagonista fica vulnerável diante da situação.

4.2.2.3 - Relógio

O relógio é uma metáfora da passagem do tempo. Dois momentos devem ser levados em questão, e ambos de profundo entendimento do destino do protagonista. Durante sua visita a Lou Nathanson, Bill conversa com Marion, que faz uma declaração de amor a ele. O relógio aponta a morte de Nathanson e também delimita a vida de Bill que está passando, frente às declarações da sua esposa e da sua vida rotineira. Outro momento é a transição apontada pelo relógio na sala de jogos de Ziegler, em uma das últimas cenas do filme, em que Ziegler pede a Bill que esqueça tudo que tinha acontecido e que siga sua própria vida. A mesma mensagem dada para Bill no quarto de Nathanson indicava a Bill que esquecesse as frivolidades do tempo e as aventuras vividas e seguisse em frente, mensagem essa reforçada pela última frase de Alice “... estamos precisando transar mais.”, ou seja, vamos deixar de nos preocupar com esses detalhes e vamos viver nossa vida.

4.2.2.4 - Silêncio

O papel do silêncio no audiovisual é muitas vezes esquecido na história da cinematografia. Desde o advento do som, em 1927, o silêncio era esquecido, afinal de contas, estávamos entrando em uma era sonora, em que o silêncio apontava para o passado e não era visto como uma ferramenta do futuro.

Porém, os teóricos modernos começaram a estudar o papel semântico do silêncio. Acompanhando a premissa de que “o silêncio vale mais que mil palavras”, creio que Kubrick deixa claro no filme que certas vezes o silêncio vale mais que mil imagens.

De que outra forma mostrar que Bill fica atônito com a declaração de Alice sobre o oficial da Marinha, senão um *close up* no rosto de Bill e o silêncio, o que no teatro cabe chamar pausa dramática? Kubrick interrompe o tema de Pook, “Naval Officer”, encerra o monólogo de Alice e deixa o silêncio tomar conta da cena, como se

existisse um hiato na mente do personagem, e como se esse silêncio demarcasse os novos acontecimentos que estariam por vir.

Outra inserção do silêncio como forma de dar à cena um significado está nos ambientes fechados. Devemos considerar que, no momento em que entramos em um ambiente fechado e o silêncio toma conta da cena, estamos diante do universo particular de Bill, como se estivéssemos investigando as possibilidades dos pensamentos do protagonista. Entre os pontos mais específicos e decisivos da narrativa, podemos citar as cenas em que Bill entra no táxi, mostrando a introspecção do personagem e principalmente o momento em que ele tem suas fantasias sobre a declaração de Alice; na casa da prostituta Domino onde o silêncio paira no ar, como se esperasse a decisão de trair ou não sua esposa; quando Bill entra na *Rainbow Fashion* para escolher sua fantasia para o baile de máscaras; quando o protagonista começa a produzir o disfarce de uma vida “de mentira” que estaria por vir; no consultório de Bill, antes de fazer a ligação para Marion: quando o silêncio quase emite um subtexto do que ele estaria pensando; e também na cena do necrotério onde Bill, na busca da resolução das suas dúvidas, vê a modelo morta, e o silêncio que precede marca o exato pensamento de Bill sobre o que realmente teria acontecido naquela festa.

4.2.3 - Voz

Kubrick utiliza-se do artifício da voz como elemento semântico no momento em que a narrativa toma o primeiro plano. Decerto que ora a música toma as rédeas para estampar na tela seu significado, ora a própria imagem prepondera frente a qualquer outra ferramenta do audiovisual. Mas é no quesito voz que Kubrick transborda sua narrativa de jogos semânticos, metáforas, truques e peças para transmitir ao espectador o que realmente aquela determinada cena quer dizer. Para tanto, é importante perceber em Kubrick a possibilidade de separar bem os estratos sonoros, não causando competição entre esses. Quando Alice declara a Bill sua fantasia com o oficial da Marinha, temos a voz da protagonista em primeiro plano, como se tivéssemos que “prestar atenção” naquela fala para entender o decorrer da história. Nesse momento, Kubrick equaliza os volumes para não sobrepor o tema “Naval Officer” à fala da personagem. Outro momento importante da voz é quando a voz do juiz na assembléia do baile de máscara é extremamente superior à voz de Bill, que vergonhosamente é

colocado naquela situação de subjugado, para confirmar a hierarquia a que ele estava submetido.

Existem dois momentos no que diz respeito à utilização da voz que são conceituados como voz *over* – ou seja, a voz aparece na cena para mostrar a fonte original do som. Estes são:

a) enquanto Alice está ensinando matemática para sua filha, Bill chega em casa e, ao olhar para ela, pensa no pesadelo que ela havia lhe contado na noite anterior em que ela dizia: *“Aí apareceram muitas pessoas ao meu redor, centenas delas, em todas as partes. Todas elas estavam trepando. E aí...comecei a trepar com outros homens. Tantos...nem sei com quantos eu estava.”*

Dessa forma, somente pelo olhar de Bill, ao lembrar-se do que ouviu de Alice e ao vê-la naquele momento, percebemos que todos os questionamentos estavam sendo feitos, sem nenhum dos personagens dizerem uma só palavra. Como Alice teria um pesadelo em um local em que eu estivera na noite anterior? Por que isso aumentava ainda mais o meu ciúme por ela, ao lembrar o oficial da Marinha? Todos esses questionamentos são possibilidades que a voz *in off* disponibilizou para o espectador.

b) Bill, após ler a matéria no jornal sobre a morte da modelo, vai ao hospital a fim de ver o corpo e saber se a mulher que havia morrido era a mesma que o havia salvo no baile. Ao ver o corpo e constatar que era a mesma mulher, ouve-se: *“Porque pode custar a minha vida e até a sua, talvez.”* Nesse momento, Bill questiona-se: será que a vida dele estava em jogo naquele momento? Será que realmente a vida daquela modelo tinha sido sacrificada em função de um erro dele? A voz *in off* tornara possível trazer uma fala importante dita por aquela mulher durante o baile.

Chion deixa claro em seu livro homônimo ao filme a importância da voz:

*Em De olhos bem fechados palavras são uma escolha ativa – não é sempre fácil, uma coisa natural: cada palavra parece ser atuada ou estudada. Atrás das palavras que são faladas nós imaginamos tudo que poderia ter sido seu lugar. Como um movimento de xadrez que toma o lugar de outras dez possibilidades de movimento.*⁵³

A potência dos discursos é grande e tem a possibilidade de levar o pensamento do espectador para diversos lados. Muitas cenas estão centradas no que os

⁵³ CHION, 2002, p-69.

personagens realmente dizem, sem deixar nenhuma prova física se aquilo é verdade ou não. Como exemplo, temos a fala de Alice sobre os sonhos e memórias com o oficial da Marinha, a fala de Ziegler descrevendo o que realmente aconteceu na orgia e a fala de Sally ao descrever o que tinha acontecido com Domino e qual o seu real estado de saúde. Este caso não tem nenhuma prova e estão centrados no discurso. Dessa forma, Chion diz: “*De olhos bem fechados é um filme em que existem o máximo de discurso e o mínimo de provas tangíveis.*”⁵⁴

Outro recurso semântico de voz apresentado no filme e discorrido por Chion em seu livro é o “papagaiamento”⁵⁵, que é uma repetição mecânica de sentenças ou frases de alguém que não as entendeu bem. Durante o filme, existem vários casos, em que vários personagens têm esse comportamento, tais como:

a) ao encontrar-se com Nick, uma das falas de Bill - *Uma vez doutor, sempre doutor*, prontamente respondida por Nick – *Uma vez doutor, nunca doutor*. Dessa forma, transforma essa pequena mudança na fala de Nick em um estado de comportamento, em que ele decidira largar a medicina e transformar sua aptidão de músico em uma profissão.

b) algumas frases que Bill repete ao serem ouvidas deixam claro como ele não acredita na mensagem dita, como se quisesse pensar no que realmente havia sido dito, parecendo um atraso de sua mente para aceitar, tais como o seguinte diálogo:

Gayle: Minha loja chama-se Rainbow (Arco-íris). Onde o arco íris termina.

Bill: Onde o arco - íris termina?

Como se não entendesse o que o dono da loja àquela hora da manhã queria saber sobre o significado da loja.

c) outra forma demonstrando uma confirmação pode ser vista em:

Recepcionista do hospital: Curran. Amanda Curran.

Bill: C-U-R-R-A-N? Senhora Amanda Curran.

⁵⁴ *Ibidem*, p-69.

⁵⁵ A explicação correta do termo “papagaiamento”, no português, é “cheio de elementos irrelevantes”, tal como na frase “Fulano está papagaiado”, ou seja, cheio de roupa ou elementos que não precisariam, é repetição, tal como um papagaio. A expressão em inglês dita por Chion é “Parroting”.

O uso desse recurso utilizado por Kubrick pode ter as seguintes funções:

a) o diretor transforma uma frase particular de um indivíduo em um momento particular, tal como um código escondido. Ele faz isso ressoar demonstrando que estas palavras pertencem a todo mundo, e que o que nós falamos é constantemente tirado de nós, até mesmo quando nós dizemos “Eu”, porque todos falam “Eu”.

b) Parece um eco da mente que ocorre na cabeça da audiência.

c) Literalmente um discurso. O diretor enfatiza que a linguagem, ou uma palavra não é suficiente, mas sim uma sucessão de palavras. Por meio da linguagem falada, lembra-nos que tudo é um problema dos significantes. Ela mostra outra possibilidade de significado para uma frase dada, ou uma hipotética intenção na frase.

d) Nós podemos repetir uma frase para nos dar tempo para pensar nelas (atraso), para confirmar o que realmente ouvimos (*feedback*), roubar as palavras de outra pessoa (apropriação) e para criar um certo tipo de suspense.

e) Pode parecer que se faz possível segurar o momento de decisão: o momento em que tudo realmente muda, que não pode mais ser reparado e tem que continuar.

4.3 ANÁLISE DOS PLANOS SONOROS

4.3.1 Waltz 2– Jazz Suite (Dimitri Shostakovich)

PLANO 1

Título: Antes da festa

O filme começa com o detalhamento de um dia a dia comum do casal Bill e Alice. Mostrando os créditos iniciais (nome do filme, da produtora e do casal de atores), a música “*Waltz I - Jazz Suite*”, de Schostakovich, dá o tom sofisticado do casal que vive em um bairro nobre de Nova York.

A sequência de abertura é ambientada pela música. A valsa toca continuamente durante as imagens que incluem os créditos, uma tomada do corpo de Nicole Kidman, Cruise procurando por sua carteira, e uma vista do tráfego do *Central Park West*. Esta ambientação da orquestra tem um efeito de conduzir a ação, no sentido de que os personagens e as ações parecem obedecer didaticamente à música. A conversa deles é artificial e desprovida de interesse e humor. Uma desconexão surge entre o básico vazio e o senso de plenitude que transparece no tratamento visual bonito dado pela câmera e a luz, e na música que parece tão cheia de textura, história e profundidade. Em se tratando da instrumentação, o saxofone toca a primeira frase de abertura da valsa, consistindo em uma “ária”(ou melhor, um dueto, que evoca as vozes dos personagens).

O ritmo da música é naturalmente métrico e regular. Mas, assim que o filme *De olhos bem fechados* começa, os créditos são cortados pela música; eles mudam a cada dois compassos. Enquanto Nicole Kidman tira seu vestido na primeira cena, o tempo da edição é dado pelos seus passos, como se ela estivesse valsando (despida) para a música. Quando os movimentos dos personagens submetem-se ao ritmo da música, eles parecem bonecos, ou seja, há uma submissão dos atores à música.

O palco onde se dá a cena é íntimo, assim como trivial – Cruise procurando sua carteira e Kidman no banheiro preparando-se para sair. O diálogo é ordinário. Por outro lado, visualmente, o diálogo é uma *Steadicam* sinuosa e suntuosa que nos apresenta Bill e seu quarto. Kubrick cria uma desconexão entre extremos da interação

dos personagens e a maneira da apresentação deles e seus entornos. Será que essa desconexão não seria um momento **anempático**?

Antes de sair de casa para a primeira festa do filme, a Festa de Natal na casa de Ziegler, algumas cenas são mostradas, tais como a troca de roupas, a procura pela carteira de Bill, a pergunta de Alice sobre sua aparência, a última olhada no penteado, o beijo no pescoço. Assim, a música de Schostakovich passa a atuar como um *leitmotiv*, sendo a música que **subjativiza** essa “vida” do casal. A *subjativação* dá o tom ao ambiente e demonstra que aquela música, sempre que tocada, representará o que Michel Chion chama de “Um dia na vida do casal”⁵⁶. Dessa forma, Kubrick pontua esse “dia a dia” do casal, não somente por meio das imagens, mas também pela sincronização da trilha sonora.

Fazendo parte da trilha sonora dessa cena, a ambiência de ruído das ruas do bairro (carros e sirene) delimita e contextualiza o espaço em que está acontecendo o filme, ou seja, os efeitos sonoros **coirrigam** o filme ao se estruturarem de forma independente em sincronização com o discurso musical. O fator estruturante de um efeito sonoro está na sua capacidade de criar uma “ambiência” que pontua, assim como os objetos de cena, tal qual aquele cenário que o diretor quer mostrar. Do ponto de vista semântico, essa possibilidade de caracterizar um ambiente faz com que o diretor antecipe sua aparição, ou mesmo apenas torne aquele ambiente audível e não o apresente ao espectador. Quando ambos estão presentes, efeito sonoro e imagem estarão diante do que Chion caracteriza como **redundância**.

O *diálogo* entre o casal durante a apresentação dessa delimitação de espaço é apresentado como mais um elemento sonoro construtor dentro da trilha sonora. Por meio do diálogo, percebemos a displicência de Bill com Alice quando elogia sua aparência mesmo sem vê-la, o que contradiz com a imagem do casal perfeito apresentada posteriormente em diversos momentos do filme, e principalmente denota que o marido está “de olhos bem fechados” para a esposa, sendo uma antecipação da vida do casal mostrada no filme. Tal comportamento de Bill é um hábito; sem sentir, a esposa exige “Olha pra mim!” Tais afirmações serão confirmadas nos planos seguintes.

A música garante um caráter **empático** à cena por aderir ao ambiente, o que é confirmado no momento em que Bill desliga o som e pontua essa música como sendo

⁵⁶ CHION, 2002, p.32.

diegética (a fonte sonora está dentro do ambiente de cena). O fim da música é sincronizado com o final da cena, quando Bill e Alice saem do quarto e ele apaga a luz.

Nesse momento surge a questão: essa inserção da valsa não seria também um choque **anempático** por tratar-se de uma valsa, com características tão nobres, em um momento íntimo sem qualquer cordialidade? A música, assim, garante essa pluralidade de significados apresentada aqui.

Finalmente, Bill desliga a música apertando um botão do som estéreo, e o casal deixa o quarto. A música revela-se tocada no som do quarto de Bill e Alice, ou seja, Shostakovich é uma seleção pessoal do casal para a noite. O gosto musical dos Harford (Shostakovich) não pode ser criticado, mas nem por isso é surpreendente.

Então, um confronto surge de uma imagem que a audiência tem do casal de atores Tom Cruise e Nicole Kidman em 1999 e também com as imagens de abertura dos personagens.

Apesar de todas as propriedades de volume e timbre indicarem que Shostakovich é não-diegético, o filme de repente faz questão de mostrar um estéreo a dois quartos de distância de onde a câmera começou. O gesto não é somente uma brincadeira Feliniana, mas neste filme ele nos dá assim outro sinal do controle de Kubrick, traduzido no controle de Bill.⁵⁷

PLANO 2

Título: Dia a dia de Bill e Alice

No segundo plano em que a valsa de Shostakovich é tocada, devido ao seu caráter cíclico, volta a rotina da vida cotidiana do casal Bill e Alice. Kubrick mostra Bill em seus afazeres como médico - sua ida ao consultório, conversa com sua secretária e o atendimento aos pacientes (todo tipo deles, crianças, velhos e mulheres). Para tanto, em contraponto com a música, os efeitos sonoros **subjetivizam** esse ambiente, onde os volumes desses são colocados no mesmo plano que a música para transparecer a importância dessa colocação e também priorizar a caracterização do ambiente. Da mesma forma, Kubrick monta, em paralelo a Bill, o dia a dia de Alice, ao cuidar de Helena, filha do casal, e também ao apresentar o ambiente de Natal que se aproximava, com a arrumação da casa, dos enfeites e embrulhos de presente. Todos os sons relativos a esses objetos não são deixados de lado, pelo contrário, são colocados novamente no

⁵⁷ GORBMAN, 2006, p.8.

mesmo plano da música para demarcarem essas atividades rotineiras da personagem. Para seguir a divisão rítmica da música russa, Kubrick divide seus planos por meio do compasso da valsa. As imagens, assim, são mudadas sincronicamente à música, como se a vida do casal fosse uma dança.

Segundo o professor Jalver Bethônico (informação verbal)⁵⁸: “Há um paralelismo nas imagens escritório X casa, unidos, assim, pela música, como universos separados e depois em sobreposição com Bill em casa.” Dessa forma, os ambientes conectam-se pela música e demonstram que esses fazem parte da rotina de Bill. Interessante pontuar que Alice só é mostrada dentro de casa, o que denota certa submissão. Os momentos em que ela sai de casa somente acontecem junto a Bill (durante a festa da Ziegler e no final do filme, quando vão às compras de Natal com Helena).

PLANO 3

Título: Créditos Finais

Não diferente disso, a volta da música ao final do filme, nos créditos finais, garante a continuidade do ciclo, principalmente quando o casal volta das intensas modificações ocorridas durante toda a história.

Somente a música nesse momento pode garantir essa conotação. Dessa forma o diretor, ao invés de escolher qualquer outra canção ou música do filme, insere exatamente a valsa, deixando claro esse caráter cíclico do estilo valsa e, conseqüentemente, da vida do casal. Apesar do ocorrido, o ciclo continua.

Durante o filme, diversas referências vienenses⁵⁹ são feitas, o que justifica novamente a escolha do diretor por esse estilo de música preexistente.

Toda a tradição do gênero valsa, como dito anteriormente, vem da Viena do século XVIII. Diversas referências durante o filme reforçam a escolha por esse gênero e sua conexão vienense, entre elas:

⁵⁸ Informação obtida durante orientação.

⁵⁹ Comentário do filme *De olhos bem fechados*, por J.S.Bernstein, em **Notes on Eyes Wide Shut, a film by Stanley Kubrick**.

a) a ópera Fidelio (senha da mansão onde acontecem as orgias e o baile de máscara), de Beethoven, foi executada pela primeira vez no “Theater an der Wein”, em Viena, em 1805. Nesse momento deparamos com o jogo de palavras proposto por Kubrick, ao colocar em paralelo a sensualidade da música, ou do gênero música, com a moralidade das palavras (fidelio – fidelidade);

b) a sonata (“*Sonata Café*”) é uma forma musical que alcançou seu maior desenvolvimento na chamada sonata clássica vienense, utilizada como forma composicional por compositores como Haynd, Mozart e Beethoven;

c) foi em Viena que Mozart morreu em dezembro de 1791. Ele deixou uma composição inacabada em que estava trabalhando na época, seu “Requiem”, tema este utilizado quando Bill entra no *Sharky’s Café*, onde lê a matéria no jornal sobre a morte por overdose da modelo, que ele tinha salvado no apartamento de Ziegler.

4.3.2 PLANO SONORO “BAILE DE MÁSCARAS”

(Masked Ball / Migrations / Stranger’s in the night / Musica Ricercata n° 2)

Título: Baile de Máscaras

O Baile de Máscaras a que o personagem Bill vai naquela noite é o grande foco dos acontecimentos subseqüentes do filme. Após encontrar-se com Nick no *Sonata Café*, Bill fica sabendo de uma festa em que Nick iria tocar, e cuja senha para entrar seria Fidelio. Em seguida a essa cena com o pianista, Bill vai ao *Rainbow Fashion* em busca da fantasia, com sua respectiva máscara. Em um táxi, Bill se dirige à mansão onde será o Baile; é nesse momento que começa o plano sonoro “Baile de Máscaras”.

Os efeitos sonoros caracterizam, por meio da ambiência, os ruídos da cidade de Nova York. O trânsito, a buzina e o próprio acelerar do carro dão a intenção de que o carro segue em direção à mansão. Novamente os efeitos sonoros **subjativizam** o ambiente, ao pontuar suas características básicas, o que será de essencial importância ao ser confrontado com o ambiente em que está indo. Dentro do táxi, Bill fecha os olhos e começa a lembrar-se das cenas em preto e branco em que imagina sua mulher transando com o oficial da Marinha. Nesse instante, para marcar os momentos oníricos e de

sonhos de Bill, o tema “Naval Officer”, composto por Jocelyn Pook, funciona como *leitmotiv* das cenas em que Bill se lembra da declaração feita por Alice no quarto deles.

Adiante, os efeitos sonoros da cidade vão sendo diminuídos, dando lugar a uma nova paisagem sonora, longe da cidade, com árvores, marcadas pelo silêncio da noite, em que somente o som do motor do carro solitário remete à solidão em que Bill se encontraria, indo em direção ao desconhecido, sem nenhum suporte. O diálogo entre Bill e o motorista deixa claro novamente que Bill mantém o controle, ao fazer o motorista esperar por ele. Ao sair do carro, Bill é atendido por dois seguranças do baile, que prontamente perguntam a senha, dada por Bill, que, conseqüentemente, é levado em direção à mansão em outro carro. Somente ouvem-se os ruídos desse carro e um silêncio na ambientação sonora, como se Bill estivesse indo para lugar algum, um lugar sem endereço, sem passado e futuro, sem personalidade, que seria desmascarado no momento em que este ambiente fosse revelado. Quando a porta é aberta para Bill, a música “The Masked Ball” é ouvida em *fade in*⁶⁰. Quando Bill está dentro da casa, a música retoma o volume real. Em seguida, o segurança, certifica-se mais uma vez, ao perguntar a senha, ao que Bill prontamente responde: *Fidelio*. O canto ritualístico, cada vez mais, rouba a cena, juntamente aos tambores, harmonia e a melodia tocada por cordas sintetizadas, e que transparece ser tocada por Nick, o pianista amigo de Bill. Dessa forma, a cena do ritual toma conta do plano visual, em que vários corpos sentados sobre os joelhos (ainda sem distinção de sexo), vestidos de preto e mascarados são colocados em círculo, envolvendo o que seria o mandante daquele ritual, vestido de vermelho.

Em seguida, esse denominado aqui de juiz, com um cajado, tal qual um “arauto”, após três batidas no chão, sinaliza que estes corpos se ajoelhem. Nick, de olhos vendados e de costas para aquele ritual, continua entoando aquela melodia e harmonia, seguidas do canto indecifrável, composto por Pook. A música traz para a cena seu caráter **empático** ao configurar-se como um amálgama da cena. De forma **diegética**, mesmo com um canto não visível, pressupõem-se que esse é sintetizado e tocado pelo aparelho de som de Nick.

⁶⁰ **Fade In** é um efeito em que se controla o volume da emissão sonora, que nesse caso, é feita do menor volume para o volume real.

A cena configura-se como um grande olhar atento de Bill a cada acontecimento naquele baile, e, portanto, após esta visão panorâmica, feita pela própria câmera de Kubrick, volta-se para o olhar de Bill.

Após mais uma batida do cajado, os corpos se levantam, e, após outra batida, as vestimentas são retiradas e, então, se descobre que se trata de mulheres. A câmera, novamente com seu olhar panorâmico, circunda as mulheres para observar cada detalhe. Os olhos atentos de cada convidado mostram novamente como Bill está atento a cada movimento e, nesse momento, literalmente está *de olhos bem abertos*. Ao dar uma última batida no chão, as mulheres se aproximam, e uma melodia nova entoada por uma outra voz, com um timbre mais agudo (lembrando um tenor), aumenta essa polifonia proposta por Pook, tal como um ponto culminante daquele ritual, em que as mulheres ajoelham-se novamente e uma a uma começam a passar um beijo.

Olhares misteriosos passam miram Bill, que os retribui cumprimentando as pessoas. Com mais uma batida no chão, uma das mulheres se levanta, e assim sucessivamente, de acordo com cada batida dada pelo juiz. Dava-se, então, por finalizado o ritual de início daquele baile, indecifrável, até aquele momento. Cada beijo seria retribuído a um convidado da cerimônia, que acompanhava a mulher para outro lugar. Uma delas aproxima-se de Bill, dando-lhe um beijo e seguindo com ele para outro lugar na mansão. A música diminui seu volume através do efeito *fade out*⁶¹. Enquanto a mulher e Bill andam pelo corredor, ela o questiona sobre o que ele estava fazendo ali, e o alerta para o fato de que ele não deveria estar ali, ou seja, ele já havia sido desmascarado, mesmo Bill insistindo que ela o estava confundindo com outra pessoa. Nesse momento, um canto feminino aparece, como um canto solitário, sem harmonia, representando essa voz da mulher pedindo para que Bill saísse dali enquanto ainda era tempo. Um canto melismático⁶², tal qual uma melodia ritualística e étnica, que seria a música de Pook, “Migrations”, formada por diversos estratos que Kubrick fragmenta e com objetivos diferentes, ou seja, utiliza o canto feminino separado para o objetivo dito acima e, em seguida, introduz o real baile de máscaras, ambientado pelas percussões e o sintetizador com timbre de cítara. Antes de iniciar essa parte da música,

⁶¹ **Fade Out** representa o mesmo que o efeito *fade in*, porém na direção contrária, ou seja, partindo do volume real em direção à ausência de som.

⁶² **Canto Melismático** é um canto alterando a nota de um texto enquanto ela está sendo cantada. Normalmente era utilizada pelas culturas antigas para atingir um estado hipnótico do ouvinte, para ritos místicos e cultos religiosos.

o silêncio dessas é sinalizado pela primeira grande questão de Bill a partir desse momento, em que ele pergunta quem era ela, ouvindo a resposta de que isso não importava. A mulher, ao se iniciar a música, sinaliza o grande perigo que Bill estava correndo e o adverte que ele precisava ir embora. A música caracteriza-se, assim, como **anempática** ao passo de se ter um sentido de uma música étnica, e não estarmos em um ambiente visualmente propício para um ritual, mas em um ambiente pomposo, aqui, sim, vigoroso para o aparecimento de uma valsa, ou outro gênero erudito. A música sinaliza, então, a jornada (o ritual) em que Bill estaria se envolvendo. Nesse momento, um dos convidados afasta a mulher de Bill, pedindo licença para ele, que segue sua jornada dentro do baile. Novamente o canto feminino toma o primeiro plano da música, como um canto não de solidão mais, mas de desespero frente ao que esperava essa mulher, por ter avisado a Bill sobre o perigo.

O ritual estava iniciado, como se não houvesse volta. A música caracteriza bem esse momento, por meio das percussões, do canto a princípio árabe, do toque da cítara e da total ausência dos efeitos sonoros. Assim como os convidados, sem nenhuma interferência no acontecido, os efeitos sonoros são colocados de lado, e a música toma o primeiro plano. Ruídos como o casal transando e qualquer conversa entre os convidados não têm a menor importância na cena e, por isso, não fazem parte da banda sonora. E Bill, então, percorre como filmando cada ambiente e cada acontecimento, como uma grande angular que enxerga o baile como um todo, apesar de ver as partes desse todo. A cada sala em que entra, Bill se depara com casais fazendo sexo das maneiras mais diversas, entre homens e mulheres, mulheres e mulheres, e nas mais diversas posições, e, mesmo assim, com um máximo de teor sexual, os convidados funcionam como meros *voyeurs*, não interferindo em nada no acontecimento.

A música diminui seu volume, no momento em que um dos convidados leva uma mulher para Bill, que se aproxima e pergunta se ele estaria se divertindo e se ele queria ir para um lugar mais reservado. Como se novamente fosse resgatado, a mulher que o havia avisado do perigo volta ao encontro de Bill e o leva novamente para uma conversa particular. O ritual estava finalizado. O efeito sonoro dos passos volta à cena, e a música tem seu *fade out* completo. De forma a confirmar, o canto feminino volta à cena, em volume bem mais baixo, como se perdesse sua potência tanto de convencimento, quanto de consistência frente ao fato de que Bill já estava bastante envolvido naquele ritual. A mulher o avisa novamente de que ele precisaria ir embora

daquela mansão. Bill pede para ela ir com ele, ou então para deixar ver seu rosto. Em vão, a mulher sai como se fosse realmente seu último aviso. Um dos seguranças volta-se para Bill para falar que o taxista estava pedindo sua presença na porta.

Como se tomasse a cena, já vindo em *fade in* no momento do aparecimento do segurança, a música “*Stranger’s in the night*” representa o momento de vários casais em outro ambiente, dançando nus, outros vestidos. Nada mais representativo do que as pontuações de Kubrick fazendo um paralelo entre os títulos das músicas e suas respectivas cenas. Já essa música toma uma **empatia** com o ambiente, por tratar-se de um baile e por ter características musicais, como o naipe de sopros que lembram bem as *big bands* dos bailes da década de 30 e 40 nos Estados Unidos. Nick é conduzido entre os casais dançando, é levado embora da mansão, ainda *de olhos bem fechados*. A música, então, ao mostrar Bill e o segurança acompanhando-o faz o movimento de *fade out* até desaparecer.

O silêncio toma conta da cena, até aparecer a primeira nota da *Musica Ricercata* de Ligeti. A primeira aparição da música de Ligeti merece uma atenção especial, por tratar-se de um elemento que traz um real **valor agregado** à cena, e que pontuará todo o filme, ou seja, a todo o momento em que essa música tocar durante a película, estaremos diante de todas as decisões e questionamentos vividos nesse baile. Ligeti dá impressão de nudez e de uma crueldade ao negar o refúgio de uma harmonia tranquilizante ou melódica. Os semitons pontuam essa crueldade, esse incômodo, representado pela figura do juiz com sua vestimenta vermelha defronte o interrogatório que estava por vir. Alguns convidados e o juiz estavam de prontidão, tal como um tribunal, prestes a julgar o comportamento de Bill. Cada máscara é mostrada, cada convidado é colocado em frente à câmera. O ritmo da música guia a edição da cena, mostrando cada um, e, no momento em que há a primeira pausa, focaliza-se na figura do juiz, que pede a aproximação de Bill frente ao “tribunal”. O movimento das notas graves e agudas nas mesmas notas dá o ritmo dos passos de Bill em direção ao juiz. Dessa forma, apenas dois estratos da trilha sonora são ouvidos, voz e música. Os efeitos sonoros são novamente reprimidos. A construção das falas em contraponto à música é milimetricamente calculada, já que o discurso do juiz não é iniciado junto a uma nota, ou seja, sempre no contratempo, ou na pausa.

A primeira nota aguda é dada quando o juiz pergunta qual a senha, que é prontamente dada por Bill. O juiz alega que Bill havia acertado. Mas qual seria a senha da casa? Novamente uma pausa é dada, e as notas são cada vez mais graves e mais baixas, demonstrando um mergulho no universo da mente de Bill. Podemos então caracterizar como um ambiente “enevado”, como se agora ele fosse realmente ser desmascarado.

No momento em que diz que havia se esquecido da senha, o ambiente toma vida. As opiniões dos convidados frente a essa resposta dá-se por meio de burburinhos.

Em conjunto à fala do juiz, do real julgamento, como se fosse a sentença de Bill, a nota sol em *sforzando* é atacada, e dar-se-ia o veredicto. Essa nota martelada chega para perfurar a cabeça de Bill, e a nossa, ao estar diante de uma falha no teste da senha. A nota seria tocada em acelerando no momento em que Bill tiraria a máscara. Uma nova longa pausa determina a nova decisão do juiz além de ter desmascarado Bill. Ele agora deveria despir-se. Kubrick, pontua em **sincronia** com essa nota, a fragilidade de Bill e também seu falso poder, por ser “médico” frente a todas as coisas. A música de Ligeti realmente representa a nudez de Bill e a vulnerabilidade em que ele se encontrava. Todo o poder, por ser médico e rico, estava ali sendo colocado à prova, sem ele ter condições de recorrer a ninguém. Bill tenta mais uma vez usar do seu discurso sempre convincente para tentar entender, como se não visse aquilo tudo como realidade, o que energicamente é reprovado pelo juiz. O volume de voz utilizado pelo juiz é cada vez mais alto, e o de Bill torna-se ainda mais subserviente. Em conjunto, a música de Ligeti atingia seu clímax – ponto culminante.

Um grito da parte superior da mansão para que parassem interromperia aquele momento do tribunal e novamente o som da ambiência dos outros convidados toma o primeiro plano. A mesma mulher que o havia avisado do perigo pede ao juiz que o deixem ir embora e que a punam no lugar dele. Como um diálogo, novamente o burburinho dos convidados é ouvido de forma alta. O juiz, então, liberta Bill e o avisa para não bisbilhotar e não dizer nada a ninguém, ou haveria consequências terríveis para ele e sua família.

Outra longa pausa deixa Bill novamente perplexo e sem ação e leva-o a olhar a mulher que havia se colocado no lugar dele sendo conduzida por um dos convidados da casa. Nesse momento a música de Ligeti volta à cena. Ao questionar o

que aconteceria a ela, o juiz só pode dizer que o destino dela já havia sido traçado e que “*Quando uma promessa é feita aqui, não há como voltar atrás!*”

Esse tema é passional e subjetivo e podemos aqui encarar essa passagem como sendo o ponto de vista de Bill. Dessa forma, podemos considerar seu caráter **subjetivante**, ao ser pontuado como um *leitmotiv* de Bill e principalmente do que seria a representação daquela orgia no decorrer do filme. O tema de Ligeti passa então a caracterizar-se como um fator **empático** à cena, no momento em que se configura como um amálgama de significados, em que a música emana da cena, sem se caracterizar diegética. Como se a cena, ou o significado dessa cena, não existisse naquela determinada música. Como se a mansão, ou a orgia acontecida naquela mansão não existisse em Ligeti.

4.3.3 Música Ricercata nº2 (Gyorgy Ligeti)

PLANO 1

Título: Interrogatório de Bill

Já foi descrito e analisado no plano sonoro “Baile de Máscaras”.

PLANO 2

Título: De volta à mansão

No dia seguinte ao Baile de Máscaras, Bill volta à mansão intrigado com o acontecido na noite anterior e com vários questionamentos em sua cabeça. O que teria acontecido à mulher? Quem seriam aquelas pessoas no baile? Novamente, ao aproximar-se da mansão, a música de Ligeti volta como se **subjetivasse** por meio de um *leitmotiv temporal e espacial*, ou seja, aquela determinada música remete ao espectador, à mansão e aos acontecimentos daquela orgia que voltaria a ser o centro da questão. Ao chegar em frente à mansão, Bill é recepcionado por um senhor que lhe entrega um bilhete, deixando claro a ele que se afastasse e esquecesse o que tinha acontecido, aviso esse dado pelo juiz na noite anterior.

Sua aproximação da mansão é introduzida pelo tema de Ligeti, e, como se esperasse uma resposta, ou tentasse entender o que havia acontecido, Bill, sem tocar a

campainha, vê um carro se aproximar do portão. Logo um sujeito, semelhante a um mordomo, entrega um bilhete a Bill. Silêncio. Em seguida, o sol em *sforzando* marca o momento de abertura desse bilhete dado a Dr. William Harford (o que já parece estranho), dizendo: “*Desista de suas investigações que são completamente inúteis, e considere estas palavras um segundo aviso. Esperamos, para o seu próprio bem, que ele seja suficiente.*”. Durante a leitura do bilhete, Kubrick guarda exatamente a segunda parte da música, cujo volume das notas é intensificado, causando-nos a mesma tensão sentida por Bill, mais uma comprovação de que o tema deixa claro o ponto de vista do personagem. Sem interrupção, a nota sol funciona como um “martelo” dentro da cabeça de Bill, que não consegue decifrar as inúmeras questões em sua mente. Tal conclusão de que a música transparece a inquietude do personagem, e também essa relação intrínseca com a mansão e a orgia evidenciam seu caráter cada vez mais **empático** à cena, não deixando dúvida de que, no decorrer do filme, a música de Ligeti traz um valor agregado à cena, em que a música diz por si só o que devemos decifrar.

PLANO 3

Título: Perseguição pelo *Village*

Na noite seguinte ao Baile de Máscaras, Bill volta à casa de Domino, a prostituta que ele viu na noite anterior. Sua acompanhante de quarto informa que ela tinha pegado o exame e havia sido detectado que estava com AIDS. A música de Ligeti acompanha a seqüência inteira em sua travessia pelas ruas, quando ele sente que está sendo seguido, e tenta em vão pegar um táxi. A primorosa mudança entre a música e a ação de Bill leva-nos a perceber que a música transparece o movimento de Bill e seus medos. Bill anda, esperando que o misterioso homem de meia idade tivesse continuado seu caminho e que fosse apenas uma ilusão da sua cabeça. A música dita o ritmo da cena, interfere no caminhar de Bill, como se andasse no ritmo dos seus medos entre aquelas ruas. Bill, então, continua o seu caminho e vê o homem aparecer na esquina. No preciso momento em que o homem aparece e Bill sai do ângulo de visão da esquina, em **sincronia**, o *sforzando* do sol natural ocorre. É um momento assustador, expondo a vulnerabilidade de Bill levando a nos identificar com ela. Ao parar na banca de jornal, Bill mira o perseguidor que, somente com o olhar e a intensificação do tema de Ligeti,

dá o tom de que aquela perseguição seria um novo aviso, tal qual o bilhete e o julgamento.

Os efeitos sonoros novamente **subjetivizam** o espaço em que as ações acontecem. Ruídos dos carros e buzinas nas ruas molhadas do *Village* espacializam aquele ambiente em que Bill está, e tanto esteve em situações passadas.

Outro efeito sonoro representativo e que garante o suspense à cena são os passos tanto de Bill quanto do perseguidor, estes que são amplificados por Kubrick e que dessa forma **coestruturam** ao pontuar esses momentos, ou seja, estamos diante de um convite do diretor para “sentir” o medo, as angústias, o inesperado, o novo, com que Bill está sendo defrontado.

PLANO 4

Título: Jornal

Após a perseguição ocorrida no *Village*, Bill compra o jornal e entra em um café. Nesse café, Kubrick sonoriza a cena com uma inserção diegética – a música é de um som ambiente do café - com o *Requiem*, de Mozart. Dessa forma, o diretor antecipa o que seria mostrado no jornal, que dizia: “*Ex-rainha da beleza toma overdose em hotel.*”

Ao ler a matéria no jornal, o tema de Ligeti é tocado novamente. Bill faz a ligação entre a mulher que havia se sacrificado por ele e a mulher que havia morrido. Momento de tensão que o faz voltar a tudo que havia acontecido naquela noite - as orgias no baile de máscara e a dedução de que aquela mulher havia sido morta em seu lugar. Toda essa tensão pontuada pela música de Ligeti nos remete a tudo que Bill estava pensando naquele momento e aos acontecimentos da noite anterior. Essa capacidade de dotar a imagem de um **valor agregado** e, conseqüentemente, de significado é uma das potencialidades que esse tema dá às cenas descritas. Essa revelação sobre a morte da modelo leva Bill ao necrotério do *County Hospital*, para certificar-se de que havia realmente uma ligação entre a mulher vista na festa e a modelo que havia morrido.

Bill sente-se cada vez mais perto de uma suposta verdade, e a música o segue, como se as lembranças e todos aqueles acontecimentos o acompanhassem.

PLANO 5

Título: De volta a casa

No final de sua conversa com Ziegler, Bill escuta todas as explicações sobre o que realmente tinha acontecido no Baile de Máscaras (ou seria uma versão?), e Ziegler pontua com sua última frase a Bill: “*Mas a vida continua. Sempre continua até que acaba. Mas você sabe disso, não é?*”, ou seja, apesar de tudo o que havia acontecido, apesar das mortes, do suspense, da orgia, a vida continuava e, dessa forma, Bill deveria continuar sua vida.

Neste momento, há um corte para a sequência em que a máscara é mostrada em **sincronia** ao tema de Ligeti. Em seguida foca-se Alice, que havia encontrado a máscara do baile e, ao colocá-la sob o travesseiro de Bill, dorme ao lado dela. A máscara, perdida por Bill naquela noite, em sua própria casa, no dia da entrega da fantasia, havia, sim, sido descoberta. Bill, então, volta tarde da noite para casa, e os semitons tocam como se ele andasse como um fantasma. Com um semblante abatido em razão das descobertas feitas, Bill refugia-se dos seus medos. O silêncio antecede o momento em que Bill entra em seu quarto e depara-se com a máscara sob seu travesseiro e, assim, o *sforzando* é atacado. A intensificação tanto do volume quanto da velocidade em que a nota é tocada amplifica o que seria a descoberta do segredo até então guardado por Bill para Alice. A máscara, simbolicamente, revela um problema de Bill. Ele estaria vivendo mascarado todo esse tempo? Nesse momento, Bill havia sido descoberto. Os olhos de Alice não estariam mais fechados para esse segredo de Bill, e as lágrimas e o choro compulsivo de Bill denotam exatamente esse desespero do que viria a seguir – ele conta tudo o que havia acontecido desde então e se despe moralmente frente à sua esposa - “*Eu vou lhe contar tudo.*”

Como traduzir esse momento em palavras? Como um último momento de nudez, Bill deita-se na cama e diz à Alice tudo que havia acontecido, é como se aquele último *sforzando* o abrisse e despejasse todas as informações que não mais cabiam dentro dele. A “punhalada” descrita anteriormente por Ligeti, remetendo a Stálin, é extremamente importante nesse momento, como se esse movimento acontecesse diretamente em Bill, libertando-o de todos os medos e, principalmente, da prisão de não poder contar à sua esposa e confidente o que estava acontecendo.

Esse desespero total que remete à aventura masculina foi, então, revelado por esse objeto. Talvez seu ciúme por Alice estava simbolizado pela que representa o voyeurismo, suas perversões, suas evocações, suas transgressões, sua infidelidade.

O tema de Ligeti evidencia algumas relações que Kubrick queria imprimir no filme. Uma referência ao ponto de vista de Bill, à sua fragilidade, seus medos, sua vulnerabilidade, sua posição de hegemonia frente a todas as pessoas e que, na verdade, via-se naquele momento nu, sem essa força toda. Kubrick garante, ao colocar esse tema em comunhão com todas essas inserções, um **valor agregado** à cena, não precisando estar tudo ao nosso alcance e dito de forma direta.

Em todas as cinco cenas em que a trilha é a música de Ligeti, Bill é fortemente abalado e, em uma direção ou outra, ele é desmascarado e posto em situação vergonhosa. A música pontua os momentos em que há uma progressiva destruição das amarras que dão segurança ao personagem. Toda a segurança intrínseca ao personagem no primeiro momento – médico, morando em um bom bairro de Nova York, família constituída, bom relacionamento com amigos, assediado por mulheres bonitas – é jogada por terra ao se colocar a música de Ligeti nesses momentos de vulnerabilidade.

A peça de piano de Ligeti marca somente momentos chave da queda emocional de Bill. Ela é sem dúvida uma peça *canônica*⁶³ e, então, quando ela aparece no filme, experimenta uma coleção de notas desconectadas e adiante dissonantes (como podemos notar no momento em que o sol natural é “martelado”).

São momentos chamativos e violentos saltando da consciência de Bill. Momentos esses que trazem pânico para a tela e em que a música passa a questionar e explorar a vergonha a que o personagem se submete. O ataque em *sforzando* deixa claro esse momento de despir o personagem.

A peça de Ligeti tem em torno de quatro minutos, mas Kubrick sinaliza o uso no filme omitindo os últimos compassos. Dos cinco momentos, dois dos três minutos e vinte são usados por Kubrick. Isso se torna rigoroso para editar uma sequência de três minutos do filme para uma peça musical com uma distinção de som e duro contraste de dinâmica; cada cena com a música é meticulosamente coreografada

⁶³ **Cânone** é uma forma [polifônica](#), em que as vozes imitam a linha melódica cantada por uma primeira voz, entrando uma após a outra, retomando o que a outra acabou de dizer, enquanto a primeira continua o seu caminho.

para dar forma e ditar a dinâmica. Para cada cena, por exemplo, Kubrick tem que identificar o pior momento, atingindo Bill com choque, que o martelado sol natural representa musicalmente.

Capítulo 5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante essa pesquisa colocamos em diálogo entre o filme *De olhos bem fechados* do diretor Stanley Kubrick e categorias escolhidas do teórico do som Michel Chion. No que tange ao filme, consideramos as cenas, em que a análise sonora era relevante frente à narrativa fílmica. Em cada cena analisada, remetia-se à outra ponta da pesquisa, ou seja, à conceituação de trilha sonora por parte de Chion – música, efeitos sonoros e voz.

Dessa forma, chegamos à conclusão de que estamos realmente frente a um diretor que, neste filme, potencializou o material sonoro, e caracterizou-o como uma ferramenta com poder de agregar valor semântico ao filme. Seja o telefone que se caracteriza como um elemento de transição e de choque entre acontecimentos, ou mesmo uma música que dota uma cena de características bem particulares, **subjativando** determinado ambiente, o trabalho de Kubrick demonstra que a trilha sonora aponta um norte para a cinematografia mundial do seu poder de transmitir significado e seu papel construtor – no que tange sua capacidade na construção do significado em uma cena, e não só constituinte: acompanhar a cena.

Neste trabalho, percebe-se Stanley Kubrick como um **compositor**, que utiliza-se de recursos musicais para construir sua narrativa. Durante os planos sonoros, podemos ver diversos artifícios sonoros como *crescendo* e *decrescendo*, *sforzando*, *accelerando*, variação de volume, variações de dinâmica como *forte* e *piano*, verificamos seu conhecimento do repertório musical para escolher as músicas certas para os momentos certos, tanto nas peças eruditas como nas canções. Outra habilidade importante detectada no diretor é a sabedoria da escolha de um compositor para a parte original da trilha sonora do filme pesquisado. Nessa hora, estilo, experiência, e principalmente um conhecimento da bagagem musical daquele artista são imprescindíveis para dar a este a função de compor temas para o filme. No momento em que Kubrick, no filme *De olhos bem fechados*, escolhe Jocelyn Pook, deparamos com uma compositora que não só entendeu o perfil criativo de Kubrick, como captou a que suas músicas originais serviriam o audiovisual, tamanha assim a importância das *temp tracks*.

Entre tantos teóricos do som, como os apontados na introdução dessa pesquisa, a escolha por Michel Chion confirma-se nessas considerações finais, ao entender o papel real do som frente à imagem, e principalmente das suas diversas possibilidades por meio das categorias propostas pelo teórico. Como antevisto, umas das categorias podem ser englobadas dentro de outras, resumindo assim, de alguma forma, tal como fiz ao reunir apenas quatro delas. Essa forma de englobar algumas das categorias em grupos maiores tornou mais concisa a possibilidade de analisar as cenas. Dentro do trabalho de Chion, uma categoria faz referência a outra, dando então um mesmo significado para a inserção sonora, motivo este que a pesquisa foi resumida à utilização de 4 destas. A teoria de Chion trouxe à tona diversos conceitos, como de *Audiovisão*, que foram aplicados no filme *De olhos bem fechados*, o que tornou mais tangíveis diversas particularidades sonoras importantes dentro do audiovisual, tais como o conceito de **valor agregado** a uma cena, ou mesmo um som, que **subjetiviza** um ambiente.

A escolha de Chion demonstrou ainda mais o seu pensamento amplo da percepção do som e sua articulação com o filme, compondo assim uma obra audiovisual completa. Cabe entretante, uma crítica ao próprio teórico sobre sua forma de análise do filme *De olhos bem fechados*, em que ele não faz uma análise profunda do material sonoro, deixando mais à vista a descrição das cenas e suas articulações. Após essa dissertação devo então trazer a campo algumas indagações e proposições iniciais. A integração entre músicos e diretores no sentido de ampliar as intersecções entre as áreas da música e do cinema é ponto chave. De acordo com uma demanda mercadológica, faz-se necessária a aproximação dessas duas cadeias de produção, não só pela coexistência, mas pelas possibilidades e potencialidades que essa integração proporciona. Vimos por meio do filme *De olhos bem fechados* o potencial semântico do material sonoro que o diretor pode articular como um compositor. Vimos também que mesmo Kubrick dotado de grande capacidade composicional, contratou uma musicista para fazer parte de sua equipe. O repertório musical e o conhecimento das possibilidades articulatórias do material sonoro no filme contribuem na construção audiovisual por parte do diretor e isso é de extrema importância e pode ser diferencial nos resultados obtidos.

Por meio do exemplo mostrado na pesquisa, configuram-se novas relações a serem melhoradas. Kubrick apresenta-se como um diretor capaz de dialogar com o

músico e principalmente entender as possibilidades e potencialidades do material sonoro, fazendo com que esse diálogo torne-se mais proveitoso para a obra audiovisual. A pesquisa, ao considerar essa característica do diretor, vem cumprir seu objetivo pedagógico de promover essa integração entre diretores e músicos, por meio de uma discussão em torno de uma ferramenta tangível para ambos. Estar apto a conversar com o músico e também a discutir sobre como o material sonoro pode servir ao filme passa a ser característica inerente aos diretores de cinema.

Um ponto final, remetendo aos objetivos específicos do projeto inicial dessa pesquisa, seria suprir a carência de obras bibliográficas em língua portuguesa que promovessem a intersecção das linguagens sonora e imagética, especialmente sobre a parte da obra de Michel Chion (principalmente o livro *A música no cinema*) e sobre os recursos utilizados por Stanley Kubrick. Essa pesquisa não só tem esse objetivo como também a de estímulo ao estudo dessa ferramenta que é o som por parte de outros pesquisadores e também pela promoção de novas questões analíticas trazidas pelas obras cinematográficas.

6 BIBLIOGRAFIA

Bibliografia de Apoio

ANDRADE, Ana Lúcia. *O filme dentro do filme; a metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

EISENSTEIN, Sergei – *O sentido do filme* (1947). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

_____. *A forma do filme* (1947). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

_____. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1969.

Bibliografia Trilha Sonora

BALAZS, Bela. “Theory of the film: Sound”. In: WEIS, Elizabeth. & BELTON, John. *Film Sound: Theory and Practice*. New York, Columbia University Press, 1985, p. 116-125.

BERCHMANS, Tony. *A música do filme*. São Paulo: Escrituras, 2006.

BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. “Sound in the cinema”, p.315-354. In: *Film art, an introduction*. New York: Mc Graw – Hill, 1997.

BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin. “Fundamental Aesthetics of Sound in Cinema”. In: WEIS, Elizabeth. & BELTON, John. *Film Sound: Theory and Practice*. New York, Columbia University Press, 1985, p. 181-199.

BRENER, Rosinha Spiewak. *A Construção do Suspense: a música de Bernard Herrmann em filmes de Alfred Hitchcock*. São Paulo: iEditora, 2003.

CAMPER, Fred. “Sound and Silence in Narrative and Non-narrative Cinema”. In: WEIS, Elizabeth. & BELTON, John. *Film Sound: Theory and Practice*. New York, Columbia University Press, 1985, p.181-199.

CAPUZZO, Heitor. *Alfred Hitchcock: o cinema em construção*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1993.

CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Música e articulação filmica*. Tese de mestrado. São Paulo: USP/ECA, 1993.

_____. *Syngkronos*. Tese de doutorado. São Paulo: USP/ECA, 1999.

CAVALCANTI, Alberto. "Sound in Films". In: WEIS, Elizabeth. & BELTON, John. *Film Sound: Theory and Practice*. New York, Columbia University Press, 1985, p.98-111.

CHION, Michel. *La musique au Cinéma*. Paris, Librairie Artthème Fayard, 1995. Trans: *La musica en el cine*. Manuel Frau, Barcelona, Paidos, 1997.

_____. *La voix au cinéma*. Paris, Edition Cahiers du Cinéma, 1982. Trans: *La voz en el cine*. Maribel Villarino Rodriguez, Madrid, Catedra, 2004.

_____. *Le son au Cinéma*. Paris, Edition Cahiers Du Cinéma, 1985. Trans: *El Sonido*. Enrique Folch Gonzales, Barcelona, Paidos, 1999.

_____. "Projections of Sound on Image". In: *Film and theory: an anthology*. Malden, Mass: Blackwell, 2000, p.111-124.

_____. *O roteiro de cinema*. São Paulo, Martins Fontes Editora, 1989.

_____. *Audio-Vision on Scree*. Trans: Claudia Gorbman. New York, Columbia University Press, 1991.

_____. *Eyes Wide Shut*. London, BFI Publishing, 2002.

CLAIR, René. "The art of Sound". In: WEIS, Elizabeth. & BELTON, John. *Film Sound: Theory and Practice*. New York, Columbia University Press, 1985, p.92-95.

DAVIS, Richard - *Complete Guide to Film Scoring : The Art and Business of Writing Music for Movies and TV* . California: Berklee Pr Pubns, 2000.

EISENSTEIN,S.M;PUDOVKIN,V.I & ALEXANDOV,G.V.”A Statement”. In: WEIS, Elizabeth. & BELTON,John. *Film Sound:Theory and Practice*. New York, Columbia University Press,1985, p.83-85.

GORBMAN, Claudia. “Ears Wide Open: Kubrick’s Music”. In: POWRIE, Phil e STILWELL,Robynn. *Changing Tunes: The use of pre-existing music in film*, 2006.

KRACAUER, Siegfried. “Dialogue and Sound”. In: WEIS, Elizabeth. & BELTON,John. *Film Sound:Theory and Practice*. New York, Columbia University Press, 1985, p.126-142.

LANG, Edith e WEST, George. *Musical Accompaniment of Moving Pictures*. Boston, Boston Music, 1920, p. 37.

LYNCH, David. “Action and Reaction”. In: SIDER, Larry, FREEMAN, Diane & SIDER, Jerry. *Soundscape*. Wallflower Press,2003.

LUMET, Sidney. “O som da música: o som do som”, p.160-174. In: *Fazendo Filmes*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998

MACHADO, Arlindo. *Pré- cinemas & pós-cinemas*. São Paulo: Papirus, 1997.

MANVELL, Roger & HUNTLEY, John. *The technique of Film Music*. Great Britain: Focal Press Limited , 1957.

MANZANO, Luiz Adelmo F. *Som-Imagem no Cinema*. São Paulo:Perspectiva – FAPESP,2003.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MENDES, Eduardo Simões dos Santos. *A trilha sonora nos curtas-metragens de ficção realizados em São Paulo entre 1982 e 1992*. Tese de mestrado. São Paulo: USP/ECA, 1993.

MORGAN, Robert P. – Musical Time/Musical Space, p. 259-270. In: *The language of images*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1980.

OLIVEIRA, Ana Claudia Mei; FECHINE, Yvana(Eds.) *Imagens Técnicas*. São Paulo: Hacler Editores, 1998: (Série: Publicações do IV Congresso da Associação Internacional de Semiótica Visual – Livro I)

PRENDERGAST, Roy M. *Film music: A Neglected Art*. New York – London, W.W. Norton & Company, 1977.

PUDOVKIN, V.I. “Asynchronism as a principle of Sound Film”. In: WEIS, Elizabeth. & BELTON, John. *Film Sound: Theory and Practice*. New York, Columbia University Press, 1985, pp86-91.

SCHAFER, R. MURRAY. *Ouvindo Pensante* – São Paulo, Unesp, 2000.

SONNENSCHNEIN, David. *Sound Design. The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*. California, Michael Wiese Productions, 2001.

XAVIER, Ismael. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

Bibliografia Kubrick

CIMENT, Michel. *Kubrick – The Definitive Edition*. New York: Calmann-Lèvy, 1980.

FALSETTO, Mario. *Stanley Kubrick: A narrative and stylistic analysis*. Westport: Conn: Praeger, 2001.

GIULIANI, Pierre. *Stanley Kubrick*. Paris: Éditions Rivages, 1990.

KAGAN, Norman. *The cinema of Stanley Kubrick*. New York: Continuum, 2000.

PHILLIPS, Gene D. *Stanley Kubrick: Interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2001.

_____. *The Encyclopedia of Stanley Kubrick*. Oxford, Facts on File 2002.

RAPHAEL, Frederic. *Kubrick: de olhos bem aberto*. São Paulo: Geração Editorial, 1999.

RASMUSSEN, Randy. *Stanley Kubrick: seven films analyzed*. Jefferson, N.C.: McFarland, 2001.

RIAMBAU, Esteve. *Stanley Kubrick*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

ANEXOS:
PLANOS SONOROS