

GUILHERME MAIA DE JESUS

**ELEMENTOS PARA UMA POÉTICA DA MÚSICA DO
CINEMA:**

**FERRAMENTAS CONCEITUAIS E METODOLÓGICAS APLICADAS
NA ANÁLISE DA MÚSICA DOS FILMES *AJUSTE FINAL E O HOMEM
QUE NÃO ESTAVA LÁ.***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Wilson da Silva Gomes

Salvador
2007

Biblioteca Central Reitor Macêdo Costa

J58 Jesus, Guilherme Maia de.

Elementos para uma poética da música do cinema : ferramentas conceituais e metodológicas aplicadas na análise da música dos filmes Ajuste final e O homem que não estava lá / Guilherme Maia de Jesus. - 2007.

283 f. : i l., tab.

Apêndice.

Orientador : Prof.º Dr. Wilson da Silva Gomes.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, 2007.

1. Música de cinema - Análise, apreciação. 2. Cinema. 3. Música. 4. Ajuste final (Filme). 5. O homem que não estava lá (Filme). I. Gomes, Wilson da Silva. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. III. Título.

CDD - 791.43

Esta tese é dedicada a Léo, a Victor e à memória de Mário de Jesus.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Wilson da Silva Gomes, pelo acolhimento deste projeto no Laboratório de Análise Fílmica do PPGCCC da Facom/UFBA e pela severa e vigorosa orientação.

Aos Profs. Drs. Benjamim Picado, Francisco Serafim, Jeder Jannotti Jr. e André Lemos, pelas contribuições com indicação de boas leituras e importantes reflexões.

Às Profas. Dras. Maria Carmem Jacob e Itania Gomes, por tornarem muito mais ameno o percurso.

Aos demais professores do PPGCCC.

Aos funcionários da secretaria, pelo sempre pronto e gentil atendimento.

A todos os professores e colegas do Laboratório de Análise Fílmica, pela riqueza da troca de experiências.

A Maria de Lourdes Viana Santos, pela graciosa e atenciosa leitura.

Ao colega Cristiano Canguçu, pela ajuda na editoração e pela atenciosa leitura.

A Glória Stella Beatriz Demetrio Sydenstricker e Jack Thomas Sydenstricker, pelo incentivo e pela supervisão das traduções de língua inglesa.

A Livia Kähler Maia de Jesus e Magali de Jesus Mendes da Silva, por todo o afeto.

A Iara Sydenstricker, por amor e pela fé.

RESUMO

Neste trabalho é examinada a hipótese de que os estudos fílmicos brasileiros pagam tributos altos demais a um determinado esquema conceitual de atribuição de valor à música dos filmes, esculpido no âmbito das grandes teorias gerais do cinema, com raízes mais profundas na declaração assinada por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov sobre o futuro do cinema sonoro, de 1929, e em um artigo escrito pelo compositor francês Maurice Jaubert, em 1937.

Flagrando fragilidades conceituais e empíricas importantes no paradigma em questão, a pesquisa questiona a rentabilidade analítica deste modelo e propõe, como alternativa, uma base epistêmica construída a partir de um conjunto de pressupostos do campo da Estética, da Musicologia e dos estudos internacionais contemporâneos sobre a música do cinema, articulados no interior da matriz metodológica que orienta os trabalhos do Laboratório de Análise Fílmica – a ‘Poética do Filme’.

O teste da metodologia, realizado nos filmes *Ajuste final* e *O homem que não estava lá*, sugere que a dimensão pragmática da análise torna-se acentuadamente mais dinâmica com a aplicação da matriz de raiz aristotélica aqui proposta - análise imanente com foco nos efeitos sensoriais, sentimentais e cognitivos que a obra produz sobre o apreciador -, do que com os esquemas conceituais dominantes no contexto dos estudos fílmicos brasileiros. Tudo indica que esta ‘poética da música dos filmes’, aplicada a uma determinada obra, constrói um território conceitual e analítico mais seguro e fecundo para ajudar a compreender por que algumas estratégias musicais têm grande potência de impressionar o gosto e a memória, enquanto outras são esquecidas ou guardadas nas subpastas das coisas corriqueiras e banais.

Palavras-chave: 1. Música de cinema - Análise, apreciação. 2. Cinema. 3. Música. 4. Ajuste final (Filme). 5. O homem que não estava lá (Filme).

ABSTRACT

This paper examines the hypothesis that Brazilian film studies pay over-much tributes to a determined conceptual scheme of value attribution to the music of films, sculptured in the scope of the Grand Theories of film, with deeper roots in the declaration signed by Eisenstein, Pudovkin and Alexandrov about the future of sound cinema, of 1929, and in an article written by the French composer Maurice Jaubert, in 1937.

By glaring important conceptual and empiric fragilities in the point at issue paradigm, the research questions the analytical rental of this model and proposes, as an alternative, an epistemic basis built by starting from a set of presuppositions from the field of Aesthetics, of Musicology and of international contemporary studies about the music of cinema, being articulated in the interior of the methodological matrix which orientates the works of the Laboratory of Filmic Analysis - the 'Poetics of Film'.

The methodological test carried through in the films *Miller's Crossing* and *The Man Who Wasn't There*, suggests that the pragmatic dimension of the analysis becomes strongly more dynamic with the application of the matrix of Aristotelian root which is here proposed – an immanent analysis focusing sensorial, sentimental and cognitive effects that the film has upon the appreciator – rather than with the dominant conceptual schemes of the Brazilian filmic studies. It all indicates that this 'poetics of the music of films', when applied to a determined work, will construct a more secure and fertile conceptual and analytical territory to help understand why some musical strategies have a great potency to impress taste and memory, while others are forgotten or kept in the sub-folders of trivial and banal things.

Keywords: 1. Film Music – Analysis, appraisal.. 2. Cinema. 3. Music. 4. Miller's Crossing (Film). 5. The man who wasn't there (Film).

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Escala de Dó maior.....	43
Tabela 2: Modo Jônio.....	44
Tabela 3: Modo Dórico.....	45
Tabela 4: Modo Frígio.....	45
Tabela 5: Filmes de <i>gangster</i> dos anos 1930.....	137
Tabela 6: <i>Gangster</i> moderno.....	137
Tabela 7: Filme <i>noir</i> clássico.....	138
Tabela 8: <i>Noir</i> moderno, <i>post-noir</i> ou <i>neo-noir</i>	138
Tabela 9: Articulação entre música e conteúdo em <i>Heróis esquecidos</i>	142
Tabela 10: <i>Danny Boy Bullet Fest</i>	166
Tabela 11: <i>Danny Boy Bullet Fest</i> (continuação).....	167
Tabela 12: Letra de <i>Danny Boy</i>	195
Tabela 13: Adágios e andantes.....	218
Tabela 14: Escolhas dos Coen entre o modo maior e o modo menor.....	220
Tabela 15: Filmes de <i>gangster</i> dos anos 1930.....	260
Tabela 16: <i>Gangster</i> moderno.....	260
Tabela 17: Filme <i>noir</i> clássico.....	260
Tabela 18: <i>Noir</i> moderno, <i>post-noir</i> ou <i>neo-noir</i>	261

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	12
1.1.	PRESSUPOSTOS E HIPÓTESE	16
1.2.	CONTEÚDO DAS SEÇÕES	18
1.3.	OUTROS PRESSUPOSTOS E HIPÓTESES SECUNDÁRIAS: SOBRE A AUTONOMIA DA MÚSICA DOS FILMES	19
1.3.1.	<i>SOBRE A ENGENHOSIDADE</i>	20
1.3.2.	<i>SOBRE O ORIGINAL E O RARO</i>	21
1.3.3.	<i>SOBRE A DIMENSÃO SENTIMENTAL DA ANÁLISE DA MÚSICA DOS FILMES</i>	23
1.4.	SOBRE AS OBRAS ELEITAS PARA ANÁLISE: A SENSACÃO DE ESTAR DIANTE DO ENGENHOSO E DO RARO.....	24
1.5.	O ESTADO DAS ARTES DA MÚSICA PARA CINEMA NO BRASIL	26
1.5.1.	<i>A REVISTA CINEMAIS</i>	28
1.5.2.	<i>ARTIGOS E ENSAIOS DA SOCINE</i>	29
1.5.3.	<i>TESES E DISSERTAÇÕES</i>	30
1.5.4.	<i>LIVROS</i>	33
1.6.	QUESTÃO DE ORDEM: SOBRE A IMPRECISÃO SEMÂNTICA DE EXPRESSÕES UTILIZADAS PELOS ESTUDOS BRASILEIROS SOBRE A MÚSICA DOS FILMES	36
2.	PREÂMBULO: SOBRE A TERMINOLOGIA MUSICAL APLICADA.....	40
2.1.	TRÊS MATERIAIS DO COMPOSITOR: ALTURAS, DURAÇÕES E DINÂMICA	40
2.1.1.	<i>ALTURAS</i>	40
2.1.2.	<i>DURAÇÕES</i>	49
2.1.3.	<i>MELODIA E HARMONIA</i>	52
2.1.4.	<i>DINÂMICA</i>	53
3.	A MÚSICA IDEAL: ESQUEMAS CONCEITUAIS DAS TEORIAS GERAIS DO CINEMA.....	55
3.1.	O HORROR AO SOM NATURALISTA E O CULTO DO ASSINCRONISMO: VOZES E RUÍDOS NA TRADIÇÃO FORMATIVA.....	56
3.1.1.	<i>SOBRE O VALOR DO CONTRAPONTO</i>	63
3.2.	A INTERVENÇÃO DE EISENSTEIN: MÚSICA NA TRADIÇÃO FORMATIVA	65

3.3.	O PAPEL DA MÚSICA SEGUNDO A TRADIÇÃO REALISTA: OS OUVIDOS DE MERCADOR DE BAZIN E A MÚSICA CINEMÁTICA DE KRACAUER.	72
3.4.	O CORAÇÃO INTERDITADO: A MÚSICA PARA O INTELLECTO DA TEORIA MODERNA	78
3.4.1.	<i>O PARADIGMA ALEXANDER NEVSKY</i>	80
3.4.2.	<i>O MODELO MAURICE JAUBERT</i>	83
3.4.3.	<i>A MÚSICA “NEUTRA” DE HIROSHIMA</i>	88
3.5.	CONCLUSÃO	90
4.	ELEMENTOS PARA UMA POÉTICA DA MÚSICA DOS FILMES: PRESSUPOSTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS	94
4.1.	REFLEXÕES SOBRE A QUESTÃO DO VALOR NAS OBRAS EXPRESSIVAS: GOSTO PESSOAL E JUÍZO UNIVERSAL.....	94
4.1.1.	<i>O VALOR DA OBRA EXPRESSIVA NO MERCADO DOS BENS SIMBÓLICOS</i> 96	
4.2.	SOBRE A ‘POÉTICA DO CINEMA’	98
4.2.1.	<i>A REDENÇÃO DOS SENTIMENTOS</i>	107
4.3.	SOBRE OS EFEITOS DOS SONS MUSICAIS	110
4.3.1.	<i>FASCÍNIO FATAL: O ENCANTO IRRESISTÍVEL DE ORFEU E DAS SEREIAS</i>	111
4.3.2.	<i>O OUVIDO DO LAGARTO: MÚSICA E A POLÍCIA DOS SENTIDOS</i>	113
4.3.3.	<i>A DOCTRINA DAS AFEIÇÕES: UMA PERSPECTIVA PARA A ABORDAGEM ANALÍTICA DA MÚSICA DOS FILMES?</i>	118
4.4.	A MÚSICA REAL: A MÚSICA DOS FILMES COMO ELA É	126
4.5.	A DISCIPLINA METODOLÓGICA DO ANALISTA	131
5.	TESTE DA METODOLOGIA NOS FILMES AJUSTE FINAL E O HOMEM QUE NÃO ESTAVA LÁ	135
5.1.	A MÚSICA DOS FILMES DE GANGSTER E DOS FILMES NOIR	136
5.1.1.	<i>SOBRE A CONSTRUÇÃO DO QUADRO REFERENCIAL</i>	136
5.1.2.	<i>A MÚSICA DOS FILMES DE GANGSTER: A PRIMEIRA GERAÇÃO</i>	139
5.1.3.	<i>A MÚSICA NA SEGUNDA GERAÇÃO GANGSTER</i>	143
5.1.4.	<i>PROGRAMAS MUSICAIS DO CINEMA NOIR</i>	148
5.1.5.	<i>A MÚSICA DO PERÍODO CLÁSSICO</i>	149
5.1.6.	<i>A INTERVENÇÃO DE BERNARD HERRMANN NO NOIR DOS ANOS 1950</i> ..	153
5.1.7.	<i>A PALHETA MUSICAL DO FILME SOMBRIO PÓS-PRODUCTION CODE</i> ..	155
5.2.	O PROGRAMA MUSICAL DE AJUSTE FINAL	160
5.2.1.	<i>A MÚSICA DO DANNY BOY BULLET FEST</i>	164

5.2.2.	<i>SOBRE A VOCAÇÃO DE AJUSTE FINAL</i>	170
5.2.3.	<i>DE VOLTA À MÚSICA</i>	188
5.2.4.	<i>DE VOLTA À SEQUÊNCIA DANNY BOY</i>	193
5.3.	O PROGRAMA MUSICAL DE <i>O HOMEM QUE NÃO ESTAVA LÁ</i>	200
5.3.1.	<i>SOBRE A VOCAÇÃO DE O HOMEM QUE NÃO ESTAVA LÁ</i>	203
5.3.2.	<i>O PROGRAMA MUSICAL</i>	207
5.3.3.	<i>SONATA, FORMA SONATA E AS SONATAS DE BEETHOVEN: UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO</i>	215
5.3.4.	<i>OS ADÁGIOS E ANDANTES DE SONATAS NA HISTÓRIA DE ED CRANE</i> ...	221
5.3.5.	<i>A MÚSICA DE CARTER BURWELL</i>	231
5.3.6.	<i>O PROGRAMA DE CANÇÕES</i>	234
6.	CONCLUSÃO	236
6.1.	ALGUNS BENEFÍCIOS DA METODOLOGIA.....	239
6.2.	ALGUNS POSSÍVEIS PASSOS FUTUROS	242
6.3.	ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES	244
	REFERÊNCIAS	246
	APÊNDICE A – UM ESTUDO DO CONTEXTO GANGSTER-NOIR	253
	<i>SOBRE O CONTEXTO EMPÍRICO DE REFERÊNCIA</i>	259
	<i>“TODO AQUELE QUE TOMAR À ESPADA, MORRERÁ À ESPADA”</i> : AS FÁBULAS MORAIS <i>GANGSTER</i> DOS ANOS 1930.....	262
	<i>O ESPETÁCULO DO CRIME: A SEGUNDA GERAÇÃO GANGSTER</i>	266
	<i>TONALIDADES E ATMOSFERAS EMOCIONAIS DO CINEMA NOIR</i>	270
	APÊNDICE B – FILMOGRAFIA REFERIDA	278

1. INTRODUÇÃO

O “bater das asas da borboleta” deste trabalho foi o movimento de um compositor em busca de respostas para um par de questões. Como fazer boa música para filmes? Sob que perspectivas a música de um filme pode ser considerada bem-sucedida? O problema emergiu, portanto, de um fenômeno experimentado na instância dos processos de criação e de avaliação do produto dessa criação. Enquanto pensar em “como fazer” contingencia investigações no domínio das técnicas e das poéticas, admitir a existência de uma música de cinema “boa” implica um compromisso com julgamentos de valor da obra expressiva, ou seja, com um objeto de interesse da crítica e das estéticas.

Os primeiros passos da investigação, realizados no final dos anos 1990, foi, ao lado de uma prática empírica razoavelmente constante na área da produção de música para produtos audiovisuais, buscar o conhecimento sistematizado sobre o objeto, ou seja, investigar a existência de cursos de formação nessa área específica e de fundamentos técnicos e teóricos acerca da música dos filmes. Foi constatado, naquele momento, que, no Brasil, a oferta de conhecimento organizado sobre o tema era exígua. Àquela altura, o compositor que buscava formação específica na área da produção para audiovisual teria que se contentar com alguns poucos cursos de curtíssima duração, oferecidos por compositores com experiência centrada na prática. A música aplicada ao cinema não constava como disciplina regular nos currículos de graduação da área da música, nem dos cursos de formação em cinema de um modo geral. Estes últimos ofereciam disciplinas com conteúdo centrado em captação de som direto e edição de som, ministradas por profissionais da área técnica. Não havia, da mesma forma, oferta de formação específica em música para cinema nos cursos de pós-graduação. Já no campo da produção teórica, não foi possível, àquela altura, encontrar livros publicados no Brasil dedicados ao tema. Decorrente disso, fixavam-se como condições necessárias:

- a) que um compositor empenhado em construir um saber teórico sobre a música dos filmes deveria buscá-lo em outros idiomas;
- b) se almejasse uma formação de longa duração, o compositor deveria realizá-la em países nos quais cursos dessa natureza eram oferecidos, como França, Inglaterra, Escócia, Itália e Estados Unidos, entre outros;
- c) contingenciado a permanecer no Brasil, o compositor precisaria participar da própria construção de uma área de conhecimento.

Um segundo viés de investigação, voltado especificamente para a questão do valor, foi um estudo preliminar sobre o discurso da crítica jornalística brasileira a respeito da música dos filmes. Analisando uma coletânea de críticas cinematográficas reunidas pelo crítico e pesquisador acadêmico Amir Labaki no livro *Cinema Brasileiro*¹, verificou-se que, a julgar por esse conjunto de cinquenta críticas assinadas por especialistas, a música dos filmes, com base em um viés quantitativo que constatava que a palavra música era mencionada somente sete vezes no conjunto, parecia não ser um objeto sobre o qual o discurso crítico fizesse grandes investimentos. Nas poucas vezes em que a música era objeto de análise, ademais, o texto resultante, via de regra, não passava de um par de linhas e tinha um caráter agudamente impressionista, marcado por jargões do tipo “a música pontua expressivamente vários momentos da narrativa”². Em decorrência dessas constatações, foi possível inferir que o discurso crítico jornalístico sobre a música dos filmes, no contexto brasileiro, não parecia ser um campo muito promissor para a construção de alguma noção de música para cinema bem-sucedida.

Realizados no contexto dos estudos de mestrado, na área da Musicologia, os movimentos subseqüentes desta pesquisa seguiram, por um lado, no sentido da construção de um conhecimento empírico “local”, isto é, um estudo orientado por um eixo historicista, acerca das estratégias de uso de música no cinema brasileiro da Cinédia, ao final dos anos 1990. Já quanto a questões de natureza valorativa, foi realizada uma revisão de bibliografia específica sobre música para cinema, no curso da qual é revelada a presença de uma oposição binária entre perspectivas de abordagem da música dos filmes: uma corrente que nasce em 1935 com Leonid Sabaneev no livro *Music for the films*³; outra que surge nos estudos específicos sobre a música dos filmes com a publicação de *Composing for the films*⁴, obra

¹ LABAKI, Amir (Org.). **Cinema brasileiro**. São Paulo: Publifolha, 1998.

² Na análise do filme *A Hora e a vez de Augusto Matraga*, em relação à música o crítico diz apenas: “(...) e ainda a música de Geraldo Vandré que desempenha importante papel (por vezes algo ostensivo) na criação do clima psicológico proposto pelo roteiro”. A análise crítica, contudo, não explica de que maneira, e através de que elementos, a música de Vandré opera na criação do clima citado, nem nos revela por que considera um problema a música desempenhar um papel “algo ostensivo”. O mesmo pode ser observado em outras análises nas quais os críticos fazem uso de expressões vagas e imprecisas. Sobre a música de *Bye bye Brasil*, de Cacá Diegues, lê-se apenas que o filme “é um *road movie* paródico-sociológico, embalado pela música de Chico Buarque”. Outro crítico exagera no sabor impressionista quando, em crítica sobre o filme *O Sertão das memórias*, diz que “a música de Naná Vasconcelos explora todas as possibilidades entre o ruído e a melodia integrando-se admiravelmente às paisagens e ao ritmo das imagens”, uma vez que explorar todas essas infinitas possibilidades é tarefa impossível. Na crítica a *Um céu de estrelas*, o autor que afirma que “o antinaturalismo da música de Wilsom Sukorski e Lívio Tragtenberg também empresta não pouca dramaticidade ao filme”, fica devendo ao leitor uma explicação do que significa “antinaturalismo” em música, e de como esse “antinaturalismo” empresta “não pouca” dramaticidade ao filme.

³ SABANNEV, Leonid. **Music for the Films**. New York: Arno, 1978.

⁴ ADORNO, Theodor; EISLER, Hanns. **Composing for the films**. London: Athlone, 1994.

assinada por Theodor W. Adorno e Hans Eisler, publicada originalmente em 1947. Enquanto Sabaneev prefere observar e descrever os filmes como eles são, atribuindo valorização positiva para o compositor “poliglota” – hábil em diversos estilos e gêneros de música - e entendendo o sucesso da música dos filmes de ficção como decorrente de fatores como “unidade”, “continuidade” e do modo como a música opera a serviço dos sentimentos que emergem de uma história encenada cinematograficamente, Adorno e Eisler adotam uma atitude essencialmente normativa e ideologicamente orientada, que condena com veemência as estratégias sentimentais dominantes do cinema clássico norte-americano, assim como toda e qualquer aplicação de música com tintas Românticas, em favor do emprego sistemático e exclusivo da música pós-Romântica, especialmente das técnicas dodecafônicas e seriais. Advogavam os autores que uma arte dos tempos modernos, como o cinema, necessitaria de música moderna e não de música tonal do século XIX. Para eles, ademais, a música do cinema não deveria operar a serviço do drama, mas garantir para si a autonomia conquistada após o surgimento da idéia de uma música “pura”, noção que emerge com a emancipação da forma sonata no Classicismo e opera como verdugo do Romantismo, principalmente com base no pensamento de Eduard Hanslick, que, em *O belo musical*⁵, livro publicado no final do século XIX, combate a estética sentimental e programática Romântica, defendendo, em resumo, a hipótese de que a música não tem o poder de descrever, significar, transmitir, comunicar ou expressar nada a não ser ela mesma, ou seja, que a música “significa” apenas a beleza de suas próprias estruturas.

No confronto entre a teoria específica sobre a música dos filmes, a apreciação de obras importantes do cinema brasileiro e a consulta às fichas técnicas de um grande número de filmes, observou-se que, do início do filme sonoro até o final dos anos 1950, as instâncias responsáveis pelo “está bem!” que coloca o ponto final em uma obra cinematográfica - produtores, diretores, compositores - apostavam em uma estratégia que combinava o uso abundante de canções populares com um técnica de escrita de música instrumental sinfônica de fortes tintas Românticas e claramente configuradas como recurso para a produção de emoções. Com a chegada ao *campo*⁶ dos movimentos que Ismail Xavier chamou de cinema moderno brasileiro – os cinemas novo e marginal – a boa música para cinema parece passar a ser contingenciada por idéias como as defendidas em *Composing for the films*, principalmente no que diz respeito à rejeição absoluta ao repertório Romântico e às estratégias de uso de

⁵ HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**. Campinas: Unicamp, 1992.

⁶ Com o sentido esculpido por Pierre Bourdieu e examinado na seção 4 deste trabalho. Em todas as vezes em que a palavra é utilizada, aqui, com o sentido atribuído por Bourdieu, será grafada em itálico.

música adotadas pelo cinema norte-americano, em benefício de uma música ideologicamente orientada e sem vocação sentimental. Ao contrário do que pregavam Adorno e Eisler, cabe ressaltar, os realizadores do cinema moderno buscaram a boa música muito mais na canção popular do que junto aos compositores de formação acadêmica versados nas técnicas pós-tonais⁷. A música bem-sucedida passou a ser, especialmente no Cinema Novo, tributária de compromissos do repertório com noções como “autenticidade”, “tradição” e “nacionalismo”; com o conteúdo ideológico das letras das canções; e com a ruptura radical com o modelo de aplicação de música do cinema clássico norte-americano, considerado por Adorno e Eisler como subserviente, por demais, ao drama. Essa atitude atinge o seu grau mais elevado nas estratégias do Cinema Marginal: ao contrário da busca da “invisibilidade”⁸, da continuidade, da unidade e das nuances do drama – estratégias denunciadas como vulgares e próprias do cinema clássico *hollywoodiano* -, colagens, cortes e entradas abruptas e superposições de músicas de naturezas diversas são oferecidas à apreciação de modo hiperexplícito. Para que seja considerada bem-sucedida, nesse contexto, a música para cinema deve, antes de tudo, romper com a tradição musical do cinema comercial.

⁷ Conforme atesta Lécio Augusto Ramos no verbete “Trilhas sonoras” da *Enciclopédia do cinema brasileiro*, “a vanguarda musical que eclodiu nos anos 60, e que revelou compositores como Ricardo Tacuchian, Willy Correa de Oliveira, Edino Krieger, Marlos Nobre, Esther Scliar, Rogério Duprat, e outros, foi de certa forma ignorada pelo Cinema Novo. Foram registrados apenas dois casos de aproximação entre os dois movimentos: o filme *Noite Vazia* com música de Rogério Duprat e *A Derrota* (Mário Fiorani, 1966) com música assinada por Esther Scliar.” (RAMOS, Lécio. Trilhas sonoras. In: RAMOS, F.P.; MIRANDA, L.F. (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2000. p.549.) Já nas fichas técnicas da filmografia Marginal, entre os sessenta e nove filmes relacionados, apenas cinco têm música original composta por representantes das chamadas “vanguardas”: *Trilogia do Terror*, filme em três episódios com música de Damiano Cozzela e Rogério Duprat, *O Anjo Nasceu*, com música de Guilherme Vaz, *O Profeta da Fome*, com música de Rinaldo Rossi, *Assuntina das Américas*, com música assinada por Cecília Conde e *O Segredo da Múmia*, com música de Júlio Medaglia. Houve também o caso do filme *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1977) no qual o compositor Caetano Veloso utilizou ruídos de Música Concreta e instrumentos do compositor Walter Smetak.

⁸ Estratégia flagrada por Sabaneev no contexto clássico *hollywoodiano*. Pode ser descrita como um conjunto de práticas convencionais, que evoluiu para que o espectador, em geral, não focalizasse a atenção na música. De modo análogo à edição de continuidade na trilha de imagem, a música de pós-produção procurava manter-se, até certo ponto, “invisível”. Um depoimento do prestigiado diretor americano Sidney Lumet, em seu livro *Fazendo Filmes*, revela como este princípio é adotado até mesmo por diretores contemporâneos desalinhados com aquilo que costuma ser chamado de *mainstream*: “Algumas das partituras que já ouvi [de música de filmes] não podem ser lembradas de modo algum. Estou pensando na magnífica partitura de Howard Shore para *O Silêncio dos Inocentes*. Quando vi o filme não a ouvi. Mas a sentia sempre. É o tipo de partitura que tento conseguir na maioria dos meus filmes.” (LUMET, Sidney. **Fazendo Filmes**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p.161.) Entre as estratégias de “inaudibilidade” podem ser citadas: a) planejamento rigoroso de entradas e saídas de música, pontos nos quais o espectador tende a ter a sua atenção capturada pela música; b) coincidência entre a duração da intervenção musical com a duração da cena ou da seqüência; c) respeito irrestrito às vozes, especialmente quando as falas contêm informações relevantes para a compreensão do fluxo causal da história; d) precisão “semântica”, ou seja, a música deve “significar” com clareza os sentidos que a história encenada demanda e/ou que o diretor deseja construir para o espectador.

Os estudos realizados no mestrado, que incluíram também a análise de filmes brasileiros de diversas tendências das duas últimas décadas do século XX⁹, apontou uma importante predominância de canções populares compostas e/ou interpretadas por grandes nomes da mpb *pop* contemporânea. Examinando os discursos críticos jornalísticos, observou-se, ainda, a forte presença de uma tendência a conferir valor positivo ora a esse aparato cancionista do filme, com foco na qualidade das canções, no prestígio dos compositores e intérpretes; ora a uma idéia de “pós-moderno”, relacionada ao uso de “samplers” e outros dispositivos de edição digital; ora a uma idéia de “inovador”, ou “revolucionário”, mais constantemente flagrada em filmes que podem ser classificados na chave das vanguardas, segundo a qual a música é considerada bem-sucedida se for descontínua, fragmentada, de matriz composicional pós-Romântica e recusar compromissos com os aspectos sentimentais do filme, noção de valor claramente alinhada com as proposições de *Composing for the films*.

1.1. PRESSUPOSTOS E HIPÓTESE

Como ponto de partida para a formulação da hipótese fundamental deste estudo de doutoramento, que reformula as questões expressas nas primeiras linhas desta introdução, é importante declarar alguns problemas e pressupostos constituídos a partir do conjunto das reflexões e estudos preliminares resumidos nos parágrafos anteriores. Em primeiro lugar, a julgar pelo que pode ser inferido a partir da ausência de cursos de formação, nos contextos acadêmico e profissional brasileiros fazer música para cinema não parece ser visto como uma “técnica”, isto é, uma habilidade construída com base não só na prática e em um possível talento inato, mas desenvolvida por meio da aprendizagem de um conjunto de saberes organizados em um corpo teórico nitidamente delineado como disciplina e como método. No que tange ao “como fazer”, portanto, aquele compositor que desejasse construir-se, no Brasil, como criador de música para filmes seria obrigado a se contentar com as suas intuições e sua bagagem musical. Não se fala aqui, evidentemente, dos saberes e práticas que são condições necessárias para a formação de um compositor de um modo geral, uma vez que o campo dos estudos acadêmicos de Composição é solidamente constituído, mas de um conhecimento

⁹ Nesse contexto, foram realizadas apreciações e análises da música de filmes como *O Caminho das Nuvens*, *Madame Satã*, *Lisbela e o Prisioneiro*, *Amarelo Manga*, *O Homem que Copiava*, *Cidade de Deus*, *Dom*, *O Invasor*, *Memória Póstumas de Brás Cubas*, *Bicho de Sete Cabeças*, *A Partilha*, *Bellini e a Esfinge*, *Um Show de Verão*, *Estorvo*, *Carandiru* e *Durval Discos*, entre outros. (Ver créditos no Apêndice B – Filmografia referida)

específico sobre o ofício de compor para cinema, que implicaria saberes não oferecidos pelos currículos regulares de Composição.

Mais ao lado de Sabaneev do que de Adorno e Eisler, este estudo aceita a idéia de que, em filmes de ficção não-musicais, a música não pode ser vista como uma entidade autônoma, mas como um recurso a serviço de uma história encenada cinematograficamente. Como diz Carol Flinn, uma vez inter-relacionados, todos os recursos que operam na construção de uma cena – roteiro, iluminação, fotografia, ângulos e movimentos de câmera, performance dos atores, montagem, diálogos, sons “naturais”, efeitos sonoros e música - serão percebidos pelo espectador como um objeto unificado.¹⁰ Sob essa perspectiva, como clamar por autonomia para a música de um filme? Fazer música para filmes, portanto, implica a construção de um conhecimento sobre a natureza da obra expressiva que a convoca como recurso. Em síntese, uma disciplina dedicada ao ensino do ofício de compor para filmes deve levar em conta a necessidade da construção de conhecimento acerca do meio para o qual a música é convocada como recurso, ou seja, um conhecimento técnico e teórico sobre os filmes. Decorre dessa constatação, em grande parte, o trânsito desta pesquisa da Musicologia para a Comunicação, área que hoje abriga, ao menos no Brasil, a maior parte dos estudos específicos sobre cinema.

Já no que diz respeito à questão da valoração, a julgar pelo exame de estudos sobre a música do cinema, nos estudos fílmicos brasileiros, e de enunicações da crítica jornalística contemporânea nacional, uma determinada noção de valor parece operar como base para todos os veredictos acerca da virtude da música de um filme. Com forte inspiração em Adorno e Eisler, a idéia de que música de natureza Romântica ou sentimental que expressa, “em paralelo”, as emoções que emergem de um filme, é considerada uma espécie de aberração vulgar. Para que seja boa, ela deve estar em “contraponto”, isto é, produzir um sentido diferente do das imagens, ter compromissos com a difusão de um determinado ideal político ou deve ser vista como algo inovador, transgressor, romper com tradições, enfim.

A impressão de que algo está errado com esse sistema de atribuição de valor é responsável, em grande medida, pela formulação de questões centrais deste estudo. Ora, a julgar pelas teses que parecem estar sedimentadas nos estudos fílmicos brasileiros, o paralelismo sentimental e o caráter rigorosamente clássico¹¹ da música de *O poderoso chefão*

¹⁰ FLINN, Carol. **Strains of Utopia**. New Jersey: Princeton University, 1992. p.46.

¹¹ Cinematograficamente falando. O programa musical de *O poderoso chefão* é urdido com reverência irrestrita ao modelo clássico norte-americano de música para filmes, paradigma examinado na seção 4 deste trabalho.

(*The Godfather*. Francis Ford Coppola / Nino Rota, 1972)¹² condenariam ao fracasso o programa musical do filme. Será que distinções binárias entre paralelismo e contraponto; entre programas de natureza sentimental e não-sentimental; entre repertório Romântico e pós-tonal ou entre tradição e inovação têm mesmo potência para atribuir virtude artística ou condenar ao fracasso o conjunto de estratégias musicais de uma obra cinematográfica? Ou não passam de manifestações de gostos pessoais e históricos difundidos pelos agentes legitimadores dos *campos* do cinema e da cultura? Como se poderia formular uma abordagem da música de filmes mais justificada musicologicamente e epistemologicamente, assim como mais fecunda, no que diz respeito à sua aplicação na análise fílmica?

Flagrando fragilidades conceituais e empíricas importantes no modelo de avaliação dominante – questão em discussão na seção 3 -, é hipótese desta tese que a metodologia adotada pelo Laboratório de Análise Fílmica, grupo de pesquisa no seio do qual a pesquisa foi desenvolvida, alimentada por alguns fundamentos da Musicologia e por estudos contemporâneos sobre a música dos filmes, constrói um ambiente epistemológico e pragmático mais favorável para ajudar a decifrar o segredo do valor do programa musical de uma obra cinematográfica.

1.2. CONTEÚDO DAS SEÇÕES

A seção 2 consiste em um preâmbulo sobre terminologia musical. A seção 3 é dedicada ao exame do modo como as teorias gerais do cinema, da sua gênese aos anos 1960, elaboraram sistemas de atribuição de valor à música dos filmes. Tendo como eixo a classificação de J. Dudley Andrew, a pesquisa examina a hipótese de que, a partir de uma definição exclusivamente visual de cinema, as grandes teorias gerais, principalmente os estudos de Sergei Eisenstein, Siegfried Kracauer e Jean Mitry, construíram modelos valorativos baseados em oposições bipolares, que, embora exerçam uma importante influência na crítica e na prática, podem ser apenas *constructos* teóricos desencarnados do mundo empírico e utilizados mais como armas na luta por legitimação no *campo* do cinema e da cultura do que como ferramentas de produção de conhecimento.

Na seção 4, como alternativa ao modelo vigente, são declarados os pressupostos teóricos e metodológicos que orientam este estudo sobre a música de filmes. Com inspiração

¹² Neste trabalho, as referências aos filmes citados no corpo do texto terão o seguinte formato: Título em português (Título em inglês. Nome do diretor / Nome(s) do(s) compositor(es), Ano de lançamento). A filmografia completa está compilada no Apêndice B – Filmografia referida.

no pensamento de Luigi Pareyson e Pierre Bourdieu serão discutidos alguns aspectos da questão do valor nas obras expressivas. A seguir, serão expostos os pressupostos da ‘Póética do Filme’, método de investigação adotado no Laboratório de Análise Fílmica, grupo de pesquisa no seio do qual esse trabalho foi elaborado. Reverente à filosofia de Aristóteles e Kant e a proposições de estudiosos como Luigi Pareyson, Paul Valéry e Umberto Eco, o método agencia noções construídas com base no exame que Aristóteles faz das Tragédias e propõe uma abordagem do filme a partir dos efeitos cognitivos, sensoriais e sentimentais que a obra produz na instância apreciadora. Os passos seguintes são a declaração de um posicionamento deste trabalho no *campo* das discussões acerca da natureza da música e o exame dos pressupostos e teses de autores que transitam entre a Musicologia e os estudos específicos sobre a música dos filmes - como Claudia Gorbman, Michel Chion –, que se revelam ferramentas conceituais e analíticas caras ao modo como a música dos filmes é entendida e examinada na perspectiva desta pesquisa. Tal segmento conclui com a exposição dos passos analíticos empreendidos no confronto com as obras. A seção 5 consiste no teste da abordagem teórico-metodológica, nos filmes *Ajuste final* e *O homem que não estava lá*.¹³

1.3. OUTROS PRESSUPOSTOS E HIPÓTESES SECUNDÁRIAS: SOBRE A AUTONOMIA DA MÚSICA DOS FILMES

Aceitando a música como recurso convocado por uma obra de outra natureza, é também hipótese deste trabalho que as virtudes do programa musical de um filme não devem ser buscadas, necessariamente, na música mesma, julgada por critérios exclusivamente musicológicos, mas, sim, no modo como os recursos musicais são articulados com os outros meios e recursos do filme. Isso não quer dizer, obviamente, que uma música “bela” não possa, em virtude da sua própria beleza, ser aplicada e considerada bem-sucedida em um filme. No cinema, entretanto, uma canção entoada fora de afinação, uma nota solitária sustentada por um longo tempo, o som de um instrumento tocado por um aprendiz iniciante, podem, em muitos casos, impressionar a apreciação de modo tão impactante – e às vezes até bem mais – do que uma música produzida por profissionais e reconhecida pelas instâncias legitimadoras como obra-prima. Em direção inversa, uma grande obra sinfônica ou uma grande canção, podem, por conta do modo como são articuladas com os outros recursos da história mostrada, ter sabor de estratégia banal, vulgar, ingênua e gratuita. Fala-se, aqui, que a análise da música

¹³ *Miller's Crossing*. Joel Coen / Carter Burwell, 1990 e *The man who wasn't there*. Joel Coen / Carter Burwell, 2000.

dos filmes deve se fixar, especialmente - exclusivamente, talvez - na dimensão *cinemusical* ou *cinemusicológica*, uma vez que os critérios de perfeição estética da musicologia não podem ser aplicados *tout court* à música do cinema.

1.3.1. SOBRE A ENGENHOSIDADE

É pressuposto aqui observar as obras expressivas na perspectiva proposta por Johann Sebastian Bach. Para Bach, a música dele era bem-sucedida não por um talento especial conferido a ele por entidades divinas ou por um determinismo da natureza. Ao contrário, dizia: “Tive que trabalhar muito; qualquer um tão diligente quanto eu pode atingir o mesmo nível.” Esse comentário de Bach, extraído do livro *Musica Poetica: Musical-Rethoric Figures in German Baroque Music*¹⁴, embora possa ser visto como uma simples manobra retórica de modéstia, é vista por Dietrich Bartel, como um posicionamento epistemológico em relação a uma questão crucial, que diz respeito ao modo de compreender a música e as obras expressivas de uma maneira geral. Na época de Bach, enquanto os barrocos italianos, defendendo a inspiração divina, argumentavam que um compositor deveria nascer compositor, os alemães preferiam acreditar na aplicação do método pedagógico tradicional luterano – *praeceptum, exemplum et imitatio* (preceito, exemplo e imitação, isto é, aprender as regras, estudar exemplos e imitar os mestres) -, argumentando que a habilidade de produzir uma música bem-sucedida poderia ser ensinada e aprendida.¹⁵

O sucesso de uma obra, sob essa perspectiva, seria tributário do grau de empenho do compositor na aquisição de um conjunto de saberes e na diligência no exercício do seu ofício de compor. Essa visão da produção artística não como fruto da inspiração de gênios criadores, mas como uma engenhosidade condicionada por aprendizagem e labor -, subjaz aos próximos passos deste trabalho. O que aqui se planteia pode ser assim exemplificado: quem ouve com um razoável grau de atenção um contraponto da “Arte da fuga” ou do “Cravo bem temperado” - obras de Bach -, dificilmente deixará de perceber que está diante de algo “belo”, engendrado por uma grande inteligência organizadora. Já aquele que, munido de conhecimento sobre as técnicas do contraponto, dedica-se a analisar a obra, confirmará, inevitavelmente, a ação de uma inteligência vigorosa e de um elevado grau de astúcia no modo de usar as regras do contraponto, que faz com que o autor seja reconhecido como um

¹⁴ BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica**. London: University of Nebraska, 1997. p.64.

¹⁵ Ibid.

dos mestres, *em relação* a outros que se dedicaram a compor com base nas mesmas regras. De certa forma, estabelecendo conexão com a citada declaração de Bach, o que o apreciador intuitivo e o analista flagra pode ser sintetizado como a percepção de que a obra é fruto de diligência, empenho, labor, investimento de intelecto e sensibilidade na produção de uma obra que se diferencia das demais pela engenhosidade com a qual é urdida. Visto dessa forma, parece ser possível dizer que há algo na apreciação e na valoração da obra expressiva que não está muito longe do que acontece quando uma platéia está diante de um trapezista, por exemplo. Em um espetáculo circense, subjazem às emoções que a platéia experimenta, ao se confrontar com um artista de circo que põe a vida em risco em saltos triplos mortais sem rede, uma percepção de que aquilo que aqueles homens fazem, ele – o espectador – e a imensa maioria dos homens não são capazes de fazer. O efeito que o espectador experimenta não decorre, simplesmente, de uma emoção derivada do confronto da coragem com o perigo, mas da percepção de uma habilidade rara que foi construída a partir de esforço, diligência, treinamento obsessivo e inteligência na elaboração e na aplicação de uma técnica. Sob essa perspectiva, o que distingue a habilidade do trapezista da de um criador de música para cinema, por exemplo, é que estes precisam ser hábeis na produção de efeitos de natureza distinta e mais sutil.

Não se quer, aqui, desconsiderar a perspectiva da existência das aptidões naturais, daquilo que chamamos de talento, é claro. É preciso, obviamente, ser dotado de uma formidável inteligência espacial para ser trapezista. O que aqui se advoga é que tanto o ofício de fazer música para cinema quanto o de refletir e emitir pareceres estéticos sobre as estratégias musicais das obras podem obter ganhos consideráveis com a adoção de uma postura menos aderida a uma estética da genialidade e mais reverente aos aspectos técnico-artísticos imanentes nas obras.

1.3.2. *SOBRE O ORIGINAL E O RARO*

Um outro aspecto da noção de valor, que se constitui neste trabalho, diz respeito a questões que transitam no campo das idéias de “novo”; “ousado”, “transgressor”, “inovador”, “original” etc. Nesta tese se sustenta a idéia de que o sucesso de uma obra expressiva pode ser condicionado pelo seu grau de frescor. Descartando a perspectiva que pretende atribuir à inovação ou à ousadia na linguagem um papel decisivo na avaliação de uma obra expressiva, o estudo opta por localizar a assim chamada originalidade em outra instância da obra. Em primeiro lugar, o que aqui se entende por originalidade não pode ser compreendido como

tributário somente de questões de repertório, isto é, a música não é bem ou mal-sucedida em virtude de poder ser classificada como “moderna” ou “pós-moderna”, mas em função do modo como se articula com os outros recursos do filme

Raciocinando por absurdo, como ensina a Retórica, imaginemos um filme com música completamente original. Para tanto, seria bastante a presença de ao menos uma das seguintes alternativas:

- a) o fluxo temporal das notas, as durações, o timbre e a dinâmica da música são totalmente gerados com base em um modelo matemático de cálculo infinitesimal;
- b) a música é integralmente produzida a partir do *sampleamento* e da afinação digital de ruídos de um elevador;
- c) a música, de caráter sinfônico, é tocada sempre de trás para frente durante o filme;
- d) os instrumentos empregados para a execução musical são desconhecidos, construídos pelo próprio compositor com base em recentes achados arqueológicos.

É fácil inferir que todos esses casos convocam, sem sombra de dúvida, uma avaliação que tem como base a surpresa do confronto com uma sonoridade “nova”, no sentido de pouco familiar. É muito provável que filmes com programas musicais dessa natureza jamais tenham sido realizados. Pois bem, no contexto deste trabalho esse sabor original de repertório é visto como algo que condiciona, mas não determina, sozinho, o sucesso do programa musical de um filme. Do ponto de vista aqui adotado, a questão não repousa no repertório, mas transita no modo como a música, articulada como um dos recursos do filme, participa do processo de efetivação da obra na instância da apreciação. Visto dessa forma, um repertório “inovador” pode ser considerado ingênuo, gratuito, inadequado, pretensioso ou desnecessariamente ostensivo. Em sentido contrário, uma música “tradicional”, agudamente moldada por convenções, pode ser aplicada a um filme de um modo inovador, no sentido de conferir à obra um sabor original pela via do efeito raro que produz em conjunção com os outros recursos e dispositivos envolvidos na escultura da obra.

É preciso, todavia, reconhecer como verdadeiramente impossível operar com a perspectiva de noções absolutizadas de “inovador” e de “original”. A julgar, simplesmente, pela quantidade de obras cinematográficas até hoje realizadas, parece evidente o perigo de conferir ao programa musical de um filme um valor absoluto de originalidade, ou seja, é

demasiadamente imprudente dizer que há algo na música de um determinado filme que nunca foi realizado anteriormente no cinema. De todo modo, entretanto, as muitas experiências privadas de apreciação realizadas no curso deste trabalho produziram, em muitos casos, essa tal experiência de “frescor” que, ademais, é algo que se espera também de uma obra expressiva. Mais que isso, os filmes analisados na seção 5 impuseram-se como objetos, justamente, por uma percepção inicial intuitiva da presença de um agenciamento raro dos recursos musicais. Descartando, pela razão alegada, a perspectiva absolutista, essa investigação propõe uma noção de valor mais restrita e modesta, mas, em grande medida, verificável, fundada na comparação entre a obra e filmes de vocação semelhante. Em outras palavras, aqui se crê que é possível atribuir valor ao programa musical de um filme pela descoberta, nele mesmo, de um modo raro de participar do jogo cognitivo, sensorial e sentimental, que pode ser aferido pela via da análise imanente da obra, associada a uma investigação sobre os programas musicais de um conjunto, o mais amplo possível, de obras da mesma, família, vocação, classe ou gênero.

1.3.3. *SOBRE A DIMENSÃO SENTIMENTAL DA ANÁLISE DA MÚSICA DOS FILMES*

Outra questão emerge do confronto estabelecido no *campo* entre “arte” e “entretenimento”, dicotomia que subjaz a todo um sistema de valoração que, a julgar pelos estudos realizados no corpo dessa tese, propõe uma interdição ao direito de a música exercer, nos filmes, encantos de caráter sentimental. Parte-se aqui de uma hipótese, a ser testada com base nas discussões das seções 3 e 4, de que um sistema de valor estruturado a partir dessa premissa tende ao insucesso. Isso, em primeiro lugar, porque, como será visto, são muito fortes e numerosas as evidências empíricas que apontam para a conclusão de que, na imensa maioria dos filmes, incluindo obras assinadas por diretores considerados bem-sucedidos por um amplo consenso de opiniões, as instâncias responsáveis pelo ponto final que conclui a obra usam a música, precisamente, como ferramenta para produzir respostas de natureza sentimental nos apreciadores. Em segundo lugar, porque este trabalho compartilha com diversos autores e escolas estéticas a noção de que a produção de efeitos de natureza sentimental é mesmo própria do encanto musical. A hipótese aqui examinada é a de que discursos sobre a música dos filmes que desconsiderem ou menosprezem os efeitos emocionais inerentes ao recurso musical tendem a construir paradigmas ideais desencarnados do mundo das coisas mesmas, ou seja, das obras cinematográficas como elas são. Na mesma

linha, esta tese se contrapõe à perspectiva que constrói juízos de valor com base no estabelecimento de fronteiras rígidas entre alta cultura, cultura popular e cultura de massa. Fundamentada na própria natureza da linha de pesquisa no interior da qual a pesquisa foi conduzida – análise de produtos da cultura midiática –, a investigação discute a questão do valor sob outra perspectiva. Em coerência com a constante observação de obras audiovisuais de diversas naturezas e de acordo com pressupostos bem assentados dos estudos contemporâneos sobre a música de filmes, nada interdita, em princípio, que música de boa qualidade para cinema, possa ser encontrada em um melodrama clássico, numa aventura fantástica para crianças, ou, até mesmo, num curta-metragem realizado por um “iniciante” com a câmera de um celular, tanto quanto em obras consideradas canônicas pelos agentes legitimadores dos ambientes acadêmicos e profissionais do cinema.

Em síntese, em oposição ao modo como as grandes teorias gerais do cinema e os estudos fílmicos brasileiros construíram seus modelos de atribuição de valor, assunto da seção 3, a pesquisa examina as perspectivas do modelo analítico adotado pelo Laboratório de Análise Fílmica, regido pelo Prof. Dr. Wilson Gomes, no que diz respeito ao emprego desse método como meio de aferição não de um valor absoluto universal, mas de um valor relativo, em grande medida verificável, todavia, que emerge de uma epifania produzida durante a apreciação; resiste ao escrutínio analítico imanente rigoroso da obra; confirma-se em um amplo consenso em discursos de críticos, fãs e outros analistas e sobrevive a uma comparação com as obras da mesma família, classe ou gênero. Em última palavra, a pesquisa faz apostas na crença de que a ‘Poética do Filme’, modelo analítico praticado no Laboratório de Análise Fílmica - análise imanente com foco nos efeitos que a obra produz sobre o apreciador – alimentado por pressupostos da Musicologia e dos estudos específicos contemporâneos sobre a música dos filmes, é ferramenta melhor para ajudar a compreender por que algumas cenas são para nós *madalenas proustianas* enquanto outras são guardadas nas subpastas das coisas corriqueiras e banais, do que os modelos que parecem sempre condicionar os discursos dos estudos fílmicos brasileiros.

1.4. SOBRE AS OBRAS ELEITAS PARA ANÁLISE: A SENSACÃO DE ESTAR DIANTE DO ENGENHOSO E DO RARO

Parte-se aqui, como recomenda Luigi Pareyson, de um juízo privado de gosto. Como será examinado na introdução da seção 4, Pareyson propõe que juízo de gosto e juízo

de valor, embora sejam coisas absolutamente distintas, são duas faces de um mesmo fenômeno, que operam em conjunto na produção do “está bem!” com o qual um artista aprova e dá por concluída a sua obra. Mais que legítimo, para Pareyson o juízo de gosto seria uma instância jamais *suficiente*, mas absolutamente *necessária* para o acesso ao segredo do valor de uma determinada obra. Para o autor, ademais, é precisamente no gosto que se revela a presença da poesia, ou seja, o vislumbre de “algo” que faz com que determinada obra seja percebida como especial em comparação com as outras. Pareyson adverte, inclusive, que o gosto,

sendo a própria espiritualidade de uma pessoa, ou de um período histórico, traduzida numa espera de arte, um modo de ser, viver, pensar, sentir, resolvido num concreto ideal estético, um sistema de idéias, pensamentos, convicções, crenças, aspirações, atitudes, tornado sistema de afinidades eletivas em campo artístico, não pode, de modo algum, ser excluído do processo de leitura e de crítica uma vez que despojar-se desta bagagem espiritual e cultural seria como privar-se da própria personalidade.¹⁶

O ponto de epifania da formação do corpo empírico desta pesquisa foi a apreciação de uma seqüência de quatro minutos do filme *Ajuste Final* na qual Leo, um *gangster* irlandês, defende-se, disparando um formidável número de tiros, do ataque sorrateiro dos capangas de Johnny Caspar, rival de origem italiana que pretende matá-lo para ocupar a posição dominante que o irlandês ocupa em uma cidade indefinida dos Estados Unidos, na era da *Prohibition*. A ação ocorre, do princípio ao fim, ao mesmo tempo em que soa uma voz masculina entoando, bravamente, uma determinada canção. Simples assim. Do ponto de vista da apreciação privada, entretanto, algo aconteceu nesse momento que produziu uma espécie de certeza intuitiva de estar diante de uma estrutura audiovisual especialmente rara e astutamente engendrada. Essa sensação conduziu a uma atenção maior à música desse filme, especialmente, assim como à de todos os outros filmes dos irmãos Coen¹⁷ e a descobrir, em um processo prazeroso e constantemente revitalizado com surpresas, que alguns filmes dos Coen se destacam como obras em que a música, de uma maneira geral, articula-se com os outros recursos fílmicos de modo especialmente engenhoso e diferenciado. De *Gosto de sangue* (*Blood Simple*, 1984) a *Os matadores de velhinhas* (*The Ladykillers*, 2004) a obra de

¹⁶ PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.242-3.

¹⁷ Os matadores de velhinhas (*The Ladykillers*, 2004); O amor custa caro (*Intolerable Cruelty*, 2003); O homem que não estava lá (*The Man Who Wasn't There*, 2001); E aí, meu irmão, cadê você? (*O Brother, Where Art Thou?*, 2000); O grande Lebowski (*The Big Lebowski*, 1998); Fargo (1996); Na roda da fortuna (*The Hudsucker Proxy*, 1994); Delírios de Hollywood (*Barton Fink*, 1991); Ajuste final (*Miller's Crossing*, 1990) Arizona nunca mais (*Raising Arizona*, 1987); Gosto de sangue (*Blood Simple*, 1984). Todos os filmes com música assinada por Carter Burwell, exceção feita a E aí, meu irmão, cadê você?, com música produzida por T-Bone Burnett.

Joel e Ethan Coen é abundante em dispositivos programáticos nos quais se verifica um especial empenho na construção de um cardápio saboroso de articulações entre a música o tecido dramático.

Assim como acontece com outros diretores cuja obra foi examinada no curso das investigações empíricas preliminares deste trabalho - como Stanley Kubrick, Quentin Tarantino, Wong Kar Way e Peter Greenaway, por exemplo -, os Coen revelam-se realizadores especialmente preocupados em surpreender seu espectador com um modo agudamente idiossincrático e astuto de utilizar a música. Não seria má idéia, de forma alguma, estudar Kubrick, Tarantino, Greenaway e Kar Wai, mas como uma tese implica escolhas e recortes, os filmes dos Coen foram considerados suficientes como *corpus* empírico para o exame das proposições deste estudo.

Fazendo um recorte dentro da própria obra dos Coen, três filmes, especialmente, a julgar por um corpo a corpo preliminar com o conjunto da obra, convocaram maior atenção para as suas estratégias musicais. *Ajuste final*, *E aí, meu irmão, cadê você?* e *O homem que não estava lá*. Enquanto o primeiro e o último podem ser vistos como pertencentes a um veio de *crime films* com tintas *noir* explorado em outros filmes dos Coen - como *Gosto de sangue*, *Barton Fink* e *Fargo* -, *E aí, meu irmão...* pode ser classificado na chave dos musicais¹⁸ e como um filme sem familiares muito próximos no conjunto da obra. Em que pese a forte impressão produzida na apreciação privada por este último, *Ajuste final* e *O homem que não estava lá* foram os filmes escolhidos, considerando, em primeiro lugar, que um dos passos metodológicos desta pesquisa é a comparação da obra analisada com outras da mesma “família” e eleger esses três filmes como objetos implicaria a construção de dois quadros referenciais de naturezas muito distintas: filmes *noir* e filmes musicais. No que diz respeito às estratégias de uso de música nesses dois contextos, ademais, as diferenças são tão profundas que implicam abordagens e arsenais teóricos muito diferentes. Os laços de família que os filmes eleitos estabelecem no interior da obra dos Coen foi outro aspecto que contribuiu para a eleição dos dois filmes-objeto deste estudo, uma vez que essa vizinhança de vocação é vista como favorecedora da riqueza do confronto analítico.

1.5. O ESTADO DAS ARTES DA MÚSICA PARA CINEMA NO BRASIL

¹⁸ Mais no sentido do musical brasileiro da Cinédia e da Atlântida, herdeiro do rádio e baseado em performances cem por cento “ao vivo”, do que dos musicais clássicos norte-americanos, derivados da Broadway, que têm como uma das suas marcas de gênero a performance do ator-cantor acompanhada por uma orquestra “invisível” e pelo uso da letra das canções como diálogos, como nas operetas.

Um exame da produção teórica acadêmica, no Brasil, sobre a música dos filmes, que considera o período compreendido entre o início desta pesquisa e o momento atual, revela um vetor de crescimento do interesse no tema, muito aquém, entretanto, do vigor que pode ser constatado no cenário internacional. A julgar pelas preocupações, proposições e referências dominantes no conjunto de artigos, dissertações, teses e livros consultados, a música dos filmes, quando é julgada, o é pela via de um discurso agudamente condicionado por distinções com base nos postulados de Sergei Eisenstein, Theodor W. Adorno e Hans Eisler, autores que parecem ocupar, nos estudos fílmicos brasileiros, um lugar de referência para formulações sobre modelos de programas musicais bem-sucedidos

Como será visto, ao contrário do que vem ocorrendo nos últimos vinte anos no cenário internacional, o território dos estudos acadêmicos brasileiros sobre a música dos filmes continua a ser pouco explorado. De um lado, a musicologia, talvez ainda muito reverente à noção de música como arte pura, parece não reconhecer os sons musicais que operam “a serviço” do cinema como objeto digno de atenção acadêmica. Os estudos sobre o filme, por outro lado, às vezes produzem a impressão de que o cinema é um mundo onde a música simplesmente não existe, apesar de serem muito poucos os filmes que abrem mão de utilizá-la como recurso expressivo.

Em um admirável artigo publicado em 2002, na primeira edição de *The Journal of Film Music*¹⁹, Robynn J. Stilwell apresenta uma revisão crítica da literatura sobre a música no cinema escrita e/ou publicada em língua inglesa entre os anos de 1980 e 1996. Se o campo dos estudos sobre a música dos filmes até a década de 70 se constitui de obras importantes, mas pontuais, que guardam entre si, por vezes, distância de décadas, a julgar pelo monumental levantamento do estudo de Stilwell, nas duas últimas décadas do século passado uma quantidade importante de texto foi produzida sobre o tema, a partir de articulações com diversas áreas de conhecimento. O mapeamento de Stilwell traz à luz um campo acadêmico solidamente estruturado, no qual o autor aponta como tendências principais os estudos sobre a era muda, as fontes de referências gerais, ensaios, biografias e entrevistas, boletins informativos, revistas e publicações *on-line* de sociedades de estudos de música no cinema, abordagens musicológicas de vocação historicista, teórica, semiológica, estética, analítica, pedagógica, sociológica e culturalista.

De estudos voltados para a utilização da canção popular massiva nos filmes a investigações de raízes musicológicas sobre o modelo clássico norte-americano ou sobre o

¹⁹ STILWELL, Robynn J. Music in Films: A Critical Review of Literature, 1980-1996. **The Journal of Film Music**, v.1, n.1, 2002. Disponível em: <<http://www.ifms-jfm.org/stilwell.pdf>>. p.33.

emprego de estruturas pós-tonais, passando por muitos estudos de caso e publicações configuradas para o interesse de cinéfilos de um modo geral, o cenário contemporâneo internacional se apresenta, como um espaço de fertilidade e entusiasmo. Já o exame da produção teórica brasileira revela um quadro bem menos dinâmico. Embora recentemente tenha mostrado alguns sinais de vitalidade, a música dos filmes pode ser considerada a grande ausente das reflexões brasileiras sobre o cinema. Este é, sem sombra de dúvida, o quadro preliminar que emerge do exame de artigos e ensaios publicados na revista “Cinemais” ou apresentados nos encontros da Socine, assim como das teses e dissertações defendidas e dos livros publicados no Brasil nos últimos vinte anos, aproximadamente.

1.5.1. A REVISTA CINEMAIS

Entre cerca de 300 artigos publicados²⁰ em 35 edições daquela que pode ser considerada a mais importante revista de cinema editada no Brasil, seis declaram, em seus títulos, interesse por aspectos relacionados à música. Guiomar Pessoa Ramos, dedica um artigo a reflexões sobre conexões entre a música e a obra do diretor Arthur Omar. Ramos, com uma abordagem em grande medida tributária de Eisenstein – o título do artigo é “A montagem musical” -, concentra sua atenção nas relações entre as “linguagens” musical e cinematográfica. Infelizmente, em virtude do fato de a autora não convocar qualquer referência, mesmo que elementar, a estudos específicos do campo da musicologia ou da música no cinema, um leitor com formação musical certamente perceberá o sabor impressionista de frases como “demonstrei que a verticalidade explorada nos filmes de Omar por meio da simultaneidade das diversas faixas de som e imagem é semelhante ao acorde musical”²¹. Reverente exclusivamente a idéias sobre som e música propostas por Eisenstein, Ramos aplica aos filmes somente conceitos elaborados por não-especialistas e isso torna a autora prisioneira de uma camada demasiadamente epidérmica do fenômeno.

São também a reverência exclusiva à declaração de Eisenstein e aos esforços esteticistas de comparação entre a música e o cinema, que configuram o artigo “Música para os olhos”, assinado por José Carlos Avellar no nº 12 da revista²². Esse “bordão” de enfoque esteticista comparativo pode ser percebido também já no título do artigo assinado por Eduardo

²⁰ Foram consultados nesta pesquisa do número 2 ao 35 de exemplares publicados entre 1996 e 2003. Não foi possível consultar apenas os números, 1, 8, 13, 33 e 34. Média aproximada de 10 artigos por publicação.

²¹ RAMOS, Guiomar P. A montagem musical. *Cinemais*, Rio de Janeiro, n.4, 1997. p.109.

²² AVELLAR, José Carlos. Música para os olhos. *Cinemais*, Rio de Janeiro, n.12, 1998.

Nunes, no número 10 da publicação: “O cinema como música”, no qual o autor conclui que “ao fazer uma análise da forma narrativa utilizada por [Terrence] Davis, em seus filmes, vamos notar que ela aproxima-se mais da linguagem musical do que da linguagem cinematográfica clássica”²³ e que “o cinema possui em sua essência uma maior semelhança com a música do que com as outras artes”²⁴. No artigo de Nunes, também é claramente observável a interdição ao “paralelismo” sentimental: “na maior parte dos filmes, o uso da música limita-se a clichês: a função da música se restringe a sublinhar a emoção de cada cena com temas não muito originais”²⁵, lugar-comum impressionista dos “cinemas nacionais contra Hollywood”²⁶, a respeito de que autores como Claudia Gorbman, Michel Chion, Nicholas Cook e Philip Tagg, entre tantos outros, já apresentaram suficientes argumentações teóricas e evidências empíricas de não ser verdade²⁷. No mundo do audiovisual, em verdade, existe uma quantidade formidável de boa música, bons compositores e de estratégias *cinemusicais* engenhosas e originais.

Em outra direção, o número 22 da revista, apresenta *O rap, o coco e a bossa nova*, transcrição de uma entrevista²⁸ do diretor Geraldo Sarno com Marcelo Nunes e Paulo Caldas, diretores do documentário *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas*. Embora o título da entrevista prometa, o artigo não se destina a discutir questões relativas à música dos filmes. Já o artigo do crítico e realizador Alex Viany, no número 31 da revista²⁹, é uma transcrição de um artigo publicado na revista “Cultura”, edição especial do Ministério da Educação e Cultura, em 1977, dedicada ao cinema brasileiro. O texto de Viany, sem dúvida, pode ser considerado a primeira tentativa – e muito bem sucedida – de sistematização de um conhecimento histórico sobre a música no cinema brasileiro, da era muda à data de publicação do artigo.

1.5.2. ARTIGOS E ENSAIOS DA SOCINE

²³ NUNES, Eduardo. O cinema como música. **Cinemais**, Rio de Janeiro, n.10, 1998. p.59.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid. p.43.

²⁶ Referência ao título do livro de Guy Hennebelle. Cf. HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

²⁷ Ver seções 3 e 4 .

²⁸ Gravada em fevereiro de 2000 no IV Festival de Cinema de Recife.

²⁹ VIANY, Alex. Notas sobre o som e a música no cinema brasileiro. **Cinemais**, Rio de Janeiro, n.31, 2001.

Não é preciso muito mais do que uma rápida consulta às publicações da Socine³⁰, sociedade que congrega importantes pesquisadores do Brasil, para confirmar a o pequeno grau de interesse pela música nos estudos fílmicos brasileiros. Entre as comunicações reunidas nos cadernos da Socine III e IV, não existe uma sequer dedicada ao tema. Não há, tampouco, referência a qualquer estudo sobre a música no cinema nas bibliografias das quase duas centenas de trabalhos publicados. Nos Encontros da Socine V e VI, dos quais foi possível somente o acesso aos títulos dos trabalhos, a música permanece como grande ausente. A julgar pelos dados coletados, somente nas comunicações do VIII Encontro, em 2004, dois trabalhos revelam preocupações com os aspectos musicais dos filmes. Mariana Baltar, então doutoranda do Programa da Universidade Federal Fluminense reflete sobre o caráter melodramático daquilo que chama de “auto-performances musicais” nos documentários de Eduardo Coutinho³¹, enquanto Eduardo Morettin, também então doutorando, pela USP, se propõe a analisar o modo como Humberto Mauro, em *O descobrimento do Brasil*, articula filme, música e representação pictórica, no sentido de levar às telas a virtude cívica como celebração do estado getulista.

Somente no nono e último encontro, realizado em 2005, a música passa a merecer uma sessão exclusiva, na qual três comunicações foram apresentadas. Sob uma perspectiva predominantemente histórica e com foco na canção popular, Fernando M. Costa (UFF) estuda o papel da música popular no início do cinema sonoro, nos contextos brasileiro e internacional; Edison D. Silva fala sobre o advento dos “filmes cantantes” no Brasil e Luís Alberto R. Melo discute a comédia musical carioca em dois roteiros inéditos de Alex Viany e Alinor Azevedo. Vale ressaltar, ainda, o artigo “Filmando a música: as variações de escuta no filme de François Girard”³², de Suzana R. Miranda, apresentado em sessão dedicada ao cinema francês. Miranda estabelece o único elo concreto entre a Musicologia e os estudos sobre o filme, no contexto da revista *Cinemais* e das comunicações da Socine.

1.5.3. TESES E DISSERTAÇÕES

³⁰ No âmbito desta pesquisa, só foi possível coletar dados relativos aos encontros III, IV, V, VI (parcialmente), VIII e IX. Dos encontros III e IV foram examinadas as publicações completas impressas. Os dados relativos aos outros limitam-se a títulos e/ou resumos.

³¹ BALTAR, Mariana. Auto-performance musical como o excesso que inscreve a intimidade. In: **VIII Encontro Anual da Socine**, 2004, Recife.

³² MIRANDA, Suzana R. Filmando a música: as variações de escuta no filme de François Girard. In: **IX Encontro Anual da Socine**, 2005, São Leopoldo, RS.

A julgar pelas informações colhidas no portal Capes³³, entre 1987 e 2006, apenas sete dissertações e duas teses centradas na discussão sobre a música dos filmes foram defendidas. Os dados coletados apontam para as áreas de Comunicação, Musicologia e História como principais áreas de estudos sobre a música dos filmes.

Defendida em 01/12/1993, no Programa de Pós-graduação em Artes (teatro, cinema e artes plásticas) da USP, a dissertação *Trilha musical: música e articulação fílmica*³⁴, de Claudiney R. Carrasco apresenta, em sua primeira seção, uma síntese da história da música no cinema e busca mapear as correntes teóricas mais importantes do campo. A seguir, acionando o referencial da teoria dos gêneros literários, investe na análise dos aspectos épicos, dramáticos e líricos da música como elemento de articulação da linguagem do filme.

Os musicais cariocas dos anos 1930-50, a exemplo do que foi constatado no exame das comunicações apresentadas à Socine, constitui objeto de interesse de pesquisadores. Leonardo C. Macario, em trabalho de vocação historicista³⁵, apresenta como estudo de caso a apropriação irônica que o filme *Carnaval Atlântida* (José C. Burle, 1952) faz do musical de Hollywood. Suzana C. S. Ferreira, também a partir do viés da História, investiga as condições de produção em um contexto semelhante, na dissertação intitulada *Os filmes musicais cariocas dos anos 30 e 40 ou Alice através do espelho*³⁶.

Mais um estudo de caso, desta vez de matriz semiológica fundamentada nos estudos de Charles S. Peirce, é a aplicação do método de análise tripartite do musicólogo Jean-Jacques Nattiez pelo compositor e saxofonista Márcio S. Pereira em *Assalto ao trem pagador: análise de uma estrutura audiovisual*³⁷. Trabalho de grande densidade musicológica, que recebeu do compositor Remo Usai a chancela de “atingir o DNA da música”³⁸, a dissertação de Pereira analisa, com profundidade microscópica, a seqüência de abertura de um dos filmes emblemáticos da renovação de forma e conteúdo do cinema brasileiro dos anos 1960. Outro trabalho com base na semiologia de Peirce é *Música para cinema: um ensaio semiótico*³⁹, defendida em 1998 por Luciane Hilu.

³³ Consultas realizadas em maio de 2006.

³⁴ CARRASCO, Claudiney R. **Trilha musical**. Dissertação (Mestrado em Artes) - USP, São Paulo, 1993.

³⁵ MACARIO, Leonardo C. **Carnaval Atlântida**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - UFRJ, Rio de Janeiro, 1999.

³⁶ FERREIRA, Suzana C. S. **Os filmes musicais cariocas dos anos 30 e 40 ou Alice através do espelho**. Dissertação (Mestrado em História) - UFMG, Belo Horizonte, 1999.

³⁷ PEREIRA, Márcio S. **Assalto ao trem pagador**. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2002.

³⁸ Testemunho pessoal.

³⁹ HILU, Luciane. **Música para cinema: um ensaio semiótico**. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - UFRJ, Rio de Janeiro, 1998.

Completando o quadro dos estudos no nível de mestrado, Suzana R. Miranda e Guilherme Maia realizam estudos de caso no cinema contemporâneo e à luz de textos específicos da teoria da música no cinema. Miranda, que defendeu seu trabalho em 1998 no Programa de Pós-graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas⁴⁰, propõe-se a descrever, utilizando como referência os estudos de Eisenstein, Adorno & Eisler e Michel Chion, características específicas da utilização da música de Zbigniew Preisner para dois filmes do diretor polonês Krzysztof Kieslowski: *A dupla vida de Véronique* (*La double vie de Véronique*, 1991) e *A liberdade é azul* (*Trois couleurs: bleu*, 1993). A dissertação de Miranda é citada em *A música extradiegética no cinema comercial brasileiro contemporâneo: um estudo sobre as funções da música nos filmes brasileiros indicados ao Oscar nos anos 90*⁴¹, na qual Maia investiga as funções da música extradiegética no cinema brasileiro comercial contemporâneo. Com referencial teórico e contexto histórico semelhante aos de Miranda, Maia examina as práticas dominantes de emprego de música no cinema brasileiro por um viés historicista e faz uma análise comparativa entre o modelo clássico norte-americano, do modo como é entendido por Gorbman, e os filmes *O Quatrilho*, *O Que É Isso, Companheiro?* e *Central do Brasil*.⁴²

A julgar pelas fontes e o período consultados, a música e o cinema se encontram duas vezes em teses de doutoramento. Em *A música no cinema brasileiro dos anos sessenta: inovação e diálogo*⁴³, Irineu Guerrini Jr. examina conexões entre os Cinemas Novo e Marginal e as correntes musicais da época, como o movimento de vanguarda paulista Música Nova, a bossa nova, a “MPB” e o tropicalismo, visando demonstrar que existiu um intenso diálogo entre esses agentes, que o autor considera as forças mais inventivas do Brasil da época. Já Claudiney R. Carrasco, convoca a noção *eisensteinsiana* de “contraponto” entre som e imagem para analisar a música como uma das “vozes” de um texto polifônico composto também por palavras, ação representada e movimento. Em *Syngkronos: a formação da poética musical do cinema*⁴⁴, a partir de um estudo das relações entre música e drama na ópera e no teatro musical, Carrasco examina a maneira pela qual o cinema incorporou essa tradição dramático-musical transformando-a e desenvolvendo uma poética própria e específica.

⁴⁰ MIRANDA, Suzana R. **A música no cinema e a música do cinema de Krzysztof Kieslowski**. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Unicamp, Campinas, 1998.

⁴¹ MAIA, Guilherme de Jesus. **A música extradiegética no cinema comercial brasileiro contemporâneo**. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2002.

⁴² *O Quatrilho* (Fábio Barreto / Jaques Morelenbaum, 1995); *O Que É Isso, Companheiro?* (Bruno Barreto / Stewart Copeland, 1997) e *Central do Brasil* (Walter Salles / Antônio Pinto e Jaques Morelenbaum, 1998).

⁴³ GUERRINI, Irineu, Jr. **A música no cinema brasileiro dos anos sessenta**. Tese (Doutorado em Comunicação) - USP, São Paulo, 2002.

⁴⁴ CARRASCO, Claudiney R. **Syngkronos**. Tese (Doutorado em Comunicação) - USP, São Paulo, 1999.

1.5.4. LIVROS

No mercado editorial, é com entusiasmo que os pesquisadores dessa última década devem receber os três primeiros trabalhos publicados no Brasil, em formato de livro, sobre música no cinema: *Música de cena*⁴⁵, do compositor, professor e pesquisador paulista Lívio Tragtenberg, *Música e mitologia do cinema: na trilha de Adorno e Eisler*, de Ronei Alberti da Rosa⁴⁶ e *A música no cinema*⁴⁷, escrito pelo crítico cultural João Máximo. Este último, um trabalho em dois volumes dirigido ao público de um modo geral, presta uma inestimável contribuição para os interessados em conhecer a biografia, os trabalhos mais importantes e alguns aspectos estilísticos dos principais compositores de música para cinema, de Lumière até o fim do século passado. Sempre apresentando um formidável quadro de referências cinematográficas, o autor transita com desenvoltura e fôlego pelos principais centros produtores de filmes do mundo e, pela primeira vez no campo, dá à música no filme brasileiro o *status* de capítulo de livro. De declarada vocação não-acadêmica, é um livro saboroso que, além de fornecer informações históricas precisas, diverte o leitor com curiosas histórias “de caserna”.⁴⁸

Já Lívio Tragtenberg, realiza um trabalho mais denso, analítico, crítico e de interesse acadêmico. Ex-professor da Unicamp de Composição Musical, Tragtenberg já havia publicado dois livros sobre música⁴⁹, conquistou vários prêmios no campo de teatro e é um dos compositores constantemente requisitado por diretores como Toni Venturi, Djalma Limongi Batista, Tata Amaral e Lúcia Murat, expoentes da produção cinematográfica paulista contemporânea. Segundo o posfácio de J. Guinsburg, o livro de Tragtemberg “busca fornecer elementos de avaliação comparativa, aborda as formas de narração pelo meio sonoro no teatro, na dança e no texto literário (...) e procura oferecer uma visão retrospectiva dos modos narrativos, desenvolvidos em pauta musical, desde Shakespeare até o teatro contemporâneo”. Embora possa ser considerado o livro mais denso já lançado no Brasil sobre o tema, *Música de cena* não foge ao bordão de reverência a *Composing for the filmes*, pois Adorno e Eisler

⁴⁵ TRAGTENBERG, Lívio. **Música de cena**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

⁴⁶ ROSA, Ronel Alberti da. **Música e mitologia do cinema**. Ijuí, Rio Grande do Sul: Unijuí, 2003.

⁴⁷ MÁXIMO, João. **A música no cinema**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

⁴⁸ Como, por exemplo, a história de que Bernard Herrmann contrariou as ordens de Hitchcock ao compor as célebres “facadas” das segundas menores da cena do assassinato na banheira, em *Psicose*. Segundo nos conta Máximo, Hitchcock viajou e deixou instruções explícitas para que não fosse colocada música nessa cena.

⁴⁹ TRAGTENBERG, Lívio. **Contraponto**. São Paulo: Edusp, 1994; TRAGTENBERG, Lívio. **Artigos Musicais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

são os únicos autores do campo específico dos estudos da música dos filmes que Tragtemberg cita em seu livro.

Música e mitologia do cinema: na trilha de Adorno e Eisler, a mais recente publicação sobre o tema, reflete também a reverência única e exclusiva a esses mesmos autores. Ronel Alberti da Rosa propõe uma abordagem que entende o cinema como “obra de arte total” e vê a ópera como seu antepassado mais próximo. Excessivamente simpático, contudo, a uma noção de arte autônoma, que descarta qualquer perspectiva funcional na obra “verdadeiramente” bela, Da Rosa é capturado pela tendência que condena a música do cinema norte-americano, em prol de um modelo ideal que não vai muito além de preconizar o “contraponto” e de apontar para a obra de compositores contemporâneos de concerto como uma possível saída para um impasse artístico imposto pela indústria cultural. Sobre o livro de Da Rosa, é mais relevante e bem-sucedido como uma tese de filosofia e sociologia da arte que usa a música dos filmes como exemplos, mas não um estudo sobre a música real que o espectador ouve – e gosta de ouvir – nas salas de cinema.

Com base nos dados examinados, é possível deduzir que:

- a) embora possa ser flagrado um sutil vetor de crescimento, ainda é mínimo o interesse do campo dos estudos específicos sobre o cinema pelo tema da música e pelas pesquisas acadêmicas contemporâneas internacionais sobre a música dos filmes. É de fundamental importância observar, inclusive, como livros atuais importantes escritos por autoridades como Ismail Xavier, Fernão Pessoa Ramos e Luiz Carlos Merten refletem com precisão essa tendência. Em obras como “A experiência do cinema”⁵⁰; “Cinema: entre a realidade e o artifício”⁵¹ e “Teoria contemporânea do cinema”⁵², não há, rigorosamente, sequer uma seção de capítulo dedicada ao assunto. Da mesma forma, as bibliografias desses três livros não relacionam qualquer título dos estudos específicos sobre a música dos filmes. A julgar por essas obras, portanto, a música parece não fazer parte essencial da experiência do cinema;
- b) o forte caráter impressionista que emerge dos textos das revistas de cinema pode ser tributário da falta de contato dos autores com o vigor dos

⁵⁰ XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

⁵¹ MERTEN, Luiz C. **Cinema**. Porto Alegre: Artes e ofícios, 2003.

⁵² RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: SENAC, 2005.

estudos internacionais sobre a música dos filmes e com os estudos musicológicos em geral;

- c) nos estudos acadêmicos de pós-graduação, pode ser flagrado um interesse, predominantemente histórico e/ou sociológico, sobre a presença da canção popular nos filmes brasileiros da primeira metade do século XX. Já os estudos da área específica da musicologia estabelecem algumas conexões com teorias da literatura, do drama e do teatro musicais (Carrasco e Tragtemberg), e com a aplicação, na análise de longa-metragens de ficção, de modelos construídos com base na semiologia e nos estudos específicos sobre a música dos filmes, (Pereira, Miranda e Maia);
- d) nos livros publicados, pode-se perceber um viés historicista⁵³, na obra de João Máximo e, nos dois livros de sabor mais acadêmico, uma tendência normativa e prescritiva centrada na interdição da música do cinema norte-americano como um todo, com base em uma noção de música autônoma não-funcional, não-sentimental e isenta de clichês defendida por Adorno e Eisler;
- e) a julgar pelos dados aqui examinados, a conclusão inevitável é a de que os estudos brasileiros sobre a música dos filmes é um *campo* ainda nos primeiros estágios de constituição.

Se a imensa maioria dos filmes recorre à música como material expressivo; se o cenário internacional das últimas décadas é marcado por uma intensa produção de conhecimento sobre o tema, não é difícil inferir que os estudos brasileiros sobre o filme devem contemplar, com mais atenção, os aspectos musicais das obras. É vocação fundamental deste estudo tentar aproximar o conhecimento sobre os filmes do conhecimento sobre a música e sobre a música dos filmes e contribuir com mais um grão na semeadura desse campo emergente de investigação.

⁵³ Embora declare sua preferência pessoal pela música sinfônica e também um grande apreço pela música clássica de Hollywood, o autor João Máximo dedica atenção também a diversos outros contextos “do outro lado do Atlântico”, como os cinemas inglês, francês, italiano e alemão.

1.6. QUESTÃO DE ORDEM: SOBRE A IMPRECISÃO SEMÂNTICA DE EXPRESSÕES UTILIZADAS PELOS ESTUDOS BRASILEIROS SOBRE A MÚSICA DOS FILMES

Para falar da música dos filmes, é preciso, antes de tudo, examinar com cautela algumas questões de natureza semântica. A julgar pela multiplicidade de expressões empregadas na língua portuguesa para designá-la, tem-se, por vezes, a impressão de que, a partir do momento em que uma música é utilizada como um recurso do cinema, ela passa a ser uma coisa “outra”. Um bom exemplo é a expressão “trilha sonora”, um modismo lingüístico cunhado no seio da indústria fonográfica e explorado de forma massiva, que ocupa hoje, no português falado no Brasil, uma posição hegemônica como significante de música utilizada como recurso fílmico. Como pode ser facilmente comprovado, até aproximadamente o início da década de 1970 era o termo “música” (ou “música original”) que precedia o nome do compositor nos créditos dos filmes brasileiros. No caso de música não-original, usava-se “diretor musical” ou “direção musical”. Durante os anos 1960-70, nos Estados Unidos, a parceria entre as indústrias fonográfica e cinematográfica passou a adotar a expressão “From the Original Soundtrack of...” na capa de discos de música de filmes⁵⁴. No Brasil, a expressão foi traduzida para o português como “trilha sonora original” – sem o *from the*, portanto - e reproduzida de modo intenso no rádio e na televisão, nas campanhas publicitárias dos discos com músicas das telenovelas da Rede Globo, lançados pela gravadora Som Livre. A expressão impregnou a nossa língua a tal ponto que hoje em dia é empregada, no Brasil⁵⁵, para designar não somente quase a totalidade da música utilizada em filmes e vídeos de toda natureza, mas também em peças teatrais, balés, desfiles de moda, exposições de artes plásticas, intervenções, *happenings*, recitais de poesia e festas de quinze anos. É notável, por exemplo, que o verbete da *Enciclopédia do cinema brasileiro* dedicado à música aplicada ao cinema no Brasil seja, justamente, “Trilhas sonoras”⁵⁶. Nesta tese, a expressão “trilha sonora” é reconduzida ao seu sentido original, ou seja, designa, em primeira instância, o suporte material em que os componentes sonoros de um filme estão gravados e serão reproduzidos.

⁵⁴ É esclarecedor observar que o termo “*soundtrack*” não aparece em nenhuma das categorias dos prêmios Oscar e similares. O Oscar, por exemplo, confere estatuetas a *Original Score*, *Original Song*, *Sound Mixing* e *Sound Editing*. Em festivais brasileiros, é constante a presença da expressão “trilha sonora” como categoria de premiação da música dos filmes.

⁵⁵ A julgar pelo repertório deste analista, não existe algo equivalente à expressão “trilha sonora” nos créditos dos filmes americanos, franceses, italianos, alemães, espanhóis, por exemplo, que continuam a adotar a expressão “música” associada ao nome do compositor.

⁵⁶ RAMOS, Lécio. Trilhas sonoras. In: RAMOS, F.P.; MIRANDA, L.F. (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2000.

Como figura de linguagem, a expressão é utilizada também para significar os meios e recursos do programa sonoro de um filme, ou seja, refere-se ao conjunto de todos os sons dispostos como estratégia de expressão em uma obra cinematográfica.

Já no discurso acadêmico, o estudioso, além de lidar com uma multiplicidade de termos para designar um mesmo fenômeno, confronta-se com expressões ambíguas, não raramente utilizadas com sentidos em oposição polar. Um exame das classificações da música, quanto à presença ou à ausência de um referente visual da fonte sonora que a produz, é revelador da instabilidade e da fragilidade semântica de algumas expressões-chave dos estudos sobre a música dos filmes. “Música incidental”, “música de fundo” ou “fundo musical”, “música de fosso” e “música extradiegética”, por exemplo, coincidem, em muitos textos, com o sentido de música empregada sem que a fonte sonora que a produz esteja, explícita ou implicitamente, representada pelas imagens. “Música incidental”, entretanto, tem nos textos de Sigfried Kracauer o sentido contrário, ou seja, designa a música que o espectador vê sendo produzida, seja por um músico ou mediante um dispositivo como o rádio ou um personagem que cantarola distraído uma melodia. É com esse sentido, aliás, que o termo “incidental” é empregado nos créditos de filmes como *Central do Brasil* e *O que é isso companheiro?*. Como sinônimos de “música incidental”, no sentido adotado por Kracauer, aparecem com constância as expressões “música diegética” e “música de cena”. Esta última é empregada por Lívio Tragtenberg, por exemplo, para referir-se à música aplicada em qualquer encenação dramática como teatro, balé, ópera, oratórios cênicos e cinema de ficção.

Se a oposição música diegética *versus* música extradiegética (ou não-diegética) é o paradigma dominante nos discursos contemporâneos sobre a música dos filmes, adotado por autores como Claudia Gorbman, Philip Tagg e Russel Lack, entre outros, para dar conta da questão da presença ou não da representação visual da fonte geradora da música, isso, aparentemente, não quer dizer que os problemas estejam resolvidos. Michel Chion, por exemplo, vê uma apropriação equivocada do sentido grego de *diegesis* no modo como o conceito é aplicado pela teoria do cinema, opinião enfaticamente referendada por Wilson Gomes nas discussões sobre o tema no Laboratório de Análise Fílmica. Já “música de fundo” ou “fundo musical” podem ser expressões adequadas para designar um plano de volume que a música pode, em um determinado momento, ocupar em relação a um outro componente da trilha sonora (vozes, ruídos, efeitos) ou à nossa escala de escuta (volume alto ou baixo segundo a escala da audição humana), mas pecam em precisão quando empregados com o sentido conectado à ausência da fonte emissora na tela. Prova simples disso é a impossibilidade evidente de classificar como “música de fundo” o *Danúbio Azul* de Johann

Strauss no *2001* de Kubrick, as “facadas” das segundas menores agudas programadas por Bernard Herrmann em *Psicose* ou a explosão de energia sonora Romântica da música de Max Steiner, que o espectador ouve após o juramento de Scarlett O’Hara em *E o vento levou*, entre muitos outros exemplos que poderiam ser citados.⁵⁷

Outra proposição problemática faz Lécio Augusto Ramos no verbete “Trilhas Sonoras” da enciclopédia referida: “Seria interessante discutir a questão ‘trilha de canções’ versus ‘trilha musical’, especialmente se o foco estivesse centrado no musical como gênero. Para o escopo desse verbete (...) importa mais fazer a distinção entre música *de* cinema e música *para* cinema”⁵⁸. Ramos não se detém para explicar a natureza e a relevância dessas oposições, mas deve estar se referindo, no primeiro caso, a uma distinção entre um programa musical cem por cento formado por canções – no sentido com o qual o senso comum entende o termo – e um outro cem por cento instrumental. Já a distinção entre música *de* e *para* cinema sugere opor música original a música não-original. Qual a relevância dessas categorias, entretanto, para a compreensão de como as músicas operam no cinema? Filmes, de um modo geral, utilizam canções, músicas instrumentais, músicas originais e não-originais muitas vezes como parte de um mesmo programa, como é o caso, por exemplo, da grande maioria dos filmes citados no corpo desta tese.

Compreendendo a imprecisão semântica com a qual essas expressões são compartilhadas no seio do campo da produção, da crítica e dos estudos acadêmicos no Brasil como geradora de equívocos epistemológicos importantes, que em nada contribuem para uma melhor compreensão do modo como funciona de fato a música dos filmes, este estudo busca fixar o sentido de alguns termos-chaves aqui adotados. Em primeiro lugar, sempre que possível, a arte de ordenar sons com a intenção de construir uma obra expressiva será designada somente pela expressão substantiva “música”, atitude que se alinha, ademais, com a adotada até hoje nos textos acadêmicos de língua estrangeira e nos créditos de todos os filmes não-brasileiros apreciados e/ou analisados no curso desta pesquisa. No que diz respeito à presença ou não da referência visual da fonte sonora, quando for considerado relevante como estratégia, será aqui adotada uma distinção que leva em conta o momento em que a música é aplicada ao filme. Será denominada “música de pré-produção” aquela que é planejada na instância da produção do roteiro e que, via de regra, implica um registro das fontes sonoras

⁵⁷ *2001: uma odisséia no espaço* (*2001: a space odyssey*. Stanley Kubrick / Vários (adpt.), USA, 1968); *Psicose* (*Psycho*. Alfred Hitchcock / Bernard Herrmann, 1960); *E o vento levou* (*Gone with the wind*. Victor Fleming / Max Steiner, 1939).

⁵⁸ RAMOS, Lécio. Trilhas sonoras. In: RAMOS, F.P.; MIRANDA, L.F. (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2000. p.546-7. Grifos do autor.

nas imagens filmadas. “Música de pós-produção” fica sendo aquela que chega ao filme durante ou após a montagem. Em alguns casos, para não contaminar a escrita com repetições excessivas de termos, essas expressões podem ser substituídas por “música de fosso”⁵⁹ em oposição a “música encenada”. Espera-se, com este procedimento, contribuir para a reflexão sobre a música dos filmes, com a oferta de um vocabulário específico mais claro e liberto de expressões de significado impreciso e flutuante.

⁵⁹ Termo aplicado por Michel Chion que faz referência ao fosso da orquestra, ou seja, ao lugar reservado às orquestras nas salas de espetáculo. CHION, Michel. **La música en el cine**. Barcelona: Paidós, 1997.

2. PREÂMBULO: SOBRE A TERMINOLOGIA MUSICAL APLICADA

Em referência à experiência de leitura de textos que descrevem formas musicais, o filósofo Paul Valéry comenta: “Em termos de música, o vocabulário específico nada me diz que não seja vago ou assustador”¹, enquanto o compositor Igor Stravinsky, declara: “Como são desnorteantes todas as descrições literárias de uma forma musical”². Neste trabalho, foi considerado adequado, visando um melhor fluxo de comunicação, realizar um esforço no sentido de compartilhar com o leitor alguns conceitos-chave da área da música, esperando contribuir para tornar o vocabulário específico menos “vago, assustador e desnorteante”, como disseram Valéry e Stravinsky.

2.1. TRÊS MATERIAIS DO COMPOSITOR: ALTURAS, DURAÇÕES E DINÂMICA

Falemos de *alturas*, *durações* e *dinâmica*. Na chave das *alturas*, estão as notas, os intervalos, os acordes e as escalas, por exemplo. Na chave das *durações* situam-se as questões relativas a tempo e a ritmo. Da combinação entre alturas e durações surgem os conceitos de melodia e harmonia. Já *dinâmica*, diz respeito a estratégias resultantes de variações de pressão sonora, medida em decibéis, ou seja, efeitos que são produzidos, por exemplo, pelos *crescendo* e *diminuendo* ou pelo contraste entre *pianissimo* e *fortissimo*.

2.1.1. ALTURAS

Em música, o que se entende por alturas pouco tem a ver com o sentido que a palavra produz aplicada às relações espaciais. Somente por uma analogia com o sentido “vertical” que a ordem das notas, do grave para o agudo e vice-versa, ocupa na representação gráfica da partitura, é possível perceber parentesco semântico entre os dois significados. No léxico da música, “altura” significa uma impressão auditiva derivada da percepção de *freqüências* sonoras, ou seja, de uma onda de energia sonora quantificável e de grandeza exprimível em ciclos por segundo, ou Hertz (Hz). Notas, intervalos, acordes, escalas, tons, consonância e dissonância; música modal, tonal ou atonal, existem no mundo das coisas

¹ Trecho de carta escrita por Valéry, citado por George Seferis no prefácio do livro *Poética musical em seis lições*. STRAVINSKY, Igor. **Poética musical em seis lições**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p.8.

² Ibid. p.9.

porque nosso aparato auditivo tem a capacidade de distinguir, classificar e perceber, intuitivamente, relações entre as frequências sonoras.

Em palavras simplificadas, se um indivíduo for a um piano, e apertar uma só tecla, ele estará fazendo soar uma *nota*. Se ele pressionar duas teclas ao mesmo tempo, estará fazendo soar um *intervalo*. Se três ou mais notas forem pressionadas simultaneamente, ele estará produzindo um *acorde*. Um dos segredos dos efeitos da música repousa na combinação de *notas* para formar *intervalos* e *acordes*. É sabido, há muito, que diferentes associações entre duas ou mais notas produzem sensações distintas na apreciação. Da relação entre duas notas simples já decorrem as noções de *consonância* e *dissonância*, distinção fundamental que subjaz a toda obra expressiva musical, de uma forma ou de outra, a não ser em casos particulares, como na Música Concreta, por exemplo, ou na música produzida exclusivamente por instrumentos de percussão sem afinação precisa, como alguns tambores e chocalhos.

Segundo o *Dicionário Grove de música*³, *consonância*, em termos de Acústica, quer dizer a vibração concordante de ondas sonoras de diferentes frequências, relacionadas entre si pelas razões de números inteiros e de pequena grandeza. Perceptualmente falando, o termo designa uma impressão sensorial prazerosa, uma suavidade derivada da audição de um “casamento” matemático mais perfeito entre as velocidades de vibração das ondas sonoras. O intervalo de *oitava*, no qual a razão entre as notas é o menor número inteiro possível, isto é, 2, é o exemplo mais perfeito de consonância. Neste caso, uma nota vibra exatamente no dobro da velocidade da outra. Já *dissonância*, pode ser entendida como o antônimo disso: em termos acústicos, “a vibração simultânea de duas notas que estabelecem entre si uma relação numérica complexa”. O efeito sobre a audição pode ser uma impressão de aspereza, instabilidade e tensão. Quanto mais complexa é a relação numérica, maior a impressão de “desarmonia”.

No fluxo histórico da música ocidental, em um primeiro momento as consonâncias foram a própria essência do que era entendido como música e a noção basilar da forja de conceitos de “perfeição” e “beleza”. Dissonâncias eram vistas como intervalos “desagradáveis”, que deveriam ser evitados. A partir de um determinado ponto, especialmente no período dominado pela música tonal – do Barroco ao Romantismo, *grosso modo* – a música pode ser descrita como um sistema que utiliza as dissonâncias para produzir um efeito de suspensão, tensão e expectativa, mas estas dissonâncias devem se mover no sentido de uma resolução em consonâncias, produzindo uma sensação de repouso e um sentido de resposta e

³ SADIE, Stanley (Org.). *Dicionário Grove de música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

conclusão. Na música de concerto pós-tonal do século XX, especialmente a partir da intervenção de Arnold Schoenberg no *campo*, a distinção entre consonâncias e dissonâncias torna-se, em grande medida, frágil ou irrelevante como estratégia composicional. No caso da música aplicada aos filmes, entretanto, como será visto, a manipulação de fluxos de consonâncias e dissonâncias parece ser ainda uma ferramenta de aplicação sistemática para a configuração do cardápio sensorial e emocional que emerge da apreciação das obras. A título de exemplo, o impacto das “facadas” do assassinato da banheira em *Psicose*⁴ é, em grande medida, tributário do sentido de “desagradável” produzido pela repetição obstinada de intervalos com altíssimo grau de dissonância. Já a sensação de vitória e sucesso que emerge no final do filme *Carruagens de fogo*⁵, muito deve ao alto grau de consonância da música de Vangelis.

Os *intervalos* e os *acordes*, portanto, têm, por si só, a potência de produzir sensações que derivam do grau de consonância ou de dissonância da relação entre duas ou mais notas. Para compreender melhor como isso funciona, é importante introduzir, aqui, a noção de *escala*. Conseqüência da manipulação de um fenômeno físico observável e quantificável, com vistas à produção de determinados efeitos sobre o aparato de percepção auditiva do homem, pode-se dizer que toda música que trabalha com notas o faz, de alguma forma, com base em uma organização de freqüências sonoras em *escalas*. O *Grove* atribui ao verbete “escala” o sentido de “uma seqüência de notas em ordem de altura ascendente ou descendente [no espectro das freqüências]”⁶. É longa o suficiente para definir sem ambigüidades um modo ou uma tonalidade, e começa ou termina na nota fundamental daquele modo ou tonalidade”. A noção de *escala* em música – que nada tem a ver com o sentido que a palavra produz aplicada às relações espaciais - pode ser construída da seguinte forma: se alguém levantar o tampo da caixa de ressonância de um piano de cauda e pressionar uma tecla da região grave, poderá observar que outras cordas do mecanismo entrarão em vibração simpática. A nota grave, aqui, é o *som fundamental*. As cordas que vibram em simpatia são *sons harmônicos*, freqüências que, embora não possam ser discriminadas pelo aparato de escuta, são componentes desse som fundamental. Em palavras simplificadas, é a isto que se chama de *série harmônica*; uma seqüência ascendente de freqüências, que tende ao infinito, geradas pela natureza a partir de um som fundamental “puro”, ou seja, da emissão de uma freqüência de vibração sonora de grandeza definida. São tributários desse fenômeno,

⁴ *Psycho*, Alfred Hitchcock / Bernard Herrmann, 1960.

⁵ *Chariots of fire*. Hugh Hudson / Vangelis, 1981.

⁶ Chave explicativa nossa.

associado à aplicação da matemática pitagórica e a negociações de sentido na dialética produção-recepção, tanto os sentidos de consonância e dissonância, como a organização dos sons em escalas. Entre um som fundamental e o dobro da sua frequência, ou seja, aquilo que foi denominado “intervalo de oitava”, foram estabelecidos “passos” ou “degraus” que podem variar em número e “distância” (diferença entre o número de ciclos por segundo) entre eles. A escala pentatônica, muito utilizada na música japonesa, divide a oitava em cinco degraus; a escala hexatônica, conhecida também como escala de tons inteiros - recurso que pode ser considerado como um dos definidores do Impressionismo de Claude Debussy -, divide em seis; a escala cromática, que segmenta a oitava em doze passos, foi a matéria essencial do dodecafonismo. As escalas gregas antigas – os *modos* – assim como a organização escalar da música ocidental de um modo geral, ao menos até o fim do Romantismo - e até os dias de hoje na canção popular -, fazem a divisão da oitava em sete “degraus”. Atribuindo à nota Dó o valor de fundamental, uma escala de Dó maior é estruturada da seguinte maneira:

Tabela 1: Escala de Dó maior

1		2		3	4		5		6		7	
Dó		Ré		Mi	Fá		Sol		Lá		Si	Dó
½ T	½ T	½ T	½ T	½ T	½ T	½ T	½ T	½ T	½ T	½ T	½ T	
T		T		½ T	T		T		T		½ T	

A letra “T”, aqui, designa *tom*. No jargão musical norte-americano, *tom* é designado pelo termo *step*, ou seja, é visto como o “passo” que se dá de uma nota a outra em uma escala. Um *tom* é composto de dois *semitons*. *Semitom*, designado no esquema por “½ T”, portanto, é a unidade indivisível das escalas ocidentais, o grau mínimo de contigüidade entre duas notas e o menor movimento possível de uma nota para outra. As escalas - ou ao menos a imensa maioria das utilizadas na música ocidental – se estruturam a partir de notas organizadas como um sistema de “passos” contíguos, em “degraus” de tons e semitons.⁷

O intervalo formado pelas notas Dó–Dó (o segundo, uma oitava mais aguda) tem o maior grau de consonância possível. Os intervalos Dó–Sol, Dó–Mi, Dó–Fá, Dó–Lá, por exemplo, também produzem, em diferentes medidas, consonâncias. Já os intervalos Si–Dó e Fá–Si, tendem a produzir a sensação de instabilidade derivada da percepção de dissonâncias. Não foi à toa que, enquanto as oitavas eram material obrigatório da representação da bondade

⁷ Na escala pentatônica existe um *step* de um tom e meio, assim como na escala menor harmônica do sistema tonal, mas em quase toda a música ocidental – Grega, Medieval, Barroca, Clássica, Romântica, assim como no âmbito das canções de um modo geral, a estrutura escalar dominante é a heptatônica, organizada em passos contíguos de *tom* ou *semitom*..

e da autoridade de Deus, o intervalo Fá-Si recebeu da teoria gregoriana o apelido de *diabolus in musica* e foi proibido no canto sacro medieval. Conhecido também pelo nome de *trítano*, este tipo de intervalo é oferecido à nossa escuta diariamente, em doses elevadas, nas ficções audiovisuais que têm o medo como item do cardápio de efeitos que querem produzir na apreciação. Não foi à toa, tampouco, que Bernard Herrmann explorou a natureza do intervalo Si-Dó para impressionar a escuta do espectador na cena do assassinato de Marion, em *Psicose*.

O acorde formado pelas notas Dó-Mi-Sol é chamado de tríade perfeita maior ou acorde perfeito maior, pelo alto grau de estabilidade gerada a partir da relação entre as frequências. Se, a essa tríade, for acrescentada a nota Si, formando uma *tétrade* – Dó-Mi-Sol-Si, o ouvinte perceberá a instalação de grau brando de instabilidade no sistema, porque o intervalo Dó-Si – uma *sétima* – acrescenta uma dissonância branda. Já um acorde formado por todas as sete notas da escala, tocadas ao mesmo tempo, produzirá um resultado extremamente dissonante, que tende a produzir uma sensação desagradável, especialmente se for emitido em dinâmica *fortissimo*. Muito embora os conceitos de consonância e dissonância mereçam ser discutidos de modo mais aprofundado, pois variam em função de contextos históricos e estéticos, para os propósitos deste trabalho é considerado suficiente saber, por ora, que diferentes graus de consonância e dissonância contingenciam reações psicofisiológicas em um apreciador.

Ainda na chave das alturas, uma outra distinção relevante para este trabalho diz respeito às noções de *tonalidade maior* e *tonalidade menor*, que, para serem compreendidas, requisitam uma explicação sobre os conceitos de música *modal* e música *tonal*. Como foi visto, as escalas se estruturam a partir de notas organizadas como um sistema de “passos” contíguos em “degraus” de tons e semitons. Em termos perceptuais, essas variações são responsáveis pelo caráter expressivo particular de cada escala. Observando a estruturação de alguns modos gregos, partindo de um mesmo som fundamental, pode ser mais fácil entender como as notas são organizadas em escalas e compreender o sentido de expressões como *tom* e *semitom*.

Tabela 2: Modo Jônio⁸

1		2		3	4		5		6		7	
Dó		Ré		Mi	Fá		Sol		Lá		Si	Dó
½ T	½ T	½ T	½ T	½ T	½ T	½ T	½ T	½ T	½ T	½ T	½ T	
T		T		½ T	T		T		T		½ T	

⁸ O modo Jônio tem a estrutura escalar idêntica à da escala de Dó maior.

Tabela 3: Modo Dórico

1		2	3		4		5		6	7		
Dó		Ré	Mi_b		Fá		Sol		Lá	Si_b		Dó
$\frac{1}{2}$ T	$\frac{1}{2}$ T	$\frac{1}{2}$ T	$\frac{1}{2}$ T	$\frac{1}{2}$ T	$\frac{1}{2}$ T	$\frac{1}{2}$ T	$\frac{1}{2}$ T	$\frac{1}{2}$ T	$\frac{1}{2}$ T	$\frac{1}{2}$ T	$\frac{1}{2}$ T	
	T	$\frac{1}{2}$ T		T		T		T		$\frac{1}{2}$ T		T

Tabela 4: Modo Frígio

1	2		3		4		5		6	7		
Dó	Ré_b		M_b		Fá		Sol		Lá	Si_b		Dó
$\frac{1}{2}$ T	$\frac{1}{2}$ T	$\frac{1}{2}$ T	$\frac{1}{2}$ T	$\frac{1}{2}$ T	$\frac{1}{2}$ T	$\frac{1}{2}$ T	$\frac{1}{2}$ T	$\frac{1}{2}$ T	$\frac{1}{2}$ T	$\frac{1}{2}$ T	$\frac{1}{2}$ T	
	T		$\frac{1}{2}$ T		T		T		T		$\frac{1}{2}$ T	

Na ilustração, observa-se que o que torna uma escala diferente da outra é a maneira como os tons e os semitons estão dispostos. Observando os dois primeiros passos de cada uma delas, é fácil entender que no modo jônio, são dois passos de tom; no modo dórico, um passo de tom sucedido por um de semitom; no modo frígio, o inverso do dórico: um semitom sucedido por um tom. Embora ninguém tenha sido, até hoje, capaz de explicar exatamente por que, estas pequenas diferenças estruturais condicionam de modo importante o efeito da obra expressiva musical gerada com base neste sistema escalar. Uma música composta no modo jônio, em grande parte por conta dos dois movimentos de tons inteiros entre o primeiro e o terceiro grau da escala, tende a gerar um forte sentido de positividade, apaziguamento e/ou sucesso romântico. O modo dórico costuma ser aplicado como ferramenta para a produção de atmosferas melancólicas e de lamentos. Já o modo frígio, cujo primeiro passo é um semitom, tende a produzir sentidos de angústia e mistério.

A distinção mais relevante, para os propósitos deste estudo, deve ser feita atentando para a relação entre o primeiro e o terceiro grau da escala. De modo muito simplificado, se o intervalo entre a primeira e a terceira nota da escala é formado por dois passos de tom, temos o que chamamos de *terça maior*; se é formado por um passo de tom e um de semitom, temos uma *terça menor*. De um modo geral, se a base do sistema é uma escala com terça maior, a escuta interpreta o que ouve com sentidos mais “positivos”. A música que o espectador ouve enquanto acompanha as aventuras de Superman, Indiana Jones e tantos outros heróis, tem como base a estrutura escalar maior. Assim é o “Parabéns pra você”; a grande maioria dos hinos nacionais e de clubes esportivos e o “Ode à Alegria” da “Nona Sinfonia” de Beethoven. Já o modelo escalar com a terça menor, é usualmente empregado quando o compositor deseja produzir na apreciação respostas emocionais de

natureza “triste”. Assim são as músicas compostas para funerais, as canções que choram as dores de amor e a “Sonata ao luar” de Beethoven.

Da música dos jônios, dóricos e frígios⁹ - povos gregos cujos nomes foram tomados por empréstimo para designar os modos escalares - até o fim da Era Medieval, a música foi dominada pelo sistema *modal*. Em palavras bem simples, considerando a primeira nota da escala como a fundamental do sistema, a tarefa do compositor consistia em percorrer, por grau conjunto ou por saltos, os passos possíveis dentro de uma mesma escala e todas as notas orbitam em torno de um referente: o primeiro grau da escala.

De um modo geral, no que diz respeito ao modo como os espectadores de filmes percebem a música modal, é importante observar alguns aspectos. O ouvinte exposto a organizações sonoras dessa natureza é impressionado por um sistema de baixíssimo grau de dissonância e com uma nota fundamental estável. Quando um apreciador ouve uma gaita de foles tocando música tradicional escocesa, por exemplo, se prestar atenção verá que *uma mesma nota* soa, sem interrupção, do princípio ao fim da peça. O mesmo pode ser observado, ainda, na música de repentistas do nordeste brasileiro, nos quais os violões que acompanham o canto emitem, do princípio ao fim, algumas cordas soltas. Nas músicas tradicionais da Índia e de muitos países do Oriente, embora com base em sistemas escalares de diferente natureza, o mesmo modelo estrutural pode ser flagrado. Essas notas sustentadas, em geral, são a *fundamental* da escala. A presença constante desse centro sonoro fixo e imutável e a permanência de um mesmo conjunto de notas tende a produzir um sentido de simplicidade e singeleza, ao mesmo tempo em que podem emergir sensações de monotonia e de estabilidade excessiva. No caso específico do cinema, a música modal tradicional aparece quase sempre associada à representação de sociedades pré-industriais de um modo geral. A audição de um Canto Gregoriano, por exemplo, música modal *par excellence*, somente em casos excepcionais deixará de impressionar a apreciação como algo de um tempo “antigo”. Da mesma forma, a audição de um cantador nordestino entoando melodias nos modos mixolídio e dórico, característicos em músicas dessa região do Brasil, tende a produzir na apreciação um sentido de rural, bucólico, de lugares e comunidades diferentes das metrópoles urbanas.

A noção de *tonalidade* surge somente com a música *tonal*, que pode ser entendida como o sistema de organização de notas subjacente à música de concerto ocidental do período Barroco ao Romântico. Na edição brasileira do *Grove*, o verbete *tonalidade* diz:

⁹ Os modos gregos são: jônio, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio.

Termo que designa a série de relações entre as notas, em que uma em particular, a “tônica”, é central. O termo se aplica mais comumente ao sistema utilizado na música erudita ocidental do século XVII ao XIX. Nesse sistema, diz-se que a música tem uma determinada tonalidade quando as notas predominantemente utilizadas formam uma escala maior ou menor segundo as alturas das notas que a escala abrange. “Tonalidade” também tem implicações mais amplas, especialmente no que diz respeito às relações funcionais de outras notas e acordes com a tônica. A palavra às vezes é usada para abranger os modos e para descrever grupos de notas ligados por consonâncias em uma hierarquia.

O *sistema tonal* ou o *tonalismo*, para ser racionalmente compreendido, requisita um grande volume de conhecimentos prévios e de imagens sonoras construídas na memória, mas é intuitivamente aplicado tanto por músicos de todo tipo de formação, quanto como ferramenta de leitura e avaliação pelos apreciadores, mesmo que de modo inconsciente. O homem ocidental contemporâneo vive imerso em música tonal. De canções de Frank Sinatra ao tema de *Guerra nas estrelas*, da bossa nova de Tom Jobim ao *pop* sertanejo romântico, da música de concerto do final da Renascença ao início do século XX, assim como o que se ouve em CDs de artistas como Chico Buarque, Madonna ou Lucho Gatica, tudo faz parte do mesmo universo tonal. Assim, os contrapontos barrocos, as sonatas, sinfonias e concertos Clássicos, os poemas sinfônicos do Romantismo, a bossa nova, a balada romântica, os tangos, boleros e *standards* do jazz, devem seu sentido e seu sabor à descoberta de um modo de agenciar fluxos de tensão e repouso pela via da articulação sintagmática de dissonâncias e consonâncias, que libertou a música do centro tonal fixo do modalismo. A potência expressiva da música tonal deriva, portanto, da habilidade do compositor de, partindo da declaração sonora de uma *tonalidade*, que funciona como centro gravitacional da obra, transitar por outros centros tonais, “preparados” por estratégias de construção de dissonâncias não-diatônicas¹⁰, e retornar, por meio de um processo de modulatório¹¹, para o centro tonal de partida. De um modo geral, as músicas tonais, especialmente as dos períodos Barroco, Clássico e Romântico começam e terminam na mesma tonalidade.

Para entender o modo como essa mudança do mundo modal para o tonal é percebida, é suficiente ouvir atentamente um punhado de música medieval, a música tradicional japonesa, repentes do nordeste brasileiro, algumas músicas *new age* e das correntes mais melódicas do *heavy metal*, e, em seguida, ouvir uma sinfonia de Mozart. Centrando o foco auditivo na região mais grave da música, o ouvinte poderá perceber que,

¹⁰ Inclusão de notas que não fazem parte da escala fundadora da obra. Por exemplo, a emergência de notas como o Si bemol, ou Fá sustenido, na escala de Dó maior. No sistema tonal, a inclusão de notas não diatônicas tende a estabelecer um forte sentido de preparação.

¹¹ Cabe observar que “modular”, em música, significa migrar para outro centro tonal, isto é, para outra *tonalidade*. A modulação é um recurso essencial no *tonalismo*.

enquanto na música modal pode ser percebida uma estabilidade – sempre a mesma fundamental e/ou a mesma escala – a música tonal produz um sentido maior de movimento e colorido, por meio de um trânsito por várias *tônicas* e várias escalas.

Em resumo, quase todo tipo de música ocidental, ao menos até o modernismo do início do século XX, se desenvolve sobre uma espécie de ponto central que funciona como ponto de partida e de chegada. As outras notas orbitam como se fossem atraídas gravitacionalmente para esse ponto. Assim é toda a música tonal. Quando se diz que a tonalidade de uma música é Dó maior, isso quer dizer que a nota Dó é o ponto central e que se está utilizando a escala maior. Quando se diz Dó menor, o ponto de partida e chegada é o mesmo, mas a escala utilizada é a de Dó menor. Se o centro gravitacional da música é deslocado para outra tônica, o sistema fica mais grave ou mais agudo, porém as relações entre as frequências se mantêm preservadas, assim como quando o astro-rei se movimenta, as relações de distância entre os planetas se mantêm inalteradas. Existem graus de vizinhança entre as tonalidades, que são determinados pelo número de notas comuns entre as escalas. Modular para tonalidades vizinhas dá uma sensação de continuidade harmônica. Modular para tonalidades distantes provoca um efeito de surpresa. É muito comum, no cinema, o uso de modulações para tonalidades distantes com o objetivo de produzir o sentido de “entrada em outro mundo”.

Na música de concerto, a emergência daquilo que é conhecido como *música atonal*, ocorre no modernismo musical do início do século XX. De modo simplificado, pode-se dizer que a essência do atonalismo é o descarte do sistema maior-menor, que serviu de modelo da Renascença ao Romantismo. No livro *A música moderna*, Paul Griffiths identifica na melodia para flauta que abre o “Prélude a l’Après-Midi d’un Faune”, de Claude Debussy, o sinal que anuncia a era moderna: “Já nos primeiros quatro compassos, Debussy faz um movimento cromático ascendente e descendente no âmbito de um trítone sem dar ao ouvinte nenhuma pista concreta sobre a tonalidade central da música”¹². Debussy faz soar os primeiros sinais do que viria a ser uma das características definidoras da música moderna: sua libertação do sistema de tonalidades maior-menor, que fundamentou quase toda a música ocidental desde o século XVII. Em suas óperas e poemas sinfônicos, Richard Strauss, Franz Liszt e, principalmente, Richard Wagner já haviam expandido o universo tonal ao limite, mas, é na ambiguidade tonal do início do “Prélude”, que Griffiths localiza a gênese do movimento

¹² GRIFFITHS, Paul. **A música moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987. p.7.

caótico que levou as estruturas formais, harmônicas, melódicas e rítmicas do Romantismo a explodirem, fragmentando-se nas múltiplas formas e técnicas composicionais modernas.

Do ponto de vista desta pesquisa sobre a música dos filmes, é relevante observar que uma das características definidoras da música atonal é o descarte do agenciamento de fluxos de dissonâncias e consonâncias, construídos em torno de um ponto central, que têm como base relações matemáticas proporcionais entre as notas. No cinema, quase invariavelmente, as músicas de matriz atonal são convocadas quando o filme deseja produzir na apreciação sensações de desconforto, tensão e expectativas, derivadas de sintagmas que sustentam diferentes graus de dissonâncias sem que elas fluam em direção ao repouso em intervalos ou acordes consonantes. O efeito das estruturas atonais sobre a escuta podem ser bem percebidos na obra serial e dodecafônica de compositores como Arnold Schoenberg e seus discípulos Alban Berg e Anton Webern.

2.1.2. DURAÇÕES

Que podemos dizer quando alguém nos fala – o que é muito comum – num “ritmo rápido”? Como pode tal erro ser cometido por pessoas sensatas? Pois, afinal de contas, acelerar altera apenas o movimento. Se eu canto o Hino Nacional americano duas vezes mais rápido do que o usual, estou apenas modificando o seu andamento; de modo algum estou mudando seu ritmo, já que a relação dos valores musicais permanece intacta.

Igor Stravinsky¹³

Toda obra musical tem como material de expressão a manipulação das durações dos eventos sonoros. Em música, a expressão *ritmo* designa, em essência, essa manipulação de durações. Na fala coloquial, a palavra “ritmo” costuma ser empregada para designar *andamento* e é também confundida com a noção de “gênero”. É comum encontrar na crítica jornalística, e até mesmo em alguns estudos acadêmicos sobre a canção popular, expressões como a criticada por Stravinsky, na epígrafe que dá início a esta seção – “ritmo rápido” -, assim como o uso da palavra para designar gêneros, como samba, bolero, *rock* ou tango.

Segundo o *Grove*, *andamento* é a indicação da velocidade em que uma peça musical deve ser executada. “O compositor pode especificar o andamento em termos de unidades métricas por unidade de tempo, o que pode ser aferido por um metrônomo; antes da invenção deste, utilizava-se como referência um pêndulo, a pulsação cardíaca, ou outros

¹³ STRAVINSKY, Igor. **Poética musical em seis lições**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p.36.

meios.” Ainda segundo o dicionário, desde o Barroco tardio, o andamento passou a ser indicado, em geral pelo uso de modelos italianos de instrução de andamento, tais como *allegro*, *andante* e *adagio*. O *prestissimo*, andamento muito rápido, tem entre 200 e 208 pulsações por minuto (*beats per measure* – bpm -, em terminologia inglesa). O *presto*, entre 168 e 200. Um *allegro* pulsa entre 120 e 168 bpm. O *moderato* entre 108 e 120; o *andante* entre 76 e 108; o *adagio* entre 66 e 76; o *larghetto* entre 60 e 66 e o *largo* entre 40 e 50 pulsações por minuto.

Uma mesma música pode ser executada em diversos andamentos, isto é, com velocidades de pulsação diferentes, sem que nada seja alterado no seu *ritmo*. Isso porque a relação proporcional entre as durações não é alterada quando o andamento é modificado. Se, em determinada música, uma nota dura o dobro do tempo de uma outra, esta relação será a mesma tanto em um *largo* quanto em um *prestissimo*. Segundo o *Grove*, *ritmo* é “a subdivisão de um lapso de tempo em seções perceptíveis e mensuráveis; o grupamento de sons musicais, principalmente por meio de durações e ênfases.” Na definição do *Virginia Tech multimedia music dictionary*¹⁴, “o movimento controlado da música no tempo”. No dicionário de Henrique Autran Dourado¹⁵, “a organização do tempo segundo a periodicidade dos sons”. Nas definições de dicionário, a síntese mais esclarecedora sobre o valor semântico da palavra “ritmo”, no léxico musical, é a de Hal Leonard no *Music pocket dictionary*¹⁶: “um padrão de valores longos e curtos das notas.” Ritmo, portanto, indica um *padrão* de agenciamento de durações. Além das durações das notas, todavia, padrões de acentuação dinâmica e de passos ou saltos na escala também agem na configuração das estruturas rítmicas das músicas.

Trazendo a questão para o âmago do interesse desta pesquisa, é interessante observar o modo como o agenciamento dessas durações, acentuações e movimentos de notas. Padrões baseados em proporções regulares, com base nos valores numéricos 2 e 3, são o fundamento de toda a música ocidental. Isso pode ser observado no campo da música de concerto até o início do século XX, assim como até hoje, na canção popular. Aquilo que, em um amplo consenso, se entende como música, portanto, tem como base a organização de notas em padrões rítmicos regulares e cíclicos, articulados sobre uma pulsação regular e constante, e regulados por números primos de pequena grandeza. Na imensa maioria das

¹⁴ COLE, Richard.; SCHWARTZ, Ed (Orgs.). **Virginia Tech Multimedia Music Dictionary**. Blacksburg, VA: Virginia Polytechnic Institute and State University, 2007. Disponível em: <<http://www.music.vt.edu/musicdictionary/>>.

¹⁵ DOURADO, Henrique A. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

¹⁶ LEONARD, Hal. **Music Pocket Dictionary**. Milwaukee: Hal Leonard Publishing, 1993.

músicas que o homem ocidental escuta, todas as relações entre as durações são divisíveis por 2 e/ou por 3. Sobre isso, é útil, observar o caso curioso contado por Robert Jourdain:

Um cérebro, ao perceber cinco batidas (...) terá de se esforçar constantemente para reajustar sua esfera de ação. Assim o cérebro tenta captar as cinco batidas como um todo. Mas cinco batidas se estendem por bem mais tempo que os períodos de duas e três batidas aos quais estamos acostumados, e muitos ouvintes não conseguem fazer isso. Queixam-se que a música escrita no tempo 5/4 “não tem ritmo”. Embora exemplos de metros de cinco batidas tenham aparecido ao longo de toda a história da música ocidental, mesmo profissionais podem ter dificuldades com ela. Na noite de abertura do balé “Daphne e Chloé”, de Ravel, que contém longas passagens em 5/4, os dançarinos só conseguiram manter o tempo contando alto no nome do empresário: “Ser-ge Dia-ghi-lev”; “Ser-ge Dia-ghi-lev”. O metro de sete batidas é ainda mais desafiador.¹⁷

Em verdade, a partir do início do século XX, a música de concerto viu esse paradigma ser destruído pela modernidade. Desde o Alto Romantismo e, especialmente, após a escritura neo-clássica de Igor Stravinsky, as músicas passaram a ter as durações configuradas por ciclos rítmicos baseados em outros números primos, como 5, 7 e 11, por exemplo, assim como lançaram mão da superposição de ciclos de natureza diferente – a *polirritmia* – e da subdivisão do tempo com base em modelos matemáticos complexos ou em princípios de aleatoriedade. O mesmo acontece em algumas vertentes do *jazz*. É fato evidente, todavia, que, de algum modo, as músicas com ritmo estruturado em bases binárias e ternárias entram pelos nossos ouvidos diariamente em quantidade profusa, enquanto músicas que fogem a esse padrão são muito menos difundidas. Para Juan Roederer, os ciclos de duas e de três pulsações são dominantes porque parece que temos uma tendência natural de perceber analogias entre estes pulsos e os dos “relógios” biológicos:

A propagação, pelo tecido cerebral, de um fluxo ciclicamente variável de sinais neurais disparados por padrões sonoros rítmicos pode, de alguma forma, entrar em “ressonância” com os “relógios”; naturais do cérebro, que controlam as funções do corpo e as respostas comportamentais. Esses relógios, provavelmente, trabalham com base na atividade neural que se propaga em circuitos fechados, ou engramas, ou quaisquer outros sistemas de interligação neural que têm períodos naturais de resposta cíclica.¹⁸

Robert Jourdain, por outro lado, considera que a tirania dos ciclos binários e ternários deriva apenas de aspectos culturais:

¹⁷ JOURDAIN, Robert. **Música, cérebro e êxtase**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998. p.172-3.

¹⁸ ROEDERER, Juan G. **Introdução à física e psicofísica da música**. São Paulo: Edusp, 1998. p.267.

A maioria dos ocidentais tem tantos problemas com os metros prolongados [ciclos diferentes dos binários e ternários] que até mesmo alguns musicólogos já os declararam incompreensíveis. Mas boa parte do mundo se delicia com a complexidade métrica. De fato, no Ocidente, anomalia é a ausência de metro complexo. Onde quer que a música enfatize o metro complexo, as pessoas comuns aprendem a percebê-lo, e também ao *metro cumulativo*, que alterna, digamos, grupos de três com os de quatro batidas.¹⁹

Independentemente de saber de que lado está a razão, o relevante, aqui, é atentar para o fato de que quase todas as canções populares que cantamos, todos os movimentos de corpo que a música determina nos salões, nos carnavais e nas *raves*, muito do prazer produzido pela audição de Bach, Mozart e Beethoven, tudo isso deriva da organização do tempo e de suas subdivisões em ciclos binários e ternários. Estruturas rítmicas com essa natureza produzem um sentido de ordem e simetria, que faz com que a música seja “entendida”, cantada, dançada e memorizada com mais facilidade. Já os padrões mais complexos, são de mais difícil leitura intuitiva e tendem a produzir sentidos mais próximos do desequilíbrio e da instabilidade. No cinema, de um modo geral – ou, ao menos, em todos os filmes examinados nesta pesquisa – quando estruturações rítmicas complexas ou aleatórias são convocadas, participam da malha fílmica como agente de produção de tensão, desarmonia e desequilíbrio.

2.1.3. MELODIA E HARMONIA

Como já foi dito, a combinação de alturas e durações gera os fenômenos da melodia e da harmonia. Um modo bem simples de compreender essa distinção é observar que quando alguém ouve a voz do cantor João Gilberto, acompanhada pelo violão, o que a voz está cantando é uma melodia, enquanto o violão está executando a harmonia da música. Segundo o Grove, “melodia” se define como “uma série de notas musicais dispostas em sucessão, num determinado padrão rítmico, para formar uma unidade identificável.” Isso implica que, para uma melodia existir, ela tem que ser passível de ser reconhecida como tal pelo ouvinte. Embora o conceito varie bastante entre diferentes culturas, ainda segundo o Grove, a melodia é um fenômeno humano universal que remonta à pré-história. Melodia, em palavras bem prosaicas, é aquilo que todos estamos fazendo quando cantamos alguma coisa.

Já o termo harmonia, em um sentido mais contemporâneo, designa o agenciamento sucessivo de grupos de notas. Quando João Gilberto fere as cordas do violão,

¹⁹ JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998. p.173. Grifo nosso.

ele toca várias notas ao mesmo tempo – toca acordes – e organiza esses grupos de notas em sucessão, obedecendo a uma lógica que tem como base o sistema tonal. Aplicado às canções populares, de um modo geral, e à música de concerto da Idade Média ao Romantismo, o significado do termo “harmonia” em muito coincide com o valor semântico que a palavra tem fora do contexto musical: segundo o Aurélio, “disposição bem ordenada entre as partes de um todo”; “proporção, ordem, simetria; acordo, conformidade; paz coletiva”. Isso porque no modalismo e no tonalismo, a noção de harmonia é fortemente regulada pelas consonâncias e/ou pelo fluxo em direção a elas. Já nas obras musicais atonais, o termo se liberta das conexões como os sentidos de “acordo”, “simetria”, “conformidade”, por exemplo, tornando-se passível de ser aplicado a toda e qualquer estruturação de fluxos de grupos ou blocos de sons simultâneos, mesmo que a sensação auditiva gerada por esses encadeamentos seja percebida como algo “caótico”, “aleatório” ou, até mesmo, “desagradável”.

2.1.4. DINÂMICA

Em música, a expressividade paga tributos à força aplicada pelo instrumentista na execução do som. Quando um violinista passa o arco sobre a corda suavemente, a pressão sonora que chega aos nossos ouvidos tem um valor baixo (expresso em decibéis). Quando, ao contrário, o instrumentista aplica toda a sua força sobre a corda, o ouvido é impressionado por uma energia de muito maior valor. *Dinâmica*, em música, pode ser entendida como a manipulação dessas variações de força para produzir expressão. Uma mesma música executada em diferentes dinâmicas produz efeitos distintos. Os *crescendo*, expressão italiana que indica que a força aplicada pelo instrumentista deve ter um vetor positivo constante, são aplicados para aumentar o grau de tensão dramática da obra musical. Já os *diminuendo*, que invertem a polaridade do vetor, são percebidos como algo que se torna menos forte a cada momento, tendendo ao silêncio. Uma música tocada em *pianissimo* tem a dimensão suave do sussurro, enquanto a expressão em *fortissimo* corresponde ao grito. Súbitos contrastes entre *pianissimo* e *fortissimo* “assustam” o aparato auditivo.

Um modo interessante de perceber como a manipulação da dinâmica é transformada em matéria expressiva é comparar músicas executadas no cravo e no piano. Por conta do mecanismo que produz as notas, o cravo é um instrumento no qual a força com a qual o instrumentista aperta a tecla não produz variações importantes no volume da nota produzida. Quando ouvimos uma obra executada neste instrumento, percebe-se que todas as

notas soam com um volume aproximadamente igual. Já o piano, é conhecido por esse nome como uma abreviação do modo como foi chamado inicialmente – *clavicembalo con piano e forte*; ou *pianoforte*. Ou seja, *grosso modo*, o piano pode ser considerado um cravo com potência de produzir um colorido dinâmico muito mais intenso. Enquanto uma música executada sem nenhuma variação dinâmica tende a se tornar monótona após um tempo de apreciação, os *crescendo* e *diminuendo*; a alternância entre *pianissimo*, *piano*, *mezzopiano*, *mezzoforte* e *fortissimo*²⁰; os súbitos contrastes entre volumes muito baixos e muito altos, ou vice versa, são estratégias de retórica que têm como destino manter cativa a atenção do ouvinte oferecendo à escuta surpresas e um fluxo rico de variações de intensidade.

No que diz respeito à aplicação de música como recurso cinematográfico, a manipulação da dinâmica é um aspecto de fundamental importância, uma vez que uma mesma música, com a mesma instrumentação e o mesmo andamento, mas executada em diferentes dinâmicas, é capaz de produzir sensações diferenciadas. Além disso, na grande maioria dos filmes, as sensações que o espectador experimenta paga tributos ao gerenciamento dos fluxos de movimento dinâmico da música – *crescendo*, *diminuendo* e contrastes –, em articulação com o fluxo de tensão e repouso da ação dramática.

O esforço empreendido nesta seção contemplou apenas um conjunto bastante limitado de aspectos relacionados aos materiais composicionais. Nada se falou aqui, por exemplo, do *timbre*; das instruções de interpretação; assim como de aspectos relativos a forma, textura orquestral e tessitura, por exemplo. Em grande medida, todavia, este estudo crê que as reflexões sobre alturas, durações e dinâmica, aqui realizadas, podem ajudar a iluminar as discussões e análises do corpo desta tese, tornando um pouco menos “desnorteante, vaga e assustadora” a terminologia específica aplicada.

²⁰ Segundo o dicionário de H. A. Dourado, as gradações de dinâmica podem ser, *grosso modo*, subdivididas em *pianíssimos* [pppp] a [ppp]; *pianíssimos* [pp]; piano [p]; *mezzo-piano* [mp]; *mezzo-forte* [mf]; *forte* [f]; *fortissimo* [ff] e *fortíssimos* [fff ou mais]. Cf. DOURADO, Henrique A. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

3. A MÚSICA IDEAL: ESQUEMAS CONCEITUAIS DAS TEORIAS GERAIS DO CINEMA

Nesta seção, examinaremos a hipótese de que, tributárias de uma definição predominantemente visual de cinema, as grandes teorias gerais, da sua gênese aos anos 1960, estabeleceram e reiteraram um padrão de julgamento sobre a música de filmes que é, ao mesmo tempo, dependente de decisões apriorísticas sobre a natureza do cinema e independente de qualquer juízo fundado sobre a qualidade e a funcionalidade da música de filmes considerada em si mesma. Sustenta-se nesta tese, ademais, que o padrão de julgamento da música de filme, típico da grande teoria, exerce, sobretudo, uma importante influência nos ambientes de crítica e realização cinematográfica, onde são utilizados mais como armas na luta por legitimação no *campo* do cinema e da cultura do que como ferramentas de produção de conhecimento.

Há um considerável número de evidências de que, na maior parte da sua história, a teoria do cinema apegou-se ao pressuposto de que um filme – e o cinema, por conseguinte – é basicamente uma obra de natureza visual. Formativos, realistas e modernos, assim como muitos autores contemporâneos, construíram ao longo da história do pensamento sobre o filme uma densa massa discursiva centrada no estudo dos efeitos psicológicos e artísticos da câmera, dos fotogramas em movimento e da natureza das coisas que vemos na tela. Rick Altman é preciso e categórico quando afirma:

Por uma questão de lógica, toda teoria de cinema deveria abordar o problema do som do filme. Em geral, isto poucas vezes tem sido o caso. Muito ao contrário, um número surpreendente de teóricos chega alegremente a conclusões acerca da natureza do filme com base apenas nas propriedades aparentes da imagem em movimento. Se isto fosse apenas uma questão de omissão, o problema seria rapidamente corrigido. A rigor, os teóricos se descuidam do som e o fazem conscientemente, propondo o que consideram fortes argumentos a favor de uma noção de cinema baseada na imagem. De fato, alguns destes argumentos atingiram o nível de truísmos, suposições não interrogadas nas quais todo o campo é fundamentado.¹

¹ ALTMAN, Rick. Introduction: Four and a Half Film Fallacies. In: ALTMAN, R. (Org.). **Sound theory, sound practice**. New York: Routledge, 1992a. p.35. “*Logically, every theory of cinema should address the problem of film sound. Practically speaking, such has hardly been the case. On the contrary, a surprising number of theoreticians blithely draw conclusions about the nature of cinema simply by extrapolating from the apparent properties of the moving image. If this were just a question of oversight, the problem would be rapidly corrected. In fact, the theoreticians who overlook sound usually do so quite self-consciously, proposing what they consider strong arguments in favor of an image-based notion of cinema. Indeed, some of these arguments have reached the level of truisms, uninterrogated assumptions on which the entire field is based.*” (Esta e as demais traduções de autores citados nesta tese foram realizadas pelo autor deste trabalho, sob a supervisão da Profa. Dra. Glória S. B. D. Sydenstricker)

A falta de um estudo mais rigoroso das leis elementares da acústica, das tecnologias de gravação e reprodução do som, da psicofisiologia da escuta, das teorias da música e até mesmo da própria história do cinema conduziram o pensamento acadêmico sobre o som no filme por um caminho mal iluminado, no qual noções histórica e empiricamente mal fundamentadas e não demonstradas, deram origem a um discurso recorrente que, se quase sempre produziu uma retórica elegante e sedutora, muito pouco contribuiu para a formulação de uma estética do modo como vozes, ruídos e música operam no meio cinematográfico. Nesse contexto, foram construídos padrões de valor que parecem exercer um domínio imperial sobre os campos da crítica e dos estudos acadêmicos. Como este trabalho pretende demonstrar, com base na revisão de textos importantes das teorias do cinema, aforismos plantados em tom de manifesto na gênese do discurso sobre o som no filme e cristalizados no pensamento moderno dos anos 1960, ainda preocupam de modo expressivo e, talvez, excessivo, o pensamento e os julgamentos de valor contemporâneos, especialmente nos estudos fílmicos brasileiros.

3.1. O HORROR AO SOM NATURALISTA E O CULTO DO ASSINCRONISMO: VOZES E RUÍDOS NA TRADIÇÃO FORMATIVA

No cerne das preocupações da tradição formativa está, como sabemos, a legitimação do cinema como uma nova arte. Além de um fenômeno cultural de disseminação sem precedentes na história, e de diversão garantida para o grande público dos *nickelodeons*², o cinema havia produzido alguns filmes com um elevado grau de perfeição estética que tornava legítimo o seu ingresso no mundo restrito da arte. Os teóricos da tradição formativa, como sabemos, falaram muito do cinema mudo e advogaram que a manipulação expressionista da imagem silenciosa em movimento teria criado uma nova e poderosa forma artística autônoma de alto teor de pureza. Embora tenham divergido em muitos aspectos importantes, como, por exemplo, quanto àquilo que consideram a matéria-prima do cinema - a mente para Münsterberg; a fotografia e as limitações tecnológicas do meio para Arnheim; a composição e a justaposição de planos para Eisenstein e o "assunto fílmico" para Balázs - os intelectuais europeus versados em psicologia, filosofia, literatura, teatro e crítica de artes visuais que inauguraram a teoria cinematográfica compartilharam também um grande temor. Quando a tecnologia de sincronização do som com a imagem, após passar por um processo de

² Expressão equivalente a "cinema-poeira", isto é, salas de exibição de filmes para os extratos sociais menos afortunados.

experimentações mais ou menos bem sucedidas e por uma luta feroz pela hegemonia de patentes no campo da indústria, definiu um modelo de produção/exibição, estava ameaçada a hegemonia da imagem pura que a teoria clássica via como um esperanto visual.

O principal ponto de convergência do campo formativo em relação ao som, de um modo geral, foi, como observam com precisão Elisabeth Weiss e John Belton, a rejeição à palavra falada: “O que une todos esses teóricos clássicos é o modo como abordam a questão das falas, que eles viam com hostilidade.”³ Foi mesmo para a palavra, sem dúvida, que os principais teóricos clássicos apontaram os seus canhões e o maior volume de texto produzido sobre os aspectos sonoros de um filme é dedicado à tarefa de provar a impossibilidade estética do uso da palavra no cinema ou prescrever restrições e normas para o seu uso. No que se refere aos ruídos, o investimento da tradição formativa nessa área, de uma maneira geral, foi mínimo, donde se infere que estes não foram sequer considerados objeto pertinente de estudo. Descartados, de pronto, como um mero instrumento de cópia da realidade, os sons “naturalistas” foram, como o texto falado, considerados elementos indesejáveis ou relegados à condição de figurantes sem relevância na aventura artística do cinema. Quanto à música, embora não tenha sofrido a mesma interdição que a palavra e os ruídos - ao contrário, foi acolhida como uma necessidade atávica do novo meio - tampouco foi contemplada, de modo intenso, pela formulação de uma estética do seu uso no meio cinematográfico. No campo das grandes teorias formativas, somente Eisenstein, como será visto adiante, empreendeu algum esforço até certo ponto importante nesse sentido. Mesmo assim, as noções propostas pelo cineasta russo têm mais importância pela enorme influência que exerceram no pensamento sobre a música nos filmes do que pela plausibilidade das conclusões a que chega a partir de suas experiências e, principalmente, pela validade de seus próprios filmes como evidência empírica de suas proposições.

A idéia dominante no campo formativo é a de que o emprego naturalista do som sincronizado era uma degradação que levava o cinema de volta a um elementar e indesejado teatro filmado, ameaçava a integridade da sua pureza e enfraquecia a potência artística das imagens. Antes ainda da sincronização imagem-som atingir o ponto de equilíbrio do final dos anos 1920, palavras e ruídos já eram vistos como intrusos indesejáveis por aquele que, cronologicamente, pode ser considerado o fundador das grandes teorias cinematográficas. Hugo von Münsterberg afirma, em 1915, que o fotodrama do futuro seria, com certeza,

³ WEIS, Elisabeth; BELTON, John. Classical Sound Theory. In: WEIS, E.; BELTON, J. (Orgs.). **Film Sound: Theory and Practice**. New York: Columbia University, 1985. p.82. “What binds all these classical theorists together is their approach to speech, which they view with hostility”.

libertado de todos os elementos que não fossem realmente fotografias. O próximo passo em direção à emancipação artística do fotodrama, segundo ele, deveria ser a criação de peças que falassem exclusivamente a linguagem das imagens. O fracasso das tentativas de Edison de sincronização do filme com o fonógrafo, que para os que investiam esforços na invenção de aparatos que permitiriam a combinação precisa de imagem e som ocorrera por força da imaturidade tecnológica dos dispositivos, na opinião de Münsterberg foi tributário de razões de ordem estética: "eles [os ruídos] não possuem direito de existência em uma obra de arte que é composta de imagens. (...) As limitações de uma arte são, na realidade, a sua força e transpor as suas fronteiras é enfraquecê-la"⁴

Falecido em 1916, Münsterberg não chegou a conhecer o *sincro-cinematógrafo-audiovisual*⁵ estável no qual o seu fotodrama se transformaria, mas outros teóricos e realizadores dos anos 1920-30 viram e ouviram o cinema sonoro acontecer e se tornar o único cinema. Quando as técnicas de gravação e reprodução de som e imagem sincronizados começaram a gerar produtos e boas bilheterias, muitos manifestos e profecias declararam temores e propuseram, com base em princípios estéticos formulados no campo das teorias gerais das artes, especialmente da representação pictórica, normas e regras a que os sons deveriam obedecer para terem direito de existência no cinema.

Se as raízes históricas do pensamento que celebra a pureza visual das imagens podem ser flagradas em Münsterberg, o gene da valorização artística do uso assíncrono do som é tributário das premissas adotadas por pensadores e realizadores soviéticos a partir do final dos anos 20. Eisenstein, em 1928, no texto elaborado em parceria com Pudovkin e Alexandrov que se tornaria o mais célebre documento da teoria do som no cinema - o artigo *Declaração: sobre o futuro do cinema sonoro* -, reconhecia o som como uma necessidade, mas impunha sérias restrições ao emprego naturalista dos recursos acústicos. Para os cineastas russos, o novo descobrimento técnico poderia não apenas impedir o desenvolvimento e o aperfeiçoamento do cinema como arte, mas também ameaçava destruir todas as conquistas formais do filme mudo. Eles advogavam que a utilização naturalística do som em "dramas burgueses refinados e outras interpretações fotografadas de gênero teatral" destruiria a cultura da montagem, que eles consideravam, como sabemos, "o meio básico (e único)" do cinema.

⁴ "They have no right to existence in a work of art which is composed of pictures. (...) The limitations of an art are in reality its strength and to overstep its boundaries means to weaken it". MÜNSTERBERG, Hugo. *The Photoplay: a Psychological Study*. In: LANGDALE, A. (Org.). **Hugo Münsterberg on Film**. New York: Routledge, 2002. p.144.

⁵ É esse o nome que Michel Chion, com bom humor, diz ser o mais adequado ao cinema.

"A confirmação da montagem como o principal instrumento de causar efeito, se tornou um indiscutível axioma sobre o qual a cultura mundial do cinema foi construída", diziam, e, no parágrafo mais citado dos estudos sobre a trilha sonora, afirmaram:

*Apenas um uso polifônico do som com relação à peça de montagem visual proporcionará uma nova potencialidade no desenvolvimento da montagem. (...) O primeiro trabalho experimental com o som deve ter como direção a linha de sua distinta não-sincronização com as imagens visuais. E apenas uma investida deste tipo dará a palpabilidade necessária que mais tarde levará à criação de um contraponto orquestral das imagens visuais e sonoras. (...) O som, tratado como um novo elemento da montagem (como um fator divorciado da imagem visual), inevitavelmente introduzirá novos meios de enorme poder para a expressão e solução das mais complicadas tarefas que agora nos pressionam ante a impossibilidade de superá-los através de um método cinematográfico imperfeito, que só trabalha com imagens visuais.*⁶

Eisenstein e seus parceiros, é bem verdade, não glorificam a pureza e a autonomia artística das imagens. Ao contrário, enxergam limites e imperfeições no cinema mudo. O som chegava, admitiam os teóricos e realizadores soviéticos, para resolver impasses que pareciam insuperáveis, como a necessidade do uso de intertítulos e o emprego de primeiros planos explicativos que, segundo eles, prejudicavam a composição da montagem e retardavam o seu ritmo. O som chegava para resolver problemas narrativos, mas ameaçava o alcance universal do esperanto de imagens criado pelo cinema. O som era bem-vindo, mas o seu uso naturalista impediria o aperfeiçoamento do cinema como arte. A tábua de salvação para a montagem, entendida como o meio único do cinema, seria utilizar o som como um elemento "divorciado da imagem visual".

Enquanto os russos reconhecem o som como uma necessidade estética, o pensamento dominante no final dos anos 1920 e durante toda a década seguinte conferiu ao som o papel de inimigo ontológico da arte cinematográfica. Em 1933, o crítico de arte e estudioso da psicologia da percepção visual alemão Rudolph Arnheim afirmou que a introdução do som deveria ser considerada como a imposição de uma novidade técnica que não fazia parte do caminho perseguido pelos artistas empenhados no estudo de um estilo explícito e puro do cinema mudo, utilizando as suas limitações para transformá-lo numa arte. Arnheim abre, com essas palavras, o artigo dedicado ao seu julgamento sobre a qualidade artística dos filmes sonoros:

⁶ EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a. (Esta citação e todas as do parágrafo anterior: p. 225-7. Grifos do autor).

O inquérito que se segue foi sugerido pela sensação de mal-estar que todos os filmes sonoros despertam no autor e que não é aplacado pelo aumento do conhecimento do novo meio. É uma sensação de que existe nele qualquer coisa que não está bem; de que se trata de obras que, devido a contradições intrínsecas de base, são incapazes de uma existência verdadeira. Aparentemente, aquela sensação de falta de à vontade é motivada pelo fato da atenção do espectador ser dividida em duas direções. Dois meios que se digladiam na tentativa de atrair o interesse do público, em vez de unirem os seus esforços para o conquistarem. Como os dois meios se esforçam por exprimir o mesmo assunto num modo duplicado, infere-se uma desconcertante coincidência de duas vozes, cada uma das quais impede a outra de dizer mais de metade daquilo que desejaria dizer.⁷

Admitindo a existência de uma incompatibilidade essencial entre a voz e a fotografia do movimento, Arnheim sustenta que "os dois elementos cuja rivalidade o filme não consegue reconciliar são, naturalmente, a imagem e o diálogo."⁸ Para fundamentar seus argumentos, ele recorre a leis e princípios estéticos, criados no corpo de sua própria teoria, segundo os quais existe uma hierarquia essencial entre os meios de expressão das artes híbridas como a ópera, o teatro, a canção e o balé, e assim deve ser no cinema sonoro. Para Arnheim, as artes mais nobres são as artes puras, aquelas que utilizam um só meio; nas artes que conjugam meios distintos, um dos meios deve ter a primazia; no cinema, essa primazia deve ser da imagem. A imensa maioria dos filmes viola esses princípios, pois confere aos diálogos o papel dominante e, por isso, são ruins.

Enquanto Arnheim, que pode ser considerado o mais radical dos formalistas no que diz respeito ao som, não oferece para este uma saída digna, todos os outros formativos apontam para o assincronismo como única perspectiva artisticamente válida para o uso de recursos sonoros no cinema. Na França, René Clair escreveu uma série de cartas combatendo a palavra falada, mas celebrando o uso assincrônico do som.⁹ Em 1930, o húngaro Bèla Balázs profetizou que, com a chegada do som, a altamente desenvolvida cultura do filme silencioso seria destruída e haveria um retorno ao teatro fotografado, tese que sustentou em artigo publicado quinze anos mais tarde, quando postulou que o dispositivo mais efetivo e mais expressivo do som nos filmes era o seu uso assincrônico uma vez que "se gravado simultaneamente o som é, apropriadamente falando, meramente um complemento naturalístico da imagem"¹⁰. Citando uma cena de um filme soviético onde ouvimos a voz de um personagem cuja face nos é mostrada em *close-up* sem movimentos labiais, Balázs declara

⁷ ARNHEIM, Rudolf. **A arte do cinema**. Lisboa: Edições 70, 1989. p.159.

⁸ Ibid. p.160.

⁹ WEIS, Elisabeth; BELTON, John. Classical Sound Theory. In: WEIS, E.; BELTON, J. (Orgs.). **Film Sound: Theory and Practice**. New York: Columbia University, 1985. p.77.

¹⁰ BALÁZS, Béla. **Theory of the Film**. New York: Dover, 1970. p.194.

que "é este livre e *contraposto* (grifo nosso) uso de imagem e som que pode liberar o som das garras do naturalismo primitivo e permitir que a nossa arte fílmica obtenha de novo a sutileza já conquistada pelo cinema mudo no passado e perdida de novo com o advento do som."¹¹ Na Inglaterra, em 1934, o director Basil Wright declarou reconhecer potência sugestiva no som não sincronizado: "O contraponto entre imagem e som pode, sem dúvida, ser eficiente, mas não podemos esquecer que cinema é visual, tanto assim que o filme perfeito deveria ser satisfatório, sob todos os pontos de vista, sem som e, portanto, exibido em completo silêncio."¹² Já o brasileiro Alberto Cavalcanti, que trabalhou com Wright na produtora de documentários mais importante da Inglaterra dos anos 1930, a GPO Film Unit, escreve no artigo "Sound in films", publicado em 1939: "Eu também penso que nós descobrimos uma pista, em nossa revisão da história do som no filme. E eu acho que essa pista pode ser indicada simplesmente, talvez simplesmente demais, pela expressão crítica *nonsync*. Me parece que todos os esquemas de som mais sugestivos têm sido *nonsync*."¹³

Antes de seguir adiante, é necessário refletir um pouco sobre as formulações dos anos 1930. Como pesquisas históricas mais rigorosas posteriores viriam a comprovar, e os estudos contemporâneos específicos sobre a trilha sonora já transformaram em um bordão de abertura de artigos e ensaios, um cinema essencialmente visual, a rigor, nunca houve. O próprio Cavalcanti, no mesmo artigo citado, afirmou que "em nenhum período da História do cinema foi costume exibir filmes para o público sem alguma espécie de acompanhamento sonoro. Em outras palavras, o filme silencioso nunca existiu".¹⁴ É interessante também, nesse sentido, transcrever aqui um parágrafo completo do citado artigo introdutório do livro de Rick Altman:

Aqui, por exemplo, vai um *pop quiz* que os detratores do som certamente não acertariam. Em que ano o seguinte editorial apareceu? - "Na minha opinião os filmes com diálogos e cantos tendem mais cedo ou mais tarde a se tornarem uma característica permanente das salas de cinema". 1926? 1927? 1928? Errado e por larga margem. Este editorial de 1910 da [revista] *Moving Picture World* apareceu no auge da expansão do filme com som. Dispositivos como Cameraphone,

¹¹ Ibid. p.218-9.

¹² "The crosscutting of sound and visuals (counterpoint) can undoubtedly be effective", mas afirmou que "we must not forget that the film is visual, so much so that the perfect film should be satisfactory from every point of view without sound, and therefore, shown in complete silence". WRIGHT, Basil; BRAUN, B. Vivian. Manifesto: Dialogue on Sound. In: WEIS, E.; BELTON, J. (Orgs.). **Film Sound: Theory and Practice**. New York: Columbia University, 1985. p.96-7.

¹³ "I also think that we have discovered a clue, in our review of the history of sound in film. And I think this clue can be indicated simply, perhaps too simply, in the cryptic expression 'nonsync'. It seems to me that all the most suggestive sound devices have been nonsync". CAVALCANTI, Alberto. Sound in Films. In: Ibid. p.110.

¹⁴ "At no period in the history of films has it been customary to show them publicly without some sort of sound accompaniment. In other words, the silent film never existed". Ibid. p.99.

Chronophone, Cinephone e dúzias de outros sistemas concorrentes não só foram inventados neste período; durante o final da primeira década do século artefatos dessa natureza foram instalados em centenas de teatros na Europa e nos Estados Unidos de costa a costa. A concorrência entre eles, diga-se de passagem, não decorre dos filmes mudos, com ou sem acompanhamento musical, mas de teatros itinerantes muito sofisticados e efeitos cuidadosamente sincronizados (uma técnica originada por Lyman Howe), e das muitas “wheels” (companhias de vaudeville) que empregavam recursos de voz-humana-atrás-da-tela, com nomes expressivos como Humanovo, Actologue, Humanophone, Humanoscope, Natural Voice Talking Pictures, Ta-Mo-Pic, and Dram-o-tone. (...) De um ponto de vista puramente histórico, a noção que o som é uma adição oportunista a um meio silencioso com trinta anos de existência simplesmente não tem aceitação.¹⁵

Essa também é a opinião de Edgard Morin, que vai mais longe ainda ao apontar para as raízes do cinema sonoro sincronizado no momento mesmo em que o cinema veio à luz. Segundo Morin, durante os primeiros anos de existência, o cinema era constituído de uma série de invenções, que tinham como meta a sincronização entre som e imagem. Edison procurava uma síntese do fonógrafo e do cinematógrafo¹⁶, ou seja, já o filme sonoro e, em 1886, Baron registrou um aparelho de projeções circulares, animadas, coloridas e sonoras, o cinematorama. Citando George Sadoul, Morin nos chama a atenção para o fato de que já o primeiro filme projetado foi sonoro: "Ao voltar, em seis de outubro de 1889, duma viagem à Europa, viu-se Edison saudado pela imagem de Dickson que, cerimoniosamente com o seu chapéu alto, proferiu: 'Bom dia Sr. Edison. Sinto-me feliz por vê-lo de regresso. Espero que esteja satisfeito com o Quinefotógrafo'". Morin dá mais uma série de exemplos e conclui afirmando que de 1904 a 1910 o problema do registro do som sobre a película e ao lado da imagem já estava completamente resolvido.¹⁷ André Bazin, o principal formulador das teses realistas, fechando a questão, declarou nos anos 50: "Compreende-se que seja absurdo

¹⁵ “Here, for example, is a pop quiz that is not likely to be passed by sound detractors. In what year did the following editorial appear? ‘In my opinion the singing and talking moving picture is bound sooner or later to become a permanent feature of the moving picture theater’. 1926? 1927? 1928? Wrong by a wide margin. This 1910 Moving Picture World editorial came at the height of sound film's expansion. Cameraphone, Chronophone, Cinephone and dozens of other competing systems were not only invented in this period; during the end of the century's first decade they were installed in hundreds of theaters across Europe and from coast to coast in the United States. Their competition came, by the way, not from silent films, with or without musical accompaniment, but from road shows with extremely sophisticated and carefully synchronized effects (a technique originated by Lyman Howe), and from the many ‘wheels’ (vaudeville like companies) of human-voice-behind-the-screen companies, with colorful names like Humanovo, Actologue, Humanophone, Humanoscope, natural Voice talking Pictures, Ta-Mo-Pic, and Dram-o-tone. (...) From a pure historical point of view, the notion that sounds is a Johnny-come-lately add-on to a thirty-year-old silent medium simply will not stand”. ALTMAN, Rick (Org.). **Sound Theory, Sound Practice**. New York: Routledge, 1992b.

¹⁶ Segundo Michel Chion, Thomas Alva Edison declarou no jornal Le Fígaro de 8 de maio de 1893: “Graças ao [meu] sistema poderemos chegar a ver uma ópera, uma comédia, uma pessoa ao mesmo tempo que a ouvimos.” O sistema era uma espécie de *juke box* com imagens visíveis de maneira individual mediante visores que a exibiam sincronizadas com registros fotográficos. CHION, Michel. **La música en el cine**. Barcelona: Paidós, 1997. p.41.

¹⁷ MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Moraes, 1970. p.173.

considerar o cinema mudo como uma espécie de perfeição primitiva, da qual o realismo do som e da cor se afastaria cada vez mais.” (...) “O saudosismo de alguns pelo mutismo da tela não remonta o bastante à infância da sétima arte”.¹⁸

Fica claro, portanto, que a grande teoria produzida até o final dos anos trinta adorou um ídolo de pés de barro; um cinema exclusivamente visual ideal, sem existência no mundo empírico. É inevitável concordar com Altman quando ele, fazendo uma crítica àquilo que chama de "falácia ontológica" dos "detratores do som", afirma:

Eles baseiam suas asserções em aspectos superficiais e não em uma cuidadosa inspeção da estrutura real dos filmes e dos sistemas que os produzem. Na verdade, o vocabulário azedo e as exortações prescritivas destes críticos sugerem que eles estão mais interessados em influenciar a estrutura de filmes futuros que na análise das estruturas existentes.¹⁹

3.1.1. SOBRE O VALOR DO CONTRAPONTO

Já a noção de valor construída a partir da associação das idéias de contraponto e assincronismo, plantada nos primeiros anos da teoria do filme, é um ponto nodal que funciona como uma espécie de parada obrigatória para toda e qualquer abordagem acadêmica da trilha sonora e, também, como uma base de sustentação para julgamento de valor que atravessa toda a história do cinema e chega, com viço, ao pensamento contemporâneo. Resumindo, *grosso modo*, e recorrendo à terminologia norte-americana, o sincronismo corresponderia ao som *on screen*, ou seja, a fonte material que o produz faz parte do mundo encenado. Já o assincronismo, o contraponto e a polifonia corresponderiam ao som *off screen* ou ao som *over*. A experiência deste tipo de agenciamento de recurso sonoro pode ser assim descrita: vemos uma imagem e os sons que ao mesmo tempo ouvimos não coincidem diretamente com aquilo que estamos vendo. Na tradição formativa, a vocação naturalista do som *on screen* é uma prisão e, por isso, tem baixa potência artística, enquanto o som *off screen* ou *over* é visto como um recurso libertador para a produção da verdadeira arte. Nos anos 60, teóricos e realizadores de diferentes tendências como Sigfried Kracauer, Jean Mitry e Robert Bresson, da mesma forma como Michel Chion e Russel Lack, em torno da última virada de século,

¹⁸ BAZIN, André. **O Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

¹⁹ “They base their claims about cinema on a single surface aspect rather than on a careful inspection of the structure of actual films and the system that produces them. Indeed, the acerbic vocabulary and prescriptive exhortations of these critics suggests that they are more interested in influencing the structure of future films than they are in analyzing the structure of existing ones”. ALTMAN, Rick (Org.). **Sound Theory, Sound Practice**. New York: Routledge, 1992b. p.37.

discutiram essa questão ou a utilizaram para emitir pareceres sobre a validade estética de obras cinematográficas.

A proposição da declaração soviética sobre o futuro do cinema sonoro, todavia, contém uma importante contradição. O método prescrito para o uso do som tem como base uma analogia com duas técnicas de composição musical: a polifonia e o contraponto. Ora, como bem sabem os que estudaram e/ou fizeram uso composicional dessas técnicas, elas têm como estrutura elementar vozes individuais que se movimentam em sentidos ora distintos ora não e que guardam entre si uma complexa e rígida relação governada por regras²⁰. Uma dessas regras, por exemplo, é a concordância de consonâncias em tempos fortes, o que já é bastante para entendermos que a sincronização rítmica e harmônica é um princípio fundamental da polifonia e do contraponto, ao menos no que diz respeito ao valor semântico destes dois termos na música ocidental de concerto da Idade Média até o início do século XX. Além disso, uma audição descompromissada da Arte da Fuga, modelo do contraponto barroco *par excellence*, por exemplo, mostra, de pronto, que a metáfora *eisensteinsiana* não funciona muito bem. É muito mais pertinente falar que existe um casamento feliz do que um divórcio entre as vozes de qualquer bom contraponto.

Existe, portanto, um notável grau de contra-senso na justaposição da idéia de não-sincronização com as noções de contraponto e polifonia, contradição que põe em cheque a eficácia das escalas valorativas que têm como base a oposição som sincrônico *versus* som utilizado de modo contrapontístico ou polifônico. Apesar disso, essa polarização inscreveu um

²⁰ O contraponto tonal é considerado por Lewis Lockwood como a mais exigente e rigorosa das disciplinas de composição (LOCKWOOD, Lewis. **Beethoven: a música e a vida**. São Paulo: Códex, 2005. p.106.). Uma boa idéia da complexidade que a técnica do contraponto adquiriu no período Barroco, pode ser construída a partir da descrição que Homero de Magalhães faz da estrutura de uma fuga de Bach. “A fuga é, em síntese, uma forma tripartite. Constitui-se de três *desenvolvimentos*, ligados entre si, por *episódios*. O primeiro *desenvolvimento*, ou *exposição*, tem a função de fixar a tonalidade, através de entradas do *sujeito* em todas as vozes. O *sujeito* aparece com dois aspectos que denominamos *sujeito* e *resposta* (*dux* e *comes*). Conhecemos duas espécies de *reposta*: *Real* (transposição literal à quinta superior) e a resposta *tonal* (cujo principal sentido reside no fato de que o som fundamental é respondido pela 5ª e a 5ª pelo som fundamental). As notas restantes do *sujeito* obedecem à transposição à 5ª superior e, nos casos mais complicados, alguns grupos de sons contidos entre estes pontos constitutivos principais (som fundamental e 5ª) são submetidos à influência de um ou outro, de modo que, em certos casos, acontece a transposição de certas partes do *sujeito* à 4ª. À *exposição* segue-se o 1º *episódio*, que tem a função de modular para uma tonalidade vizinha. O 2º *desenvolvimento* representa, em termos harmônicos, a parte contrastante intermediária. O *sujeito* aparece agora em outras tonalidades. Em contraste com o primeiro e o terceiro *desenvolvimentos*, que fixam a tonalidade principal, aqui o acontecimento harmônico está em movimento. Relativamente à sua função na construção geral da peça, a parte modulatória da Fuga corresponde ao que chamamos *desenvolvimento* nas formas clássicas instrumentais, como o *Scherzo* e, sobretudo, a *Forma-sonata*. O 2º *Episódio* traz-nos de volta à dominante da tonalidade principal, ao que se segue o 3º *desenvolvimento*, freqüentemente construído como *Stretto*, e que apresenta a *Reprise* da tonalidade principal. Em muitos casos o final é reforçado por uma *Coda*.” (MAGALHÃES, Homero. **Bach: prelúdios e fugas**. São Paulo: Novas metas, 1988. p.16.)

ponto de clivagem recorrente nos sistemas de atribuição de valor construídos no corpo das grandes teorias cinematográficas. Prometendo aprofundar essa questão no curso desta seção, por ora é considerado suficiente citar um exemplo, entre inúmeros possíveis, da influência dessa noção nos julgamentos de valor contemporâneos. Russel Lack, em 1999, faz um rol de alguns casos de uso de música que considera bem-sucedidos artisticamente, no campo do documentário. A noção de contraponto como um valor positivo está presente em todos eles.²¹ De um modo geral, e com poucos exemplos de exceções, as grandes teorias sobre o filme, mesmo aquelas que discordam de Eisenstein do ponto de vista da terminologia por ele empregada - para Mitry a simples noção de "contraste"²² é mais adequada, enquanto Chion prefere "harmonia dissonante".²³ – aplicam a noção do manifesto soviético como um atestado de valor.

Como será examinado, deste ponto em diante dando prioridade às questões relativas à música, as noções de uma imagem soberana e de "divórcio" audiovisual, fincadas no pensamento formativo como normas estéticas para a utilização de vozes e ruídos, funcionam como pilares dos esquemas conceituais de atribuição de valor à música dos filmes, construídos pelas grandes teorias. Assim, parece haver um consenso em torno da idéia de que, nos filmes de ficção não-musicais, a música deve, incondicionalmente, aceitar a superioridade hierárquica das imagens. Além disso, estabelecem uma oposição entre a música cujas estratégias de produção de efeitos são orientadas no sentido de seguir a ação dramática "em paralelo"²⁴ - de baixa potência estética - e a música no cinema verdadeiramente artística, que não estabelece uma relação direta com aquilo que é visto na tela. Percorrer o campo dos tratados gerais, fazendo uso da classificação de J. Dudley Andrew²⁵, conduz à conclusão de que o eixo sobre o qual essa idéia se propagou tem seus pontos-chave em Eisenstein, no pensamento formativo, no realismo de Siegfried Kracauer e em Jean Mitry, na teoria moderna. Foram esses os autores que produziram algum volume de texto relevante sobre o tema, expondo com mais empenho idéias sobre o papel da música nos filmes.

3.2. A INTERVENÇÃO DE EISENSTEIN: MÚSICA NA TRADIÇÃO FORMATIVA

²¹ LACK, Russell. **La música en el cine**. Madrid: Cátedra, 2004. p.330-4.

²² MITRY, Jean. **The Aesthetics and Psychology of the Cinema**. Bloomington: Indiana University, 2000. p.250.

²³ CHION, Michel. **Audiovision**. New York: Columbia University, 1993. p.37.

²⁴ *Grosso modo*, a música seria considerada "em paralelo" quando expressa o mesmo sentido produzido pela encenação fílmica. Assim, se um determinado personagem está triste e a música produz atmosferas tristes, ela estaria operando "em paralelo".

²⁵ ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

Os sons musicais, que marcam presença no cinema desde a primeira exibição dos Lumière, não mereceram dos formativos, de um modo geral, mais do que alguns dedos de prosa. Música de filmes não comporta um problema estético, afirmaram em uníssono, porque não imita objetos da natureza e não potencializa uma indesejada representação perfeita do mundo real. Precisa apenas ser música "decente" e estar "ajustada" à cena para que tenha livre trânsito no mundo da arte. Nada muito diferente, portanto, do que Münsterberg afirmou ainda no tempo do cinema mudo:

É muito diferente com a música de acompanhamento. Mesmo se a música, na esmagadora maioria dos casos, não fosse tão lamentavelmente ruim como é na maioria das salas de cinema de hoje, ninguém a consideraria uma parte orgânica da peça fotográfica, como o canto em uma ópera. Todavia, a necessidade de um acompanhamento mais ou menos melodioso e harmonioso sempre tem sido sentida e até o mais pobre substituto de música decente tem sido tolerado, pois a assistir a filmes longos em uma sala escura sem um acompanhamento tonal, traz fadiga e, ao final, irrita o público normal. A música abranda as tensões e mantém a atenção viva. Ela deve ser inteiramente subordinada, e é fato que a maioria das pessoas mal se dão conta das peças especiais que são tocadas, enquanto que ficariam desconfortáveis sem elas. Mas de forma alguma é necessário que a música se limite a acalmar a mente por meio de tons rítmicos. A música pode e deve se ajustar à encenação na tela. As mais ambiciosas empresas de filmes reconheceram claramente esta demanda e mostram seus novos filmes com sugestões exatas da escolha de peças musicais a serem tocadas como acompanhamento. A música não conta a parte do enredo nem ocupa o lugar da imagem como as palavras fariam, mas simplesmente reforça o ambiente emocional. É bem provável que, quando a arte fotográfica tiver encontrado seu reconhecimento estético, os compositores começarão a escrever partituras musicais para um lindo fotodrama com o mesmo entusiasmo com que eles escrevem em outras formas musicais.²⁶

Coerente com os princípios formativos, portanto, Münsterberg declara que a música tocada nas salas de cinema não é um problema estético porque não faz parte do mundo das imagens da tela, mas existem profundos paradoxos em suas afirmações. Mesmo admitindo que a música tenha um caráter não-representativo, o que é por si só matéria

²⁶ “It is quite different with accompanying music. Even if the music in the overwhelming majority of cases were not so pitifully bad as it is in most of the picture theaters of today, no one would consider it an organic part of the photoplay itself, like the singing in the opera. Yet the need of such a more or less melodious, and even more or less harmonious, accompaniment has always been felt, and even the poorest substitute for decent music has been tolerated, as seeing long reels in a darkened house without any tonal accompaniment fatigues and ultimately irritates an average audience. The music relieves the tension and keeps the attention awake. It must be entirely subordinated, and it is a fact that most people are hardly aware of the special pieces which are played, while they would feel uncomfortable without them. But it is not at all necessary for the music to be limited to such harmonious smoothing of the mind by rhythmical tones. The music can and ought to be adjusted to the play on the screen. The more ambitious picture corporations have clearly recognized this demand and show their new plays with exact suggestions for the choice of musical pieces to be played as accompaniment. The music does not tell a part of the plot and does not replace the picture as words would do, but simply reinforces the emotional setting. It is quite probable, when the photoplay art has found its aesthetical recognition that composers will begin to write musical score for a beautiful photoplay with the same enthusiasm with which they write in other musical forms”. MÜNSTERBERG, Hugo. *The Photoplay: a Psychological Study*. In: LANGDALE, A. (Org.). **Hugo Münsterberg on Film**. New York: Routledge, 2002. p.145-6.

controversa, não seria ela uma impureza na linguagem das imagens e também um recurso que aproximava o cinema do teatro, uma vez que sempre fez parte das encenações dramáticas de um modo geral? Mais paradoxal ainda, ademais, é a admissão explícita de que o fotodrama, mais do que autorizar a participação da música, depende dela para não fatigar ou irritar um espectador médio. Qual o grau de autonomia e pureza de uma arte que necessita do apoio de um outro meio de expressão para "aliviar a tensão" e "manter alerta a atenção"? Se a música é algo, além de onipresente, imprescindível, como pode não ser "uma parte orgânica da peça"?

Por outro lado, fica claro que Münsterberg, independentemente da coerência dos argumentos dos quais lançou mão para legitimá-la, previu um porvir glorioso para a música no cinema. Muito embora tenha estabelecido uma distinção complicada entre música decente e um "pobre substituto" "lamentavelmente ruim", clivagem que, assim como a questão de saber se a música tem ou não o poder de contar uma parte da história, será motivo de reflexões posteriores neste trabalho, o psicólogo alemão postulou que a música *podia e devia* ser ajustada ao fotodrama, valorizou a importância de sugestões exatas para a escolha do material musical e atribuiu aos sons musicais a função de *reforço* de atmosferas emocionais.

Arnheim falou da música apenas *en passant* e investiu bem mais em comparações entre as artes musical e cinematográfica do que na sua utilização como um recurso. A herança de Arnheim é tão somente um par de parágrafos nos quais, a exemplo do que fez Münsterberg, concede às notas musicais um direito pleno de existir e de "transmitir" sentimentos. Em um deles, afirma que é por força do seu caráter não-representativo que "a música completa tão perfeitamente a dança e o filme mudo: transmite fortemente os sentimentos e os estados de espírito assim como o ritmo de movimentos que a representação visual gostaria de descrever."²⁷ No outro, diz:

Como o movimento constitui uma ação passada no tempo, tem certa relação com a música e é sensível à experiência desta. A música pode realçar eficazmente o caráter dinâmico do movimento no écran. (...) A música também dá leveza ao movimento, podendo deste modo ajudar a recuperar um pouco a leveza da dança, que se perdera quando as fotografias começaram a reproduzir a natureza com demasiada fidelidade.²⁸

Bèla Balàzs, em seu extenso tratado sobre cinema, dedica apenas pouco mais de uma página a considerações sobre o papel da música, mesmo tendo escrito em 1945 e tendo tido, portanto, oportunidade de ouvir a abundante produção para o cinema de compositores

²⁷ ARNHEIM, Rudolf. **A arte do cinema**. Lisboa: Edições 70, 1989. p.171.

²⁸ Ibid. p.150.

como Sergei Prokoviev, Max Steiner, George Delerue, Dimitri Tiomkin, Maurice Jaubert e Bernard Herrmann, entre tantos e tantos outros. Em verdade, Balázs dedica mais atenção à música "muda" do que àquela que ouviu nas salas de cinema e dá alguns exemplos para sustentar a ousada tese de que uma performance musical tem maior valor artístico quando apenas sugerida pelas imagens silenciosas do que se de fato a estivéssemos ouvindo.²⁹

Como já foi dito, é somente em Eisenstein que vamos encontrar algum empenho relevante da tradição formativa na produção de reflexões sobre o emprego de música no cinema. O legado de Eisenstein pode ser resumido ao ensaio publicado em 1940, intitulado *Forma e conteúdo: prática*, no qual o diretor se propõe formular um método de composição audiovisual com base nas estratégias que pôs em prática em *Alexander Nevski* (Sergei Eisenstein/Sergei Prokofiev, 1938), seu primeiro filme sonoro. O que Eisenstein faz, em verdade, é descrever, a título de demonstração de sua proposição, o modo como constrói uma seqüência de um minuto e vinte e seis segundos (de 55:34 a 57:00 no DVD consultado), composta por doze planos que mostram Alexandre e os guerreiros russos à espera do ataque do exército alemão.

Não é muito fácil entender as teses do cineasta russo e, certamente, não foi à toa que Claudia Gorbman considerou o estudo de Eisenstein "um tanto delirante"³⁰, pois a tese que ele defende, e empreende esforços para demonstrar, tem como principais premissas as noções de que a única relação importante entre a música e o filme se dá nas dimensões do ritmo e de que o efeito emocional da música é produzido a partir do estabelecimento de relações entre os movimentos da música, o contorno pictórico da imagem e o movimento que o olhar do espectador executa sobre as imagens da tela. Não é necessário muito empenho, é claro, para compreender os problemas da primeira premissa, uma vez que a prática nos ensina sem esforço que as alturas, os modos, os fluxos de dissonâncias e consonâncias, as estruturas modais, tonais ou atonais, o timbre, o fluxo dinâmico, as texturas e as tessituras têm, no mínimo, tanto potencial quanto o ritmo para estabelecer relações com as imagens. Já quanto às perspectivas da segunda proposição, é importante ir à própria análise que Eisenstein faz da citada cena.

²⁹ "In the early days of the silent film, a film was made about Paganini. (...) The wizard fiddler is put in prison, but he fiddles himself out again. His playing is bewitching – the enchanted turnkeys get out of his path and his violin paralyses all resistance to his escape. (...) In this film the inaudible playing of a violin had a dramatic function, because it influenced the hero's fate, freed him from his prison. As a spectacle it was a fine and convincing scene, precisely because it was silent! (...) How great a virtuoso would have been required to play the violin in a sound film in order to achieve this". BALÁZS, Béla. **Theory of the Film**. New York: Dover, 1970. p.200.

³⁰ GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies**. London: BFI, 1987. p.127.

Eisenstein afirma, como óbvio, que o segredo da produção de efeitos estéticos está na relação entre os componentes gráficos internos dos planos - entendendo como tais sua composição pictórica - e a organização interna da música. O importante, para ele, é que haja um casamento entre aquilo que chama de "movimentos" de um e de outro: "Não podemos negar o fato de que a impressão mais *surpreendente* e imediata será obtida, é claro, a partir de uma *coincidência do movimento da música com o movimento do contorno visual* - com a composição gráfica do quadro."³¹ Indo mais longe, o diretor russo empenha todas as suas credenciais na crença de que a composição plástica dos planos citados guia o percurso do olhar do espectador sobre a tela e que o "movimento" da música, na cena descrita, é idêntico ao que o olhar do espectador percorre sobre a tela:

Verificamos uma completa correspondência entre o movimento da música e o movimento do olho do espectador sobre as linhas da composição plástica (...) Em outras palavras, exatamente o mesmo movimento está na base de ambas as estruturas, a musical e a plástica. (...) A série de colcheias parece descrever a linha imóvel das tropas; os sentimentos disseminados ao longo de toda a frente.³²

Dando ainda um passo adiante, Eisenstein propõe uma relação entre o número de notas executadas e a percepção de dimensão do espectador: "É interessante notar que o plano IV, que corresponde aos compassos 7 e 8, contém dois estandartes, enquanto a música contém quatro colcheias. O olho parece passar sobre estes dois estandartes duas vezes, de modo que a frente de batalha parece duas vezes mais ampla do que aquilo que na realidade vemos diante de nós". A análise de Eisenstein segue afirmando que as duas notas que transcendem o número de estandartes conduzem o olhar do espectador em um sentido específico e em direção ao além-tela: "Indo da esquerda para a direita, o olho liga as colcheias aos estandartes e as duas notas restantes levam a percepção para fora, além da margem direita do enquadramento, onde a imaginação faz continuar indefinidamente a linha de frente das tropas."³³ Insistindo em associações entre a música e as dimensões espaciais, Eisenstein declara ainda:

A impressão causada em mim pelo primeiro acorde do compasso 10 é de uma pesada massa de som, rolando ao lado da linha de lanças, do topo do enquadramento para a base.³⁴ (...) Aqui, todo o movimento é horizontal - para o fundo do quadro. Pode-se assumir, sob estas condições, que o equivalente plástico de uma pausa musical tão aguda apareça como um solavanco análogo - agora não do topo para a

³¹ EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b. p.115. Grifo do autor.

³² Ibid. p.120.

³³ Ibid.

³⁴ Ibid. p.122.

base, mas em perspectiva, para dentro. O 'solavanco' no plano VII, da linha dos guerreiros para a linha do horizonte é exatamente deste modo. Novamente obtemos uma 'pausa máxima', já que na paisagem o horizonte representa o limite de profundidade. (...) Temos razão em considerar esta faixa do horizonte à direita do plano VII como um equivalente visual do 'solavanco' musical entre o compasso 11 e os três quartos do compasso 12. (...) Acrescentaríamos que, de um ponto de vista puramente psicológico, esta correspondência audiovisual transmite um sentimento pleno e preciso para a platéia, cuja atenção é levada para além do horizonte, a algum ponto invisível do qual ela espera que o inimigo ataque.³⁵

Não é difícil entender as razões pelas quais Gorbman utilizou o adjetivo "delirante", referindo-se à exposição de Eisenstein sobre o programa audiovisual da célebre cena de *Alexander Nevski*. A julgar pelo que afirma quando se refere ao plano em que estabelece uma associação entre o número de notas e o número de estandartes, por exemplo, deveríamos deduzir que, se ao invés de quatro fossem oito as colcheias, o espectador perceberia a linha de batalha quatro vezes mais ampla do que a que vê na tela, ou seja, quanto maior o número de notas, mais ampla a dimensão percebida visualmente pelo espectador? É possível admitir que os efeitos emocionais de uma associação entre música e imagem são construídos por meio das relações entre as "linhas" da composição musical e as "linhas" da representação pictórica? Mais efetivo, entretanto, do que discutir no plano teórico a plausibilidade da tese de Eisenstein - Jean Mitry, em 1960, já refutou com suficiente competência a idéia de associações entre movimentos da música e do olho do espectador³⁶ - é, simplesmente, ir ao filme. Ao se fazer isso, poder-se-á constatar que aquilo que a platéia experimenta na seqüência em questão, assim como em muitas outras do filme, é bem mais do que qualquer efeito derivado de supostas correspondências entre a música e a composição plástica, muito mais do que massas de som que caem verticalmente ou melodias que nos levam além do horizonte. O que ele experimenta são os efeitos próprios do mais sincero e despretensioso dos melodramas de aventuras.

A seqüência começa com uma sucessão de variados planos fixos do exército de Alexander esperando em prontidão pelo ataque germânico. A música que ouvimos em conjunção com as imagens é constituída, predominantemente, por dois acordes menores que se alternam, executados por metais e com um caráter lento e grave. Cada acorde em si mesmo tem a cor sombria das tonalidades menores na região grave, mas a relação de centros tonais afastados entre as fundamentais dos dois acordes acrescenta à música uma razoável dose de tensão. Enquanto o primeiro dos acordes está soando, ouvimos uma melodia ascendente, de cinco notas, em grau conjunto na escala menor e em figuras rítmicas de semínimas. A

³⁵ Ibid. p.124.

³⁶ MITRY, Jean. *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. Bloomington: Indiana University, 2000. p.260.

estrutura é cíclica. Ouvimos o primeiro acorde, a melodia com a última nota sustentada, o segundo acorde, e a repetição dessa mesma forma acorde-melodia-acorde. A principal relação que o espectador estabelece entre a música e aquilo que está vendo se dá, claramente, muito mais no plano da estrutura dramática do que no da composição plástica. Os acordes menores lentos na região grave, o timbre dos metais, a distância entre os centros tonais dos dois acordes e a melodia ascendente se conectam diretamente com a situação dramática que a tela nos mostra: a sombria expectativa da batalha, a perspectiva da morte, a tensão crescente no rosto e nas posturas dos soldados em pé-de-guerra, esperando pelo ataque do inimigo. Ora, estruturas audiovisuais com características e efeito semelhante podem ser encontradas em inúmeros filmes de diversos gêneros (aventura, *western*, suspense, dramas sentimentais) em momentos que antecedem acontecimentos graves. Em resumo, embora o teórico russo tenha dedicado mais de vinte páginas para demonstrar e defender - a posteriori, como ele mesmo declara - com gráficos, diagramas, fotografias, partitura e uma retórica extremamente complexa, o método de composição audiovisual com base em correspondências plásticas que aplicou, o efeito da cena sobre a apreciação não legitima, de modo algum, as suas teses. Em *Alexander Nevsky*, as únicas relações relevantes entre música e imagem que a apreciação autoriza ler como programa audiovisual se dão na esfera do drama, ou seja, os efeitos da cena no espectador não são, de modo algum, tributários de correspondências entre "gestos" musicais e visuais, mas da simples e antiga relação entre o *pathos* da cena e da música, da mesma forma como acontece na imensa maioria dos filmes e em diversos tipos de encenação anteriores ao cinema. Os filmes sonoros de Eisenstein, e o discurso do diretor sobre eles, entretanto, foram, como veremos, adotados nos anos 60 como modelo de como a música no cinema deveria ser. Do ponto de vista desse trabalho, a canonização do programa Eisenstein-Prokofiev pode ser considerado o primeiro elo de uma cadeia de equívocos que aprisiona os julgamentos de valor sobre a música dos filmes em esquemas retóricos desencarnados da realidade.

Nesta seção, as teses de Eisenstein serão de novo examinadas à luz da teoria moderna de Jean Mitry. Por ora, chamamos a atenção para um dado que demonstra a influência que as teses e os filmes do diretor exercem sobre o campo. O nome de Eisenstein está entre os cinco mais citados por Michel Chion, ao lado de Godard, Fellini, Resnais e Hitchcock, no livro *La musique au cinéma*, tratado de mais de quinhentas páginas que o compositor, pesquisador e roteirista francês publicou em 1997 sobre a música dos filmes³⁷. Já

³⁷ CHION, Michel. **La música en el cine**. Barcelona: Paidós, 1997. p.451-67.

no pensamento realista, como será visto a seguir, enquanto Bazin é "todo olhos", Kracauer aplica as noções de paralelismo e contraponto na análise das funções estéticas da música e comunga com Eisenstein no sentido de acreditar no valor da associação entre a música e a representação pictórica.

3.3. O PAPEL DA MÚSICA SEGUNDO A TRADIÇÃO REALISTA: OS OUVIDOS DE MERCADOR DE BAZIN E A MÚSICA CINEMÁTICA DE KRACAUER.

Na história da teoria do cinema, o primeiro grande corte epistemológico foi a chegada do pensamento de matriz realista ao campo de discussões sobre o filme, após ser elaborado e aplicado a outros domínios artísticos como a literatura e o teatro. Se no pensamento formativo a arte consiste nos artifícios que o cinema emprega para superar uma impossibilidade de representação do mundo real, a tradição realista aposta todas as suas fichas em uma hipótese de polaridade invertida, ou seja, advoga que é justamente em uma relação essencial entre a fotografia e a realidade por ela capturada que o artista encontra as ferramentas da produção de obras primas. De modo análogo, portanto, os sons naturalistas que tantas condenações sofreram dos formativos, são absolvidos, justamente, por ampliarem a potência do cinema de registro da realidade. À luz do realismo, o som sincrônico é purgado da maldição dos formativos e ganha valor como ferramenta de captura das coisas do mundo. O que acontece, entretanto, no que diz respeito à música? Seria, é claro, adequado inferir que a música de pós-produção, sem qualquer dúvida o mais artificial dos recursos utilizados para fazer filmes, deveria dar lugar à música "real", ou seja, àquela cuja fonte faz parte do mundo capturado pelos dispositivos.

O único discurso que advoga a interdição de toda e qualquer música "não-real", entretanto, é o do diretor Robert Bresson, cujos célebres aforismos são uma importante referência nas discussões sobre o valor da música do cinema: "Nada de música de acompanhamento, de apoio ou reforço. Nada de música de modo algum. (Com exceção, é claro, da música tocada por instrumentos visíveis.)"³⁸ No que diz respeito à música dos filmes, Bresson defende e aplica um realismo bem mais radical do que André Bazin e Sigfried Kracauer, os dois grandes formuladores da noção de cinema baseada na crença de que "a função básica do veículo é a revelação do mundo visível ao nosso redor, que a fotografia,

³⁸ BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005. p.29. Parênteses do autor.

primeiro e básico ingrediente de um filme, amarra-o para sempre ao mundo natural"³⁹ e na prioridade absoluta do conteúdo sobre a forma e sobre os recursos.

Embora conceda pleno direito de existência aos sons, Bazin comunga com os colegas formativos no que diz respeito ao pequeno investimento realizado nos estudos sobre a trilha sonora. Na corrente realista, Kracauer ouviu o cinema bem mais atentamente que Bazin e é lamentável, sem dúvida, que o intelectual que exerceu e até hoje exerce uma influência crucial nos campos da crítica e da prática tenha nos legado uma contribuição tão pouco significativa no que diz respeito ao emprego do som e, principalmente, da música no cinema. É notável, por exemplo, que na crítica consagrada que Bazin faz de *Ladrões de bicicleta* (*Ladri di Biciclette*. Vittorio De Sica / Alessandro Cicognini, 1948)⁴⁰ não haja qualquer referência à música do maestro Alessandro Cicognini, que, logo na abertura, declara, com uma melodia triste em tom menor, ser um programa de natureza sentimental com característica semelhante ao do mais comum dos melodramas cinematográficos. A música de Ciccogni, sempre executada a partir do fosso imaginário da orquestra, é artifício puro emanando de um lugar “irreal”, inundando a narrativa fílmica em atmosferas que seguem de perto o fluxo dramático. Quando começa o filme e o protagonista está sem emprego, em uma situação difícil, o clima é triste, lento e em tom menor. Quando ele consegue um emprego e começa a trabalhar, os sons musicais vibram juntos, felizes, em tom maior e andamento mais acelerado. A partir do momento em que sua bicicleta é roubada e começa a sua desventura em direção à suprema humilhação de ser esbofeteado na frente de seu filho, a música se torna sombria e transita por diversos gradientes entre a tristeza e o desespero.

Não é fácil, portanto, concordar com Bazin quando ele glorifica em filmes como *Ladrões de bicicleta*, *Umberto D.* (Vittorio De Sica / Alessandro Cicognini, Itália, 1952) e *Paisà* (Roberto Rossellini / Renzo Rossellini, Itália, 1946) o desaparecimento total da *mise-en-scène* e o “despojamento de todo expressionismo”⁴¹ e artifício, enquanto uma orquestra chora no fosso reivindicando para si os direitos próprios da encenação melodramática. Rossellini, em *Umberto D.*, não poupa esforços no uso de música para produzir no espectador a piedade pelo protagonista. Em *Paisà*, filme no qual, a exemplo do que acontece em *A terra treme*, a trilha sonora está impregnada das premissas estéticas do neo-realismo - um som cru e uma música de caráter simples, “do povo”, justificada visualmente - Rossellini concede no final e pede ajuda à música de pós-produção para atingir seus objetivos dramáticos. Quando o

³⁹ ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. p.118.

⁴⁰ BAZIN, André. **O Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.265-277.

⁴¹ Ibid. p.79.

soldado americano conhece a situação degradante do lugar onde o menino italiano vive, a imagem crua não basta a si mesma e, se o diretor não recorre à manipulação expressionista de cenários, ângulos e movimentos de câmera, não hesita em recorrer à música de pós-produção para comover o seu espectador.

Já o alemão Sigfried Kracauer, ao contrário de Bazin, dedica um bom número de páginas a reflexões sobre a música e cita, ainda que de maneira demasiadamente pontual, autores-compositores do campo da teoria específica, como Kurt London, Aaron Copland e Hans Eisler. Este último, que, em parceria com Theodor W. Adorno, lançou em 1947 o livro "*Composing for the Films*", tem grande influência no pensamento de Kracauer no que diz respeito à avaliação da música do cinema americano. A diferença fundamental, entre Kracauer e a grande maioria dos teóricos generalistas, é que o teórico alemão preocupa-se bem mais em mostrar como a música opera nos filmes do que em legislar sobre o seu valor.⁴² No campo das teorias gerais, Kracauer pode ser considerado o primeiro a apresentar uma proposta de classificação das funções da música no cinema. De modo resumido, ele divide o campo entre música *comentativa* ou *de acompanhamento*, *música real* e *música como núcleo do filme*. A terceira categoria, que não nos interessa diretamente, refere-se ao conjunto de filmes nos quais as imagens buscam, de diversas maneiras, a representação abstrata do próprio fluxo musical, como o *cinemúsica* das vanguardas francesas dos 20 e *Fantasia* de Disney, por exemplo.

As reflexões de Kracauer sobre a música “real” e, sobretudo, acerca daquilo que ele classifica como música *comentativa*, são matéria relevante nesse nosso estudo. Kracauer classifica como *música real* aquela que o espectador vê sendo produzida na tela. Como subclasses, ele aponta a música *incidental* - segundo suas próprias palavras, uma ocorrência casual embutida no fluxo da vida - e música como *performance* (*production number*). A música *comentativa* ou *de acompanhamento*, é aquela que Michel Chion chamaria, mais tarde, de *música de fosso*, em alusão ao lugar reservado às orquestras do teatro e do cinema mudo, ou seja, música de pós-produção. A classificação de Kracauer é bastante interessante, assim como os desdobramentos que faz a partir das categorias que estabelece. Tendo em vista os objetivos desta seção, entretanto, é importante ir, sem demasiados rodeios, ao seu sistema de atribuição de valor e constatar como uma definição de cinema centrada exclusivamente na

⁴² É importante frisar que Kracauer estuda as perspectivas artísticas da música em relação a diversos contextos cinematográficos como o desenho animado, o documentário e os filmes musicais. Apontaremos, aqui, nossa atenção apenas aos modos de atribuição de valor de Kracauer a programas audiovisuais de longa-metragens de ficção não-musicais, nosso objeto de interesse.

imagem, bem como a noção de contraponto, influenciam o paradigma valorativo do teórico alemão. Além disso, Kracauer acrescenta ao *campo* a interdição da qualidade artística da música do cinema clássico norte-americano.

Na estética material de Kracauer, baseada na prioridade dos conteúdos, a fotografia é o primeiro e básico ingrediente do cinema, amarrando-o para sempre ao mundo natural⁴³. O cinema seria mais um produto da fotografia do que dos processos de montagem ou outros processos formativos; a fotografia, em primeiro lugar e antes de tudo, deveria ser um processo ligado aos objetos que registra, ao invés de um processo que transforma esses objetos; em consequência, o cinema deveria servir aos objetos e eventos que seus equipamentos permitem capturar, isto é, deveria ser composicionalmente realista porque seria imagisticamente realista⁴⁴. É óbvio que estamos aqui em uma estética de raízes pictóricas em que os aspectos sonoros são considerados propriedades técnicas complementares. É curioso perceber como os verbos que Kracauer emprega para designar as funções da música - acompanhar, reafirmar, sublinhar, ilustrar ou duplicar a imagem - revelam, com veemência, o caráter visual da sua definição de cinema.

No pensamento de Kracauer, a música "real" ganha valor. Ser imagisticamente realista é ser sonoramente realista. A música *incidental*, ou seja, aquela que acontece no cinema da mesma forma que ocorre no cotidiano - um rádio que toca, um personagem que canta ou assobia descompromissadamente, um músico de rua, um conjunto que toca em uma casa noturna - tem valor cinemático como mundo real capturado. Nesse caso, pensa Kracauer, "É a situação da melodia, não o seu conteúdo, o que importa (...) o assobiar do menino de recados pertence aos inúmeros barulhos que atingem nossos ouvidos aonde formos; uma melodia de realejo descompromissada dá vida à rua na qual a música permanece."⁴⁵ Para Kracauer, a música incidental ganha em valor expressivo quando transcende a captura do mundo e é utilizada como informação dramática ou para criar um contraste, ou seja, um *contraponto*, entre o que vemos e o que ouvimos. O célebre assovio do assassino em *O vampiro de Dusseldorf* (M. Fritz Lang / Edvard Grieg adpt., 1931) é o exemplo que nos dá de música incidental no qual o importante não é a música em si - ao invés da melodia de Grieg, que o assassino assovia antes e depois de cometer os crimes, qualquer outra produziria o mesmo efeito - mas o modo como a música é utilizada como elemento narrativo. Após nos

⁴³ ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. p.119.

⁴⁴ Ibid. p.134.

⁴⁵ "It is the location of the melody, not its content, which counts. (...) the whistling of the errand-boy belongs among the many noises which fall upon our ear wherever we go; a hurdy-gurdy melody enlivens the street in which it lingers". KRACAUER, Sigfried. **Theory of Film**. New Jersey: Princeton University, 1997. p.144.

mostrar, em sincronismo, o assassino assoviando, Lang nos dá somente o som da melodia como signo indicial da sua proximidade, da iminência do crime e da possibilidade de captura do *serial killer* (um cego tocador de realejo reconhece o assovio e esse reconhecimento é o fato que conduz à interrupção dos assassinatos). Já como exemplo do uso do contraste, Kracauer aponta uma cena do filme *A besta humana* (*La Bête Humaine*, Jean Renoir / Joseph Kosma, 1938) na qual vemos um homem cometendo um assassinato em um quarto, enquanto ouvimos a música alegre que está tocando em um salão de festas da vizinhança. Este recurso, hoje em dia utilizado em um grande número de filmes, é, como observa Kracauer, um legado de tradições anteriores, como a Ópera, por exemplo, gênero no qual podem ser retirados alguns exemplos dessa música "indiferente" à ação.

É no campo daquilo que classifica como música *de acompanhamento* que o empenho de Kracauer na construção de um modelo de atribuição de valor se revela mais plenamente. Ao contrário de Bresson, Kracauer não vê problemas essenciais na música de pós-produção e, reverente à metáfora do manifesto soviético de 29, classifica a música que chama de *comentativa em acompanhamento em paralelo* e *acompanhamento em contraponto*. Segundo suas próprias palavras, "música comentativa paralela reafirma, em sua própria linguagem, determinadas disposições anímicas, tendências ou significados das imagens que acompanha. Assim, um galope rápido ilustra uma perseguição, enquanto um *rinforzando* reflete o clímax iminente, ao passo em que este se desdobra na tela."⁴⁶ Para Kracauer, esse tipo de aplicação de música, além de condicionar o espectador fisiologicamente à natureza fotográfica dos planos, reforçando os aspectos materiais dos temas pictóricos, tem a função cinemática de sublinhar, discretamente, algumas de suas implicações. Nada muito diferente, a princípio, de Münsterberg e Arnheim, que valorizavam na música as funções de realce do caráter dinâmico dos movimentos na tela e de transmissão de sentimentos e estados de espírito com o sentido de reforçar a imagem. Para Kracauer, entretanto, estas são funções de menor importância, pois o autor considera que no caso do paralelismo o diretor é forçado a usar a música para duplicar o que a imagem comunica, enquanto no caso do contraponto ele tem liberdade para designar ao som todas as tarefas e funções possíveis. Como exemplo de música de acompanhamento em contraponto, entretanto, Kracauer nos dá apenas uma situação hipotética: "Imagine um *close-up* de um rosto que dorme, que aparece juntamente com uma música de pesadelo; é inevitável que a intrigante discrepância entre estes sons e uma

⁴⁶ Ibid. p.139.

fotografia tão pacífica nos deixe perplexos.”⁴⁷ Do ponto de vista adotado neste trabalho, a associação entre um rosto suave adormecido e a música “de pesadelo” tem, simplesmente, a função de informar ao espectador que o personagem está tendo um pesadelo ou está em perigo, excitando expectativas na apreciação, e isso não é essencialmente mais artístico do que se uma música suave nos informasse que tudo está bem, em um ponto de repouso dos ciclos de tensão e distensão da narrativa. Tampouco nos parece apropriado crer que uma música calma e suave aprisionaria o diretor a uma "duplicação" da imagem, ao menos porque o eixo dos paradigmas musicais oferece infinitas possibilidades melódicas, rítmicas, harmônicas, timbrísticas e formais de produção do sentido de "calma", "paz", "suavidade" e "tranquilidade". Na próxima seção, no qual as premissas teóricas e metodológicas deste trabalho serão discutidas, com exemplos e com mais clareza, a pertinência da oposição "paralelo" *versus* "contraponto" e da aplicação de termos como “complementar” “acompanhar”, “sublinhar”, “reforçar”, “reafirmar” e “duplicar” como signos das funções da música em um filme. É tarefa para o momento, entretanto, ir ao que nos parece ser a questão mais importante do paradigma valorativo de Kracauer.

Como foi visto, para Kracauer, o cinema deve ser composicionalmente realista. Ser composicionalmente realista é ser *cinemático*. *Não-cinemáticos* são os filmes que ele classifica como "teatrais", como o *Film d'Art* francês do cinema mudo e a grande maioria dos produtos de Hollywood. O filme *não-cinemático* é como um instrumento científico usado como um brinquedo, que pode ser interessante, excitante e engraçado, mas sempre será uma diversão. O cinema artístico verdadeiro é aquele que dá prioridade ao conteúdo em relação à forma, registrando e revelando o mundo visível a nosso redor. Para Kracauer só existem perspectivas artísticas para a música nos filmes verdadeiramente *cinemáticos*. Em um filme "teatral", quanto mais adequada em termos dramáticos, menos cinemática a música será. O valor cinemático da música, portanto, não coincide exatamente com o seu valor dramático: ser de interesse dramático não significa ser "boa" em um sentido cinemático. Ao contrário, ela pode beneficiar a narração e mesmo assim ir de encontro às afinidades do filme. A adequação da música ao meio depende da "bondade" da narrativa a qual ela apóia:

O fato de praticamente todos os críticos confundirem qualidade dramática da música no cinema com sua qualidade cinemática deve ser creditado ao fracasso da teoria tradicional em fazer a distinção entre narrativas cinemáticas e não-cinemáticas. Uma vez ignorada essa diferença, você está naturalmente obrigado a assumir que o

⁴⁷ “Imagine the close-up of a sleeping face which appears to the rhythm of nightmarish music: it is all but inevitable that the intriguing discrepancy between these sounds and so peaceful a picture should puzzle us”. Ibid. p.141.

acompanhamento musical é melhor se ele sustenta a continuidade dramática e/ou ajuda a criar suspense. (...) A teoria corrente é muito formal. Sua falácia é assumir como truísmo que todos os tipos de história são igualmente adequados para serem representadas na tela. Elas não são. (...) Ao menos um tipo comum de trama teimosamente resiste ao tratamento cinematográfico: a história teatral.⁴⁸

Para Kracauer, se em um filme que narra uma história teatral a partitura cumpre plenamente suas obrigações estruturais, o caráter teatral da história é magnificado. Logo, essa partitura seria, precisamente por conta da sua perfeição dramatúrgica, tão inadequada ao meio como a história propriamente dita. Está posta, pois, em Kracauer, uma interdição estética baseada na oposição entre *cinemático* e *não-cinemático*, que atribui valor negativo à música da imensa maioria dos filmes, especialmente os filmes produzidos em Hollywood. Quais, contudo, os exemplos que Kracauer nos dá de filmes em que a música de acompanhamento é utilizada de forma cinematográfica? Curiosamente, nenhum. Essa interdição em massa à música produzida nos primeiros cinquenta anos do cinema americano, entretanto, é uma das principais ferramentas dos modelos valorativos das grandes teorias. A teoria moderna de Jean Mitry, estudioso que, no campo das teorias gerais, produziu o maior volume de texto sobre a música dos filmes, vibra em simpatia com Kracauer e exclui de seu campo de interesse praticamente toda a música produzida em Hollywood, considerada de baixo valor artístico, passando a adotar como modelos exemplares da boa e verdadeira música para cinema os três filmes sonoros de Eisenstein e alguns poucos filmes franceses.

3.4. O CORAÇÃO INTERDITADO: A MÚSICA PARA O INTELLECTO DA TEORIA MODERNA

Nos anos 1960-70, o tratado sobre cinema de Jean Mitry e a semiologia de Christian Metz se destacam no campo das teorias gerais. No que diz respeito a esta pesquisa, Metz é considerado de pouco interesse, uma vez que seus estudos, a exemplo do que ocorre em Bazin e na maioria dos formativos, não contemplam questões relativas à música. Metz, é claro, reconhece a música como recurso, mas, como sabemos, todos os seus esforços estão concentrados na construção da "grande sintagmática" da imagem, como ele faz questão de

⁴⁸ “The fact that practically all critics confuse the dramaturgic quality of film music with its cinematic quality must be laid to the failure of the traditional theory to differentiate between cinematic and uncinematic types of narratives. Once you ignore these differences, you are naturally obliged to assume that musical accompaniment is all the better if it sustains dramatic continuity and/or helps create suspense. (...) The ruling theory is too formal. Its fallacy is to take it for granted that all kinds of stories are equally fit to be represented on the screen. They are not. (...) At least one common type of plot stubbornly resists cinematic treatment: the ‘theatrical’ story”. Ibid. p.143.

ênfazer nos artigos reunidos em *A significação no cinema*⁴⁹. No que diz respeito à trilha sonora, ademais, a única contribuição relevante de Metz pode ser resumida em um artigo no qual, estabelecendo uma discussão sobre a noção de *objeto sonoro* de Pierre Schaeffer, o autor está mais preocupado em discutir a natureza do som como signo do que em aprofundar questões sobre funções e valor dos recursos acústicos no meio cinematográfico⁵⁰. No que diz respeito exclusivamente à música, é o próprio teórico francês que nos autoriza a não usá-lo como referência, quando reduz os sons musicais no cinema a "um sistema um pouco pueril de equivalências pleonásticas", em um dos seus escritos mais influentes - *Le signifiant imaginaire* -, publicado em 1977.⁵¹ Na teoria moderna, é Jean Mitry que atrai a atenção desse trabalho. Em um estudo que pode ser considerado uma grande síntese de todas as teorias que o precederam, Mitry dedica uma grande dose de energia intelectual a questões relativas a relações entre música e imagem. No corpo do seu pensamento, observa-se a cristalização de um paradigma valorativo que se tornou a principal ferramenta de avaliação estética da música dos filmes nas teorias gerais do cinema e na crítica culta.

Na ampla investigação que realiza sobre a questão do ritmo nos filmes, aquele que é considerado o pai do cinema como disciplina acadêmica contempla, tal como Kracauer, a relação da música, especialmente em seus aspectos rítmicos, com diversas formas cinematográficas. Do ponto de vista desse trabalho, entretanto, o foco está dirigido para a noção de valor construída pelo estudo de Mitry para o filme de ficção não-musical. Mitry elege como referência modelar artigos escritos por Eisenstein, Maurice Jaubert, Yves Baudrier, Arthur Honneger e Marcel Martin, no plano teórico. Como evidência empírica das teses que defende, Mitry cita os filmes *Alexander Nevsky* (1938-9) e *Ivã, o terrível I e II* (1944 e 1946), de Eisenstein / Prokofiev, *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais / Giovanni Fusco e George Delerue, 1959) e *Trágico Amanhecer* (*Le jour se lève*, Jean Vigo / Maurice Jaubert, 1937).

O primeiro problema do esquema conceitual de valor proposto por Mitry emerge já do seu quadro referencial. Será realmente possível que um paradigma geral de avaliação qualitativa da música do cinema seja construído, em 1960, com base no discurso de um cineasta russo dos anos 1930-40 que realizou apenas três filmes sonoros e em uma amostra de compositores franceses que, em conjunto, não chegaram a produzir música para uma centena

⁴⁹ METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

⁵⁰ _____. Aural Objects. In: WEIS, E.; BELTON, J. (Orgs.). *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University, 1985. p.154-161.

⁵¹ Apud STILWELL, Robynn J. Music in Films: A Critical Review of Literature, 1980-1996. *The Journal of Film Music*, v.1, n.1, 2002. Disponível em: <<http://www.ifms-jfm.org/stilwell.pdf>>. p.35.

de filmes, enquanto somente Max Steiner, o compositor mais profícuo do cinema *hollywoodiano* clássico, compôs para mais de trezentos⁵²? Quantidade pode não ter uma relação direta com qualidade, é claro, mas é difícil acreditar em uma escala de valor para a música do cinema, que desconsidera toda a música produzida na Itália, na Inglaterra e, principalmente, as partituras escritas por Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold, Dimitri Tiomkin, Franz Waxman, Miklós Rózsa, Bernard Herrmann e Alfred Newman, que, juntos, produziram, no filme norte-americano do princípio do cinema sonoro até o início da década de 1960, uma quantidade de música para cinema que atinge a ordem de grandeza de alguns milhares. Já no plano do referencial teórico, Mitry fundamenta-se em artigos escritos por um único diretor e por alguns poucos compositores franceses que, mais que em uma análise rigorosa dos papéis da música em um filme de ficção, parecem empenhados na defesa de seus estilos pessoais. É praticamente inaceitável que um estudo sobre as funções da música no cinema realizado nos anos 60 desconsidere investigações anteriores bem mais rigorosas, como, por exemplo, a de Leonid Sabaneev no livro *Music for the films* e o de Kurt London em *Film Music*⁵³, publicados em Londres em 1935 e 1936, respectivamente.

Dessa forma, o texto de Mitry, tomando como referência um contexto teórico e empírico muito restrito, cria uma vaga noção segundo a qual o programa musical de Eisenstein é um achado estético raro e que a música de alguns poucos filmes do cinema francês tem maior valor artístico do que aquela produzida no cinema *hollywoodiano*, por ele considerada como um conjunto homogêneo de clichês sentimentais melodramáticos. Como a investigação empírica aqui levada a cabo revela, colocando em confronto discursos e obras, tudo aquilo que Mitry condena está presente tanto nos filmes de Eisenstein como na filmografia francesa citada, ao mesmo tempo em que tudo aquilo que ele aponta como momentos de alto grau de expressão artística são estratégias de uso recorrente também em Hollywood, desde o início da década de 1930, e são programas que muito devem às tradições cênicas anteriores ao cinema.

3.4.1. O PARADIGMA ALEXANDER NEVSKY

⁵² Segundo João Máximo, somente entre 1930 e 1936 Steiner assinou a música de 133 filmes entre comédias, policiais, faroestes, romances, dramas e musicais, informação que pode ser facilmente verificada nos bancos de dados virtuais “All movie guide” e “Internet movie database”. MÁXIMO, João. **A música no cinema**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p.22.

⁵³ LONDON, Kurt. **Film Music**. London: Arno, 1970.

Em Mitry, a reverência ao manifesto soviético é clara. Muito embora critique a pertinência do termo contraponto - prefere, simplesmente, contraste - Mitry aplica plenamente o paradigma valorativo da declaração soviética sobre o futuro do cinema sonoro, quando diz que "posta em um contexto visual, ela [a música] deve estabelecer reações significantes por meio de contraste ou associações incomuns".⁵⁴ Muito embora manifeste também, de modo enfático, suas reservas em relação às correspondências entre música e composição gráfica, Mitry considera a exposição teórica de Eisenstein em *O sentido do filme* a base essencial da arte audiovisual e afirma que a música de Prokofiev para *Alexander Nevsky* e *Ivã, o terrível I e II* podem ser consideradas experiências modelares, plenamente demonstradas na cena da batalha no gelo do filme *Alexander Nevsky*, especialmente durante o ataque dos cavaleiros germânicos.

Que efeito! (...) A associação entre a carga da cavalaria e o movimento musical relacionado nos excita como se fôssemos fisicamente transportados pelo filme: movimento encontra movimento em uma estrutura complexa formada pela totalidade rítmica, plástica e dinâmica de uma unidade audiovisual indivisível. (...) O ataque dos cavaleiros é modelado a partir dos ritmos de um batimento cardíaco em *accelerando*. O aumento progressivo no movimento, em intensidade e expressão acústica, por meio de uma pulsação musical que se torna mais rápida e mais complexa a cada instante traduz, ao mesmo tempo, os batimentos cardíacos, o estardalhaço das armaduras e o tropel dos cavalos dos guerreiros germânicos durante a carga contra o exército russo. Tudo combina para criar uma unidade dinâmica que determina uma emoção similar à sugerida pela ação representada - mas uma emoção consideravelmente magnificada pelos recursos empregados. Assim, os filmes de Eisenstein oferecem dois aspectos da associação de música e imagem que devem ser consideradas: associação rítmica - a mais efetiva, do nosso ponto de vista, ao menos a mais percussiva; e a associação lírica ou temática, muitos graus acima em nossa escala de efetividade do que a associação 'emocional' em geral conferida à música nos filmes.⁵⁵

Mitry parece superinterpretar – diria Umberto Eco - e hipervalorizar, é possível dizer, o programa Eisenstein-Prokofiev. Como uma apreciação desapaixionada da citada cena nos revela, não faz nenhum sentido afirmar que o que está em jogo ali é uma associação temática ou lírica com um grau maior, mais nobre e menos "emocional" do que a que é atribuída à música nos filmes de um modo geral. Ao contrário, se comparado a cenas de natureza semelhante de muitos filmes anteriores ou contemporâneos a ele, o programa audiovisual de *Alexander Nevsky*, em 1938, pode mesmo ser considerado bem menos potente e, até mesmo, surpreendentemente ingênuo para os padrões da época. As afirmações de Mitry

⁵⁴ "(...) placed in a visual context, it [a música] must establish signifying reactions through contrast or unusual associations". MITRY, Jean. **The Aesthetics and Psychology of the Cinema**. Bloomington: Indiana University, 2000. p.249. Colchete explicativo nosso.

⁵⁵ Ibid. p.262.

sobre a associação entre as "turbulências" da música e da imagem podem ser facilmente encontradas em muitos e muitos filmes norte-americanos dos anos 1930. As estruturas audiovisuais de cenas de batalhas, perseguições e tumultos em filmes como *King Kong* (Merrian C. Cooper / Max Steiner, 1933), *Capitão Blood* (*Captain Blood*. Michael Curtiz / Erich W. Korngold, 1935), *Horizonte perdido* (*Lost Horizon*. Frank Kapra / Dimitri Tiomkin, 1937), *A carga da brigada ligeira* (*The charge of the light brigade*. Michael Curtiz, Steiner, 1936), *O prisioneiro de Zenda* (*The Prisoner of Zenda*. John Cromwell / Alfred Newman, 1937), *A noiva de Frankenstein* (*The bride of Frankenstein*. James Whale / Franz Waxman, 1935) e *As aventuras de Robin Hood* (*The adventures of Robin Hood*. Curtiz / Korngold, 1938), em escolha aleatória, somente a título de exemplo, são muito mais complexas, bem elaboradas e refinadas do que as relações entre música e imagem em *Alexander Nevsky*, que, em certos momentos, são de uma simplicidade circense e bastante inadequada ao caráter sério e dramático das imagens com as quais comunga. De resto, na apreciação de *Alexander Nevsky* e *Ivã, o terrível I e II*, o espectador se defronta com um programa musical semelhante ao modelo clássico norte-americano, ou mesmo, é fácil supor, de qualquer filme da era muda acompanhado ao vivo por um bom pianista atento ao fluxo dramático das imagens ou orientado pelos célebres catálogos de climas musicais como os de Giuseppe Becce e Erno Rappe. A única marca diferencial da música dos filmes sonoros de Eisenstein é o grande número de canções cantadas em coro - em geral hinos religiosos, como na consagração de Ivan Ivilovich, ou de vocação patriótica. Em *Alexandre Nevsky* a música está claramente a serviço das emoções "nacionalistas" que o cineasta deseja produzir em seu público. Assim, é triste nos momentos em que o povo russo está sofrendo, tensa quando o perigo é iminente, alegre quando o povo está em festa e brava e heróica na vitória final sobre os inimigos. Ilustrativa, "trota" junto com os cavalos nas cenas de batalhas e acompanha em escala descendente a submersão de um guerreiro no lago gelado, em um efeito de valor estético questionável, uma vez que confere um acentuado tom cômico a uma cena de inequívoca vocação dramática. Quando vemos planos dos mortos em combate, o que ouvimos tem o caráter fúnebre de um réquiem. Se escutamos canções, a letra reporta-se literalmente aos acontecimentos da tela. Dessa forma, quando os traidores são condenados pelo povo ao linchamento, a canção que ouvimos diz: "Da terra russa, expulsa o inimigo. Ergue-te e luta, nossa Rússia mãe."⁵⁶ Quando são mostrados os compatriotas mortos, as palavras cantadas que ouvimos são "os que jazem mortos à espada, os que jazem feridos à flecha, embeberam de seu

⁵⁶ Transcrição das legendas

sangue rubro a terra honesta, a terra russa". Não há nenhuma diferença funcional importante entre o programa de Eisenstein e o da grande maioria dos filmes, de um modo geral. Como observa com rigor Michel Chion, é graças a um mal-entendido histórico, que *Alexander Nevsky* tem sido considerado um filme de referência para o emprego da música no cinema e é citado perpetuamente como um modelo de audácia audiovisual, uma vez que, na verdade, contém um programa banal a orientar a relação entre partitura e imagem.⁵⁷ Em termos funcionais, não há nada de especial e raro na música da trilogia sonora de Eisenstein.

3.4.2. O MODELO MAURICE JAUBERT

O segundo pilar mais importante do modelo valorativo de Mitry tem como base um artigo de Maurice Jaubert, por ele considerado "um estudo que serve de modelo para qualquer um interessado em música no cinema"⁵⁸, e alguns filmes com música assinada por esse compositor francês. "É a ele", diz Mitry, "que devemos nos referir para falar de música no contexto cinematográfico. Mesmo 20 anos após seu último filme, as partituras de Jaubert continuam se destacando como modelo de como a música do cinema deve ser."⁵⁹ O pensamento de Jaubert pode ser considerado a raiz a partir da qual floresceu, no campo das teorias gerais, a idéia de que a música do cinema norte-americano considerada, em bloco, como um amontoado de clichês articulados em "paralelo" que "traduzem" sentimentos por meio de má música Romântica e Impressionista, não é digna de atenção acadêmica e não tem valor artístico. E como deve ser a música do cinema segundo Jaubert, a julgar pelo que o compositor francês afirma em artigo originalmente publicado em 1937, na Inglaterra? A partir de falas do compositor citadas nas obras de Mitry, Claudia Gorbman e Michel Chion, já referidas neste estudo, o paradigma de valor de Jaubert pode ser assim resumido:

a) *música não deve preencher vazios*. Para Jaubert, o que a maioria dos diretores requer da música é que ela preencha qualquer vazio acústico, ou porque não existe som suficiente ou porque o diretor não pode encontrar um som real aceitável - mesmo um sugerido pela imagem. Para Jaubert, essa é uma noção crua de música que não merece atenção teórica;

⁵⁷ CHION, Michel. **La música en el cine**. Barcelona: Paidós, 1997. p.331-2.

⁵⁸ MITRY, Jean. **The Aesthetics and Psychology of the Cinema**. Bloomington: Indiana University, 2000. p.250-1.

⁵⁹ Ibid.

b) *música não deve comentar a ação*: de um modo geral, diz Jaubert, a música é utilizada para comentar a ação. Segundo ele, na prática dominante, se a cena é trágica algumas poucas notas no oboé ou no trombone ajudam a ressaltar o clima sombrio e se a cena é sentimental um solo de violino “torna a tolice adocicada ainda mais doce”. Jaubert rejeita programas com essa natureza por considerá-los herdeiros da velha tradição do melodrama;

c) *música não deve ocorrer ao mesmo tempo em que as vozes ou os sons diegéticos*: Jaubert acredita que, do ponto de vista puramente acústico, sobrepor a música à voz ou aos ruídos implica o risco de destruir o valor emocional de um e a autenticidade do outro;

d) *considerar a música dramática e expressiva em sua essência é um monstruoso despropósito*: para Jaubert, essa prática dominante no cinema produziu um tipo de linguagem musical-cinemática unindo o pior da orquestração wagneriana com um falso Debussy. Segundo Jaubert, a música não deve “explicar” as imagens para nós, mas sim acrescentar uma ressonância completamente diferente a elas. Em oposição ao repertório Romântico e Impressionista, o compositor francês propõe uma música popular, que, contrariamente às aparências, não aponta para um caminho mais fácil. Para ele, a verdadeira dificuldade – e, por outro lado, a verdadeira valentia – não consiste em se esconder atrás dos mistérios das letras, mas sim em voltar a encontrar a música em sua mais estrita nudez, para dar a ela o sentido de canto humano e, se possível, coletivo;

e) *a música deve se livrar de todos os elementos subjetivos; deve ser tão realista quanto a imagem e nos dar evidência física do ritmo interno desta sem se limitar a uma tradução do seu conteúdo*: para o compositor de *L'Atalante*, utilizando recursos puramente musicais, e não dramáticos, a música precisa apoiar o conteúdo plástico da imagem com sons “impessoais”, por meio da estranha alquimia de correspondências que estão no coração da arte do compositor de música para cinema. Jaubert entende que a música precisa trazer à luz o ritmo da imagem sem lutar para ser uma tradução servil do seu conteúdo - seja ele emocional, dramático ou poético - e que uma vez libertada dos seus

compromissos acadêmicos (composição sinfônica, orquestração etc.) a música revelará, através do filme, um aspecto de si mesma até então inimaginável.

Muitos são os pontos discutíveis da tese de Jaubert, é claro, e alguns deles fazem pensar se Gorbman aplicaria às teses de Jaubert o mesmo adjetivo escolhido para as de Eisenstein. Será possível concordar com a afirmação de que preencher vazios acústicos é o papel que a maioria dos diretores confere à música de seus filmes? A simples apreciação com ouvidos atentos de amostras eleitas entre as muitas centenas de filmes assinados por compositores com Steiner, Korngold, Tiomkin e Rózsa - os compositores mais atuantes no cinema americano na primeira década do filme sonoro - demonstra, claramente, que é inadmissível a tese de que a primeira preocupação dos diretores era preencher vazios. A música de Max Steiner, por exemplo, para *O delator* (*The Informer*, John Ford, 1935), *Sinfonia dos seis milhões* (*Symphony of Six Million*, Gregory la Cava, 1932), *Escravos do desejo* (*Of Human Bondage*, John Cromwell, 1934), *Nasce uma estrela* (*A Star is Born*, Jack Conway, 1937), *A patrulha perdida* (*Lost Patrol*, John Ford, 1935) e *Jezebel* (William Wyler, 1938) está longe de ser uma noção crua de música e, muito mais que preencher vazios e substituir sons reais "aceitáveis", desempenha, durante o filme, funções importantes que foram muito bem definidas por Leonid Sabaneev e aplicadas por Claudia Gorbman em seu importante estudo sobre as estratégias musicais do cinema *hollywoodiano* dos anos 30. Será verdade, ademais, que o segredo da boa música para cinema esteja na substituição do repertório Romântico-impressionista por uma música mais "popular"? Jaubert deveria também apontar, com mais exatidão, quais são as leis da acústica que impedem que música, ruídos e voz sejam sobrepostos. Serão examinados aqui, todavia, somente pontos considerados mais diretamente reveladores do seu modelo valorativo.

Resumindo: para Jaubert, a música para cinema verdadeiramente artística não deve preencher vazios, não deve comentar a ação, não deve seguir a tradição do melodrama, não deve ocorrer ao mesmo tempo em que as vozes ou os sons diegéticos, não deve ser dramática e expressiva, não deve "explicar" a imagem para nós, não deve conter elementos subjetivos, não deve ter compromissos acadêmicos e não deve lutar para ser uma tradução servil dos conteúdos emocionais, dramáticos e poéticos do filme. No entender de Jaubert, a arte de compor para cinema está em uma música "objetiva" que deve acrescentar ao que vemos na tela uma ressonância completamente diferente do conteúdo da imagem, apoiar o conteúdo plástico com sons impessoais e trazer à luz o ritmo interno da imagem. No que diz respeito a repertório, Jaubert interdita o uso do repertório Romântico e Impressionista,

classificando-o como "o pior de Wagner e um falso Debussy", e aposta tudo no potencial de um repertório "popular" que nos reconduziria a um canto humano coletivo e "desnudo".

Ressalta-se, de pronto, além do caráter intensamente restritivo do modelo, a óbvia reverência a um valor essencial do "divórcio" entre música e imagem e a prioridade das conexões entre o conteúdo plástico e o ritmo da imagem em relação às articulações entre a música e o drama. A música que "comenta" a ação, "explica" a imagem e "traduz" sentimentos é por Jaubert invalidada artisticamente. Toda e qualquer relação da música com emoções, drama e poesia deve ser substituída por um programa intelectual "objetivo", conectado com o "conteúdo plástico" e com o "ritmo interno" das imagens. É realmente muito difícil entender, a partir das argumentações de Jaubert, o que ele entende exatamente por uso "objetivo" de música no cinema e por "sons impessoais", pois o compositor legisla sem nos dar exemplos. Ir a filmes com música assinada por Jaubert, em busca dessa resposta, deixa o pesquisador ainda mais confuso, pois o confronto entre o discurso e as obras parece, como será examinado, expor profundas contradições.

Um veemente defensor e propagador das idéias de Jaubert, Jean Mitry nos dá como exemplos bem-sucedidos das teses do compositor francês os filmes *Trágico Amanhecer* (*Le jour se lève*, Marcel Carné / Maurice Jaubert, 1939) e *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais / Giovanni Fusco e George Delerue, 1959). Sobre o primeiro, Mitry diz:

Tire a música de *Le jour se lève* das imagens e elas nada significam. Em verdade, que valor há nos compassos ritmados que mostram a apreensão de Jean Gabin, preso em seu quarto, salvo as relações com as imagens que ressoam de forma surpreendente como uma consequência? Que valor há no solo de trompete tocado pelo artista de rua, com Gabin e Jules Berry sentados no café, salvo como uma interrupção ao mentiroso tagalera de Berry, o que trouxe Gabin de volta à realidade? A música não acompanha este filme: ela está integrada nele.⁶⁰

Trágico amanhecer é um filme que conta a história de François, personagem interpretado por Jean Gabin. No início do filme, François comete um crime e se tranca no quarto onde mora, respondendo com tiros às tentativas da polícia de prendê-lo. Em *flashbacks*, os motivos que o levaram a cometer o assassinato - um crime de paixão - vão sendo revelados. A estrutura do filme pode ser resumida na reiterada alternância entre cenas do passado e cenas de François em seu quarto, andando de um lado para outro, ora tenso ora triste. Em todas as

⁶⁰ "Take the music of *Le jour se lève* away from images and it means nothing. Indeed, what value is there in the rhythmic beat which shows Jean Gabin's fear trapped in his room except relative to the images which resonate in an amazing way as a consequence? What value is there in the trumpet solo played by the busker with Gabin and Jules berry sitting in the cafe, except as an interruption to Berry's lying title-tattle bringing gabin back to reality? Music does not accompany this film: it is integrated into it". Ibid. p.251.

cenar de François em seu quarto ouvimos música. Há uma clara intenção de progressão, um crescendo de intensidade e atividade. Na primeira vez que vemos François em seu quarto, ouvimos apenas uma pulsação constante de tímpanos com pouca atividade e andamento moderado. Na segunda, já há uma melodia lenta, grave, em modo menor. À medida que a história progride, a música torna-se mais densa pelo acréscimo de instrumentos, intensificação da atividade rítmica, melódica e harmônica. Do ponto de vista aqui adotado, a música, com seus evidentes sinais de tensão e tristeza, está cem-por-cento conectada com os sentimentos do personagem e com a progressão dramática da história, da mesma forma como acontece na imensa maioria dos filmes vistos com sarcasmo por Jaubert. A julgar pelo que a apreciação dessa cena autoriza, não é verdade, de modo algum, a afirmação de Michel Chion de que a estética de Jaubert busca no ritmo (em oposição ao expressionismo e ao sentimentalismo da melodia) o fundamento de uma estética objetiva, dinâmica e sem *pathos* da música cinematográfica. "A música deve se apoiar nos ritmos da vida, do mundo das coisas (por exemplo, de um motor, de um acontecimento) em lugar de se amoldar às flutuações de um discurso ou às matizes do sentimento."⁶¹ A música que ouvimos em conjunção com as imagens de François em seu quarto é, na maior parte do tempo, tão melódica e sentimental como a da imensa maioria dos filmes. Mais confuso ainda fica o analista quando se depara com uma cena do eixo dos *flashbacks* em que vemos François e Clara conversando em um quarto sobre a sua relação amorosa enquanto ouvimos operando, ao mesmo tempo em que diálogos e ruídos, uma música orquestral com explícitas conexões com o *pathos* da situação que a tela nos mostra.

Sobre outros filmes musicados por Jaubert, e constantemente citados como exemplos modelares de utilização de música – *Zero em comportamento* (*Zéro de Conduite*, 1933) e *O Atalante* (*L'Atalante*, 1934), ambos dirigidos por Jean Vigo - podemos, rigorosamente, reafirmar o que aqui foi dito a respeito de *Trágico amanhecer*. Ou não está a reconciliação amorosa do final de *L'Atalante* conectada com a música suave, em tom maior que ouvimos naquele momento? Como analisar o papel da música em *Zero em comportamento* sem perceber, no rufo de caixa-clara que antecede as aparições do professor, uma associação imagem-música de uma obviedade circense? Como deixar de classificar como ilustrativa, sentimental e redundante a música da seqüência de abertura, que emula os aspectos rítmicos dos ruídos de um trem em movimento, e que se torna mais alegre quando os colegas

⁶¹ CHION, Michel. **La música en el cine**. Barcelona: Paidós, 1997. p.350-1.

se encontram e brincam no vagão ou quando uma escala descendente faz o *mickeymousing*⁶² da queda do homem que compartilha o vagão com os meninos?

3.4.3. A MÚSICA “NEUTRA” DE HIROSHIMA

Um outro exemplo sobre o qual Jean Mitry se detém especialmente é o filme *Hiroshima, mon amour*: “Em Hiroshima”, diz Mitry, “a música, traduzindo o sentido geral do filme, nunca se deixa arrastar pelo tom dos sentimentos do drama”⁶³. Em apoio ao seu ponto de vista, Mitry cita Marcel Martin, que no livro “*Le langage cinématographique*” afirma:

"Giovanni Fusco faz questão de não comprometer sua música com o drama: ele só a introduz nos momentos cruciais do filme (nem sempre os momentos cruciais da ação aparente, mas os mais importantes no desenvolvimento psicológico dos personagens) como um de plano de fundo limitado em duração, atenuado em volume, recusando a opção macia da melodia e absolutamente neutra do ponto de vista sentimental. Sua função, aparentemente, é estender a relação espaço-tempo e acrescentar às imagens um elemento sensorial derivado mais do intelecto do que das emoções."⁶⁴

A apreciação de *Hiroshima, mon amour*, entretanto, desmente com veemência, uma por uma, todas as afirmações de Martin e Mitry. A música, neste filme, contém uma quantidade importante de material melódico e não pode ser considerada, de modo algum, um plano de fundo discreto, limitado em duração e atenuado em volume. Ao contrário, é abundante e muitas vezes ocupa o primeiro plano sonoro estabelecendo atmosferas cuja função está longe de ser estender a relação espaço-tempo e acrescentar às imagens um elemento sensorial derivado do intelecto. Se a música de Fusco merece atenção, é por conta de seu inusitado caráter descontínuo e inquieto que, de fato, desconsidera as técnicas de desenvolvimento clássico-românticas e nos dá aos ouvidos uma colagem de fragmentos musicais justapostos, que, sem dúvida, torna a música desse filme um programa interessante e original no final dos anos 50, mas isso não acontece o tempo todo. Muitas e muitas vezes, o

⁶² Expressão criada nos estúdios Disney para designar o uso da música como ilustração de movimentos de personagens e/ou objetos na tela.

⁶³ “*In Hiroshima, the music translating the general meaning of the film never lets itself be carried by the tone of the feelings of the drama*”. MITRY, Jean. **The Aesthetics and Psychology of the Cinema**. Bloomington: Indiana University, 2000. p.253.

⁶⁴ “*Giovanni Fusco makes a point of not compromising his music for the sake of the drama; he only introduces it at the crucial moments of the film (not always the most crucial in the apparent action but the most important in the psychological development of the characters) as a kind of sound background limited in its duration, attenuated in its volume, refusing the soft option of melody and absolutely neutral from the sentimental point of view: its role apparently is to extend the space-time relationship and add to the image a sensory element deriving more from the intellect than the emotions*”. apud Ibid.

que ouvimos é música tonal, melodias acompanhadas de vocação emocional inequívoca que, do ponto de vista funcional em nada se distinguem, essencialmente, do programa do melodrama cinematográfico. Já nas primeiras - e muito belas - imagens do filme, vemos fragmentos de corpos humanos nus abraçados, que parecem ser de um homem e uma mulher fazendo amor. O que temos na trilha sonora neste momento? Arpejos em acordes menores e uma melodia suave, doce, que estabelecem, de imediato, uma atmosfera sentimental e triste. Se é verdade que a seqüência que sucede a abertura - um longo trecho em que os protagonistas são apresentados em voz *over*, em conjunção com a música inquieta de Fusco e com imagens documentais da tragédia de Hiroshima - oferece ao espectador um momento raro da história do cinema, ao longo do desenvolvimento da trama propriamente dita as estratégias musicais são bastante comuns e podem ser dessa forma elencadas: a) música que convoca como interpretantes os signos "oriental" ou "japonesa", exercendo aquilo que Claudia Gorbman chama de função narrativa referencial. Operam, principalmente, como uma espécie de "cenário" acústico; b) atmosferas atonais, descontínuas e assimétricas diretamente conectadas com a tensão e o desconforto das relações entre o casal de protagonistas; c) melodias de caráter *cantabile* acompanhadas, sempre em tonalidades menores, utilizadas, de modo evidente, em estreita conjunção com as memórias e os sentimentos tristes que dominam a história dos protagonistas; d) música de caráter ilustrativo como a ágil flauta "pastoral" que acompanha a corrida da protagonista em direção a seu antigo namorado alemão, em uma paisagem campestre e pontua com um acorde o momento em que o casal se encontra e se abraça. Resumindo, música cem-por-cento a serviço do drama.

A história dos paradigmas valorativos, aplicados à música dos filmes no campo das teorias gerais, pode ser descrita como um crescimento sucessivo de interdições que tem o seu clímax nos célebres aforismos de Robert Bresson, que condena ao limbo artístico toda e qualquer música de pós-produção: "A música toma todo o espaço e não dá mais valor à imagem à qual ela se junta".⁶⁵ "Música: ela isola seu filme da vida de seu filme" e "é um possante modificador e até destruidor do real, como álcool ou droga."⁶⁶ (...) Quantos filmes remendados pela música. Inunda-se um filme de música. Impede-se de ver que não há nada nessas imagens".⁶⁷ Para Bresson, a única música possível no cinema é aquela que o espectador vê sendo executada. A música de pós-produção é classificada, negativamente,

⁶⁵ BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005. p.42.

⁶⁶ Ibid. p.69.

⁶⁷ Ibid. p.106.

como uma música de acompanhamento, apoio ou reforço que não acrescenta nenhum valor à imagem, isola o filme de sua própria vida e destrói o real. Ao contrário do que acontece quando os filmes citados por Mitry são colocados em confronto com o discurso sobre eles, a obra de Bresson confirma, em grande medida, a aplicação dos princípios que ele defende. Conforme declarou, "foi somente há pouco e pouco a pouco, que eu suprimi a música e utilizei o silêncio como elemento de composição e como meio de transmitir emoção".⁶⁸ A filmografia de Bresson, de fato, sofre a ação de uma inação progressiva da música de pós-produção. Daí a afirmar que o seu programa musical é mais artístico do que aqueles que utilizam a música de pós-produção como recurso, é reduzir, mais uma vez, toda a complexidade das infinitas possibilidades de relações, que podem ser estabelecidas entre a música e o filme, a uma oposição binária elementar - música de pré-produção x música de pós-produção - que, se pode conferir coerência interna ao realismo poético de Bresson, não tem nenhuma validade como paradigma de avaliação da música de todos os filmes, nem torna o seu programa essencialmente melhor do que aquele que lhe faz oposição polar na esfera quantitativa: a música de *E o vento levou*⁶⁹, filme no qual o espectador ouve cento e cinquenta e seis minutos da música de fôso de Max Steiner: noventa e nove peças musicais desenvolvidas a partir de onze temas⁷⁰.

3.5. CONCLUSÃO

Por força daquilo que David Bordwell chama de "francofilia generalizada entre os intelectuais do meio cinematográfico"⁷¹, que ganha força a partir dos anos 1960 com a difusão internacional das idéias de Bazin e da Política dos Autores, defendida nos artigos e ensaios dos *Cahiers du Cinéma*, a tendência a recorrer aos textos dos *Cahiers* e aos filmes do neo-realismo italiano, do realismo poético francês e da *nouvelle vague* como fonte primária de filmes verdadeiramente artísticos, ajudou a propagar, pelo campo dos estudos gerais do cinema, o esquema conceitual de avaliação da música dos filmes construído com base na tríade Eisenstein, Jaubert, *Hiroshima, mon amour*, com pitadas de Bresson. Formulada de modo explícito por Mitry, a noção de boa música para cinema, elaborada com base nos textos

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ *Gone with the wind*, Victor Fleming / Max Steiner, 1939.

⁷⁰ Dados colhidos em MÁXIMO, João. **A música no cinema**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p.33. Conforme nos informa Máximo, Steiner contou com a colaboração de Hugo Friedhofer, Adolf Deutsch, Bernard Kaun, Maurice de Packh e Reginald Basset nas orquestrações dos temas por ele compostos.

⁷¹ BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, F.P. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: SENAC, 2005. p.51.

e nos filmes aqui discutidos, foi adotada pelo pensamento brasileiro como verdade única a tal ponto que é quase impossível, mesmo hoje, encontrar, no campo dos estudos fílmicos nacionais, julgamentos de valor sobre a música que não reverberem noções de Eisenstein, Jaubert, Mitry e Bresson. O antiamericanismo musical radical e o horror a programas de natureza sentimental, assim como a crítica à música que, segundo esse pensamento único, “comenta”, “acompanha”, “reforça”, “sublinha”, “explica”, “ilustra” e “duplica” as coisas que vemos nas telas parecem operar como denominador comum a todos os discursos. São privilegiadas as relações da música com o tempo, com o movimento, com o ritmo interno das imagens e com a representação pictórica. Quase nada se diz a respeito das articulações entre o *pathos* da música e do drama. Fala-se até um tanto sobre conexões entre a música dos filmes, a política, a história, a cultura e a sociedade. Muito pouco se fala da importante diferença entre os efeitos produzidos pela simples opção entre uma tonalidade maior ou uma tonalidade menor, em conjunção com uma determinada imagem.

Alguns pequenos exemplos ajudam a verificar como o modelo valorativo, aqui discutido, se revela no contexto brasileiro da crítica culta, dos textos acadêmicos e nos debates do meio cinematográfico. Em artigo publicado no *Jornal da Paraíba* em 28 de maio de 2003, intitulado “O indutor emocional”, o crítico cultural e autor de canções Bráulio Tavares faz reverberar em seu texto a interdição ao “paralelismo” e à emoção:

Uma das coisas mais irritantes do cinema e da TV de hoje é a música que ensina ao espectador o que está acontecendo. Em toda cena romântica ou melodramática se eleva aquele trinado insuportável de violinos, explicando ao público: ‘É amor!’ Tenho a impressão de que quando um aspirante a diretor é contratado por um estúdio, a primeira coisa que lhe entregam é um calhamaço intitulado ‘Manual do Indutor Emocional’. Ali existe um cardápio completo dos arranjos, orquestrações e harmonias para serem usados nas cenas de perseguição, suspense, romance, nostalgia, humor, alegria infantil...

Em outro artigo recente, intitulado “M. O vampiro de Dusseldorf: uma sinfonia de ruídos e silêncio”, Spiewak R. M. Brener, citando Lotte Eisner, afirma:

Lang, seduzido pelas possibilidades de expressão do som, chegou muito naturalmente aos contrapontos visuais e sonoros. (...) No auge do som, ressoa diante do júri dos bandidos o grito estridente de Lorre, clamando que fora impulsionado por uma força invisível. É o ponto mais alto desta escala trágica, melopéia em que som e imagens se fundem num indestrutível contraponto.⁷²

⁷² EISNER, Lotte. **A tela demoníaca**. São Paulo: Paz e Terra, 1985. p.223-4. apud BRENER, Rosinha Spiewak. O vampiro de Dusseldorf: uma sinfonia de ruídos e silêncio. In: **Mnemocine**. [S.l.]: [s.n.], [20--?]. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/crit/mspiewlak.htm>>.

Em matéria publicada no jornal O Globo, a idéia de divórcio entre som e imagem subjaz à declaração do diretor Cacá Diegues: “a trilha [sic] deve dizer algo que não está na tela, trazer uma nova informação.”⁷³ Já a relação direta entre música e emoção recebe a condenação de Eduardo Nunes, em artigo publicado no nº 10 da revista *Cinemais*: “na maior parte dos filmes, o uso da música limita-se a clichês: a função da música se restringe a sublinhar a emoção de cada cena com temas não muito originais.”⁷⁴ O “paralelismo” é igualmente refutado por Ronel Alberti da Rosa: “Todos somos testemunhas de que a ilustração banal das imagens de cinema é uma prática florescente. A intenção é a mera duplicação do que a cena já está mostrando”⁷⁵. Assim, é celebrada a música em “contraponto” em qualquer situação; não se fala da imensa obra (em paralelo?) de John Williams. Comemora-se o repertório *pop* em Tarantino; despreza-se toda e qualquer música escrita na técnica de composição Romântica. Violinos em cenas de amor são condenados à morte; guitarras elétricas distorcidas ganham direito de existência em toda e qualquer situação. Fala-se com entusiasmo da mixagem “suja” e dos cortes abruptos da música em Godard; não se dá a menor atenção às sofisticadas técnicas de continuidade e unidade da música de Korngold, cuja partitura para o filme *O gavião do mar* (*The Sea Hawk*, Michael Curtiz, 1940), segundo nos informa Máximo⁷⁶, é estudada até hoje nos cursos de música para cinema de Hollywood e mereceu do musicólogo Royal S. Brown uma minuciosa e empolgada análise.

Todas essas evidências sugerem que a grande teoria do cinema, acreditando ser possível legislar sobre o valor da música dos filmes com base em filosofia, psicologia da percepção visual, estética da representação pictórica e teleologias, deixou de lado toda a teoria e a história da música, foi de modo extremamente superficial à teoria específica da música no cinema, desprezou completamente o modo como a música produz sobre nós os seus efeitos e, mais grave que tudo, não observou com rigor os objetos do mundo sobre os quais pretendeu produzir conhecimento. Deixar-se guiar por esses *constructos* teóricos desencarnados do mundo empírico; deixar-se seduzir pelo enciclopédico vocabulário argumentativo, impede que seja visto que, como a apreciação e a interpretação insistem em revelar, a boa música de cinema não é, de modo algum, privilégio de algumas poucas obras primas produzidas pelo cinema europeu. Ao contrário, uma gigantesca quantidade de programas audiovisuais engenhosos e originais já foi produzida de Lumière aos mais recentes *blockbusters* e

⁷³ O Globo, Rio de Janeiro, 10 mai. 2007. Segundo caderno, p.2.

⁷⁴ NUNES, Eduardo. O cinema como música. *Cinemais*, Rio de Janeiro, n.10, 1998. p.43.

⁷⁵ ROSA, Ronel Alberti da. *Música e mitologia do cinema*. Ijuí, Rio Grande do Sul: Unijuí, 2003. p.105.

⁷⁶ MÁXIMO, João. *A música no cinema*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p.47. João Máximo se refere ao livro BROWN, Royal S. *Overtones and Undertones*. Berkeley: University of California, 1994.

vencedores de festivais de variadas tendências. Transcendendo mesmo o campo específico do cinema, não é arriscado afirmar que existe tanta ou mais inteligência, originalidade e poesia na aplicação de música em alguns despreziosos seriados de TV do que nos filmes eleitos pelas grandes teorias como obras modelares de interação música-imagem.

4. ELEMENTOS PARA UMA POÉTICA DA MÚSICA DOS FILMES: PRESSUPOSTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

4.1. REFLEXÕES SOBRE A QUESTÃO DO VALOR NAS OBRAS EXPRESSIVAS: GOSTO PESSOAL E JUÍZO UNIVERSAL

A avaliação de uma obra expressiva é um misterioso oráculo do gosto ou é juízo universal? Alguns defendem, como mostra Luigi Pareyson, que é impossível uma avaliação universal, uma vez que não é admissível a idéia de um critério monolítico de julgamento. Sob essa perspectiva, não resta senão admitir o relativismo absoluto da sensibilidade pessoal ou do gosto histórico. Decorre daí uma noção de valor mutável de pessoa para pessoa, de época para época, de contexto para contexto, privada de toda e qualquer autoridade que não seja um grau elevado de força difusora ou a adesão a um gosto dominante, incapaz de universalizar-se, a não ser mediante a imposição ilegítima e autoritária de um gosto particular. Em oposição a essa visão, Pareyson aponta para aqueles que afirmam que uma valoração dessa natureza é demasiadamente pessoal, mutável, aleatória e impressionista para que possa pretender estabelecer o valor das obras. Para esses, é necessário um ponto de referência; um critério que permita um maior controle sobre a avaliação, de modo que ela possa ter uma motivação e uma verificação e, por isso, uma comunicabilidade evidente e objetiva. De acordo com essa visão, o critério deve ser um preciso conceito de arte, filosoficamente acertado, isto é, uma categoria universal da beleza.¹

Pareyson faz uma crítica a essa dicotomia alegando que gosto pessoal e juízo universal não são dois modos opostos de conceber e teorizar a valoração estética, mas dois aspectos que não podem ser eliminados da leitura e da crítica de arte:

Com efeito, como podem o leitor e o crítico não ter em conta, por um lado, o próprio gosto? É precisamente do gosto que eles partem para encontrar o acesso à obra, do gosto eles extraem aquela sensibilidade que lhes adverte sobre a presença da poesia, no gosto encontram as condições de congenialidade que os introduz a determinadas formas de arte: o gosto é, com efeito, a espiritualidade de uma pessoa, ou de um período histórico, traduzida numa espera de arte, um modo de ser, viver, pensar, sentir, resolvido num concreto ideal estético, um sistema de idéias, pensamentos, convicções, crenças, aspirações, atitudes, tornado sistema de afinidades eletivas em campo artístico. Portanto, não é pensável que o leitor e o crítico, ao lerem e ao avaliarem a obra de arte, possam despojar-se desta bagagem espiritual e cultural: seria como pretender que eles se privassem da própria personalidade.²

¹ PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.242.

² Ibid. p.242-3.

Na essência do pensamento de Pareyson, portanto, está a idéia de que o gosto pessoal é uma importante, se não imprescindível, chave de acesso ao segredo do valor de uma determinada obra. Se compreendido como tal, tão somente, o gosto, “longe de comprometer a exatidão da crítica, atestará a riqueza da arte e da interpretação³ que se dá a ela”⁴. Pareyson entende, entretanto, que não é legítima a crítica que se confia a esse puro gosto, pois considera que o juízo acerca do valor de uma obra não pode ser reduzido à simples declaração de uma preferência subjetiva ou a uma “mera degustação sensual e papilar, mas deve alçar-se ao plano do universal, exprimindo uma valoração imutável e única, onirreconhecível e aceitável por todos”. “Nada mais legítimo do que apresentar as próprias preferências, mas nada menos legítimo do que apresentá-las como juízos”, diz Pareyson, argumentando que, se o gosto assume o *status* de critério de avaliação, “os oráculos que dele se seguirão somente terão a presunçosa pretensão de universalidade, mas no fundo serão apenas preferências pessoais absolutizadas e ilegitimamente universalizadas”⁵.

Por outro lado – adverte Pareyson –, a necessária universalidade do juízo não pode ser dada a partir de uma categoria vazia e abstrata, que cada um pensaria em preencher com um gosto pessoal, histórico e ilegitimamente absolutizado:

Com isso se acabaria por habilitar a filosofia a dar uma lei ao crítico de arte, e por isso indiretamente ao artista, coisa que, evidentemente, a filosofia não pode fazer, e por autorizar a crítica a julgar as obras com base num critério externo e pressuposto, coisa que manifestamente a arte não pode tolerar. A universalidade do juízo é, pelo contrário, a própria *validade universal da obra singular*, porque a verdadeira avaliação da obra é a consideração dinâmica que dela se faz, isto é, o confronto da obra tal como é com a obra tal como ela própria queria ser. Este é o juízo mais objetivo e incontestável que se possa imaginar porque é aquele mesmo com que a obra se julga por si, com que o artista se corrige no curso da produção e aprova a obra como produção bem sucedida, com que a obra que chegou a ser como devia ser se aprova no ato de concluir-se: porque, em suma, indica o próprio valor da obra artística. Este é o valor mais único e mais universal que se possa pensar, porque, enquanto respeita a irrepitível singularidade da obra, põe em evidência sua validade universal.⁶

³ É importante esclarecer que Pareyson se ocupa com a “interpretação” como execução do sentido ou desfrute, enquanto Gomes, no corpo da ‘Poética do cinema’, prefere chamar esta referência de “apreciação”, reservando o termo “interpretação” para aquilo que Umberto Eco chama de interpretação crítica. Para Wilson Gomes, “interpretação” costuma ser aplicado para, pelo menos, três fenômenos diferentes, muito freqüentemente misturados nas disciplinas da linguagem e da expressão. Em primeiro lugar, a tradição peirciana emprega o termo para designar o ato elementar de percepção, entendendo que a percepção é sempre visitada pelas formas da sensibilidade mas também pelas categorias do entendimento e que, por isso, perceber é interpretar. Um outro sentido atribuído ao termo é o de Pareyson, ou seja, “interpretação” tem um sentido mais próximo ao que, no contexto deste estudo, entende-se por “apreciação”. Em um terceiro sentido, adotado por Gomes na ‘Poética do Cinema’, “interpretar” designa a atividade analítica.

⁴ PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.244.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid. p.244-5.

Pareyson faz ainda uma distinção importante entre *interpretação* e *juízo*. Considerando que a leitura e a crítica são, ao mesmo tempo, interpretação e juízo de valor, ele propõe que somente atribuindo o gosto à esfera restrita da interpretação é possível garantir ao juízo seu caráter universal. “A multiplicidade é da interpretação e a unicidade é do juízo. O conceito de uma multiplicidade de juízos é tão contraditório e absurdo quanto o conceito de unicidade de interpretação”⁷. Para Pareyson, o caráter mutável do gosto apenas multiplica as interpretações, sem por isso variar o juízo, de modo que ele não autoriza, de forma alguma, um relativismo que afirme a variabilidade e a multiplicidade da avaliação. Já o juízo pode conservar a sua unicidade e universalidade através da multiplicidade das interpretações, pois ele é objetivo e congênito com a obra, e o objetivo da interpretação é, precisamente, o de colher a obra em si mesma, não *apesar*, mas *através* da multiplicidade dos pontos de vista de onde ela é olhada; e se não há contradição entre a multiplicidade das interpretações e a identidade da obra, não há contradição entre a multiplicidade das interpretações e a unicidade do juízo. Com isto se explica também como a crítica é infinita se bem que o juízo se reduza a uma simples discriminação e indicação de valor:

O fato é que a interpretação é um discurso inexaurível, porque o processo interpretativo é infinito, e infinitas são as novas perspectivas pessoais, e inexaurível é a própria obra; enquanto o *juízo é um discurso breve*, reduzindo-se à própria adequação da obra consigo mesma, ao “está bem” com que o criador aprova a sua obra: no fundo, ele não tem outro conteúdo que não o reconhecimento do valor da arte, e exprime-se totalmente em formulações concisas como as seguintes: é belo, é bem-sucedido, é uma forma, é uma obra de arte.⁸

4.1.1. O VALOR DA OBRA EXPRESSIVA NO MERCADO DOS BENS SIMBÓLICOS

As perspectivas de existência de um valor absoluto e “onirreconhecível”, como diz Pareyson, deve, é claro, ser vista com prudência. Se for convocada, por exemplo, a visão do sociólogo Pierre Bourdieu, que vê a questão do valor artístico sob uma perspectiva que insere a obra de arte e o artista em um *campo*, a idéia de um valor perene e universal da obra artística fica seriamente abalada. A noção de *campo* pode ser resumida como um sistema social solidamente constituído onde ocorrem lutas concorrenciais, um “lugar” delimitado onde agentes competem por espaço, permanência e domínio, buscando sempre acumular a maior quantidade possível de capital simbólico ou material. Bourdieu flagra, na literatura francesa

⁷ Ibid. p.245.

⁸ Ibid. p.246.

da segunda metade do século XIX, a gênese do *campo* artístico tal como hoje o conhecemos. Rompendo com uma tradição de estudos que classifica como “hagiografia literária”, o sociólogo questiona a ilusão da onipotência do gênio, mas longe de aniquilar o criador pela reconstrução das determinações sociais que se exercem sobre ele e de reduzir a obra ao produto de um meio, a análise sociológica que Bourdieu propõe permite descrever e compreender o trabalho específico que o artista precisa realizar, a um só tempo, contra e graças às determinações do *campo*, para produzir-se como criador, isto é, como sujeito de sua própria criação. Ao evidenciar essa lógica à qual estão submetidos tanto os artistas como as instituições, Bourdieu apresenta os fundamentos de uma ciência das obras de arte cujo objeto é, não só, a sua produção material ou o meio onde a obra foi gerada, mas também a própria produção do seu valor.⁹

Investigando políticas das grandes editoras de literatura, catálogos de galerias de arte e discursos críticos, Bourdieu conclui que obras de arte, ao menos a partir da segunda metade de século XIX, devem ser observadas como itens de um mercado de bens simbólicos, no interior do qual toda e qualquer atribuição de valor é contingenciada por estratégias e discursos de legitimação que visam à conquista do direito de existência e de permanência da obra e do artista no *campo*, assim como a obtenção da maior monta de capital simbólico ou material possível. Sob a perspectiva dessa noção de arte ontologicamente “interessada”, o valor seria tributário cativo de determinações do *campo* das artes. Pensando dessa forma, tanto os gostos pessoais quanto os juízos de valor sofreriam a ação de forças do *campo* da produção e do consumo de bens simbólicos.

A questão aqui não é decidir se a razão está ao lado do filósofo ou do sociólogo – que, em verdade, partem de pressupostos de natureza muito diferentes e chegam a conclusões bastante distintas -, mas propor reflexões, com inspiração nos autores citados, que talvez possam ajudar a compreender a natureza dos problemas dos paradigmas de avaliação da música dos filmes, construídos pelas grandes teorias gerais do cinema e adotados pelo pensamento crítico brasileiro contemporâneo. Como foi visto, a julgar pelo estudo realizado na seção 3, tudo indica que os esquemas conceituais dominantes parecem não resistir a um escrutínio empírico rigoroso, que busque comprovar, no mundo das obras mesmas, a sua real potência como ferramentas de análise. De pronto, a visão do valor como um *constructo* em grande medida determinado por forças em luta por ocupação de espaço em um *campo* sugere que o anti-americanismo radical dominante no juízo crítico sobre a música dos filmes pode

⁹ BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.11-15.

ser, mormente, tributário de estratégias de legitimação de um determinado grupo de críticos e realizadores no *campo* do cinema do que da constatação da presença de um valor passível de verificação na obra em si mesma.

Não é difícil, da mesma forma, crer na idéia de que o pensamento das grandes teorias gerais do cinema, sobre a música dos filmes, pode ter sido capturado pela armadilha de tentar impor-se às obras atribuindo a um mero – embora absolutamente legítimo - juízo de gosto, o *status* de categoria de valor perene e absoluto. Parece ser bem mais sensato, por exemplo, aceitar a tese de Robert Bresson de que "a música [de pós-produção] toma todo o espaço e não dá mais valor à imagem à qual ela se junta"¹⁰ como uma manifestação de um gosto ou de uma poética particular, do que concordar que a afirmação de que *toda* música em *todos* os filmes “isola o filme da vida do filme” e é “um possante destruidor do real, como álcool ou droga”¹¹ pode, de alguma forma, operar como um sistema de atribuição de valor à música de *todos* os filmes. Quanto a isso, aliás, é suficiente render-se à constatação de que a imensa maioria dos realizadores não concorda com Bresson: muito poucos são os filmes de ficção que não recorrem de algum modo à música de pós-produção.

Esta tese propõe, com base nos pressupostos da ‘Poética do Cinema’, examinados a seguir, que a análise e o julgamento sobre a música dos filmes ganham potência, se forem regulados por ferramentas conceituais capazes de colocar o gosto pessoal no seu devido lugar e de construir um campo epistemológico menos dogmático. Em sintonia com a visão de Pareyson, para quem a verdadeira avaliação da obra é a consideração dinâmica que dela se faz, isto é, o confronto da obra tal como é com a obra tal como ela própria queria ser, a pesquisa discute a questão do valor da música dos filmes e testa a metodologia em um determinado *corpus*.

4.2. SOBRE A ‘POÉTICA DO CINEMA’

Apontando para a ausência de um método objetivo de investigação como fonte geradora de um caráter profundamente impressionista nos discursos sobre os filmes, de um modo geral, Wilson Gomes propõe uma metodologia de investigação que comunga com Paul Valéry na crença de que a Estética, como disciplina, não deve partir de uma prescrição de

¹⁰ BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005. p.42.

¹¹ Ibid. p.69.

normas e regras, que se constituem a partir de um conceito de perfeição filosoficamente construído, ao qual uma obra expressiva singular deva conformar-se. Gomes entende que, sob essa perspectiva, a Estética não seria uma metafísica da arte, mas uma análise da experiência estética, da experiência do homem enquanto faz e frui arte.

Para Gomes, nos discursos jornalísticos e acadêmicos de uma maneira geral, não se identifica uma disciplina metódica que oriente o trabalho analítico. Resulta daí que cada analista vê o que pode ou quer e, ao menos a princípio, pode falar o que quiser, na ordem que lhe agrada e com a ênfase que deseje. Em face à ausência de qualquer disciplina hermenêutica capaz de oferecer garantias demonstrativas suficientes para produzir alguma convicção que transcenda os limites do subjetivo e do íntimo e, além disso, oferecer um terreno público e leal para a disputa interpretativa, a análise acaba por apoiar-se, completamente, nas qualidades peculiares do analista, isto é, em seu talento, sua cultura ou sua habilidade literária, por exemplo, ou justamente na falta desses atributos. Gomes observa que se não há nenhuma disposição metodológica aplicável em um consenso amplamente compartilhado é porque o ambiente intelectual e profissional da análise fílmica, composto por jornalistas, acadêmicos e cinéfilos, não parece encarar o método como uma necessidade.¹² Gomes, ao contrário, entende que a análise de materiais expressivos compartilha com o esforço analítico em geral o fato de trabalhar também com aquilo que está posto, o positivo. “Descartando de princípio que se nos atribuam as críticas tolas ao positivismo que ainda assolam as Humanidades”, diz Gomes,

não se pode compreender uma atividade de interpretação que não tome o seu objeto como dados, como obra, como *opus operatum*. A única diferença entre os dados do trabalho analítico com materiais físicos, por exemplo, e aqueles dos materiais expressivos artísticos consiste no fato de que a expressão só está à disposição da atividade analítica depois de ter executado os seus efeitos num ato de apreciação.¹³

Assim, o objeto imediato do analista de matéria artística é a obra apreciada, a sua interpretação primária e espontânea da obra, isto é, o intérprete trabalha sobre uma obra que só se constitui como objeto depois de ter solicitado e recebido a cooperação do próprio analista como apreciador. Este é um dos pressupostos da ‘Poética do Cinema’, a metodologia proposta por Wilson Gomes e aplicada nas atividades analíticas do Laboratório de Análise Fílmica, grupo de pesquisa no seio do qual este trabalho foi produzido.

¹² GOMES, Wilson S. La poética del cine y la cuestión del metodo en el análisis fílmico. **Significação**, Curitiba, v.21, 2004a. p.87.

¹³ _____. Princípios de poética (com ênfase na poética do cinema). In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V. (Orgs.). **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: PUC, 2004b. p.112.

Os textos fundamentais da matriz metodológica desta investigação são “Princípios de Poética (com ênfase na poética do cinema)”¹⁴, “*La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico*”¹⁵ e “Estratégias de produção de encantos: o alcance contemporâneo da poética de Aristóteles”¹⁶, por meio dos quais Wilson Gomes propõe critérios para a análise de obras cinematográficas com base, fundamentalmente, no exame da Tragédia que Aristóteles realiza em sua ‘Poética’. Gomes atrai o pensamento de Aristóteles para a atualidade por acreditar que nele existem “elementos, noções e intenções de pensamento perfeitamente capazes de iluminar e de reunir num veio discursivo sensato e fecundo muitos dos problemas e perspectivas contemporâneas”¹⁷, no que diz respeito às disciplinas de expressão e da interpretação. Quanto ao posicionamento epistemológico, a ‘Poética do Cinema’ pode ser compreendida como uma tentativa de sistematização do estudo de filmes, que parte da ‘Poética’ aristotélica e se alimenta em pressupostos da filosofia *kantiana* e em noções e conceitos do domínio das disciplinas da interpretação e da estética de obras expressivas, formulados por estudiosos como Paul Valéry, Umberto Eco e Luigi Pareyson. No contexto dos estudos sobre o cinema, o método se apresenta como alternativa a uma prática que, como bem observa David Bordwell, parece ser recorrente. Para Bordwell,

a maioria dos teóricos contemporâneos do cinema parece entender que a teoria, a crítica e a pesquisa histórica devem ser orientadas pela doutrina. Nos anos 1970, uma das condições para que uma formulação fosse considerada válida era a de que estivesse alicerçada em uma teoria explícita da sociedade e do sujeito. A ascensão do culturalismo veio intensificar essa demanda. Em lugar de formular uma questão, articular um problema ou deter-se sobre um filme intrigante, o objetivo central estabelecido pelos autores é outro: o de comprovar uma posição teórica oferecendo filmes como exemplos. Concepções feministas do corpo no cinema, análises lévi-straussianas do western; relatos jamesonianos da pós-modernidade de *Blade Runner*, o caçador de andróides, a pesquisa é sistematicamente entendida como a "aplicação" de uma teoria a um filme ou a um período histórico específicos.¹⁸

O que Bordwell flagra no cenário contemporâneo é o mesmo que J. Dudley Andrew observa nas grandes teorias gerais. Um traço comum às teorias formativas, realistas e modernas, segundo Dudley, é uma visão idealista e normativa que limita a objetividade da pesquisa fazendo com que os fatos do cinema se submetam a uma lógica na qual

¹⁴ Ibid.In.

¹⁵ _____. *La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico*. **Significação**, Curitiba, v.21, 2004a.

¹⁶ _____. *Estratégias de produção de encanto: O alcance contemporâneo da Poética de Aristóteles*. **Textos de Cultura e Comunicação**, Salvador, v.35, 1996.

¹⁷ Ibid. p.99.

¹⁸ BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, F.P. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: SENAC, 2005. p.50.

a realidade material do cinema está, assim, à mercê da realidade ideal do pensamento filosófico, venha essa lógica de Kant (como em Munsterberg), da psicologia gestaltista (Arnheim), de Bergson e Sartre (Bazin) ou, no caso de Jean Mitry, de Bertrand Russel, Edmund Husserl e vários outros.¹⁹

Gomes, em oposição a essa tendência, entende que os segredos da análise de uma determinada obra artística estão contidos, em primeiro e mais importante lugar, na própria obra, mais especificamente nos *efeitos* que a obra realiza sobre o espectador durante a apreciação. Sob esse ponto de vista, a instância criadora de um filme ordena *recursos e meios*, configurando-os em forma de *estratégias* que têm como objetivo primário a produção de *efeitos* de natureza cognitiva, sensorial e sentimental. Esses efeitos, ainda segundo Gomes, são a *efetuação* dos meios e estratégias sobre a apreciação, em outras palavras, é a peça cinematográfica como resultado, como *obra*. Nesse sentido, o método adotado pelo laboratório de Análise Fílmica vibra em simpatia com a atitude epistemológica de autores contemporâneos do campo da Filmologia, como David Bordwell, Alain Silver, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, muito mais preocupados, sem dúvida, em compreender como os filmes funcionam, do que em estabelecer normas de como eles deveriam ser com base em paradigmas filosóficos, ideológicos ou estéticos pré-fixados.

Gomes está alerta, evidentemente, de que um texto sobre um determinado tipo de encenação teatral da Antiguidade Clássica não pode dar conta completamente do complexo atual das obras expressivas e que os limites entre Comédia e Tragédia propostos por Aristóteles não são plenamente aplicáveis no contexto atual. O coordenador do Laboratório de Análise Fílmica entende, entretanto, que algumas proposições da ‘Poética’ mantêm ainda hoje intactas a sua validade e muito podem contribuir para a formulação de uma perspectiva analítica contemporânea. A ‘Poética do Cinema’ propõe uma releitura do texto aristotélico a partir de seu argumento fundamental. Datado do século IV A.C, o pequeno tratado sobre ficção e representação teatral e literária de Aristóteles entende um determinado gênero de obra expressiva como um conjunto de estratégias, programadas por um autor, que têm como destinação realizarem-se como efeitos sobre um apreciador no momento da fruição. Em sua dissertação de mestrado, Gabriela Almeida aponta com clareza os aspectos do tratado de

¹⁹ ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. p.213. Dudley aponta na Semiologia de Christian Metz o ponto a partir do qual os estudos sobre o filme começam a prestar uma maior reverência às obras do que aos discursos filosóficos ou ideológicos sobre elas, ao aplicar modelos de análise interna de base estruturalista.

Aristóteles que Gomes convoca para propor a ‘Poética do Cinema’ como opção de modelo analítico:

N’A *Poética*, Aristóteles funda dois pressupostos fundamentais acerca do mecanismo de produção de efeito das obras de arte. O primeiro define a poesia como “imitação” (representação). O segundo defende que é da forma como esta é constituída que advém o prazer do fruidor. Para compreender como a obra produz este prazer, Aristóteles divide a tragédia em cinco partes específicas: mito, caráter, elocução, espetáculo e melopéia. Em linhas gerais, o mito corresponderia à representação das ações, à concatenação dos eventos, à trama ou enredo; caráter seria o equivalente hoje à caracterização dos personagens, seus atos, falas, seu físico; a elocução diria respeito à estruturação métrica do poema; o espetáculo concerniria à encenação (performance cênica); e, por fim, a melopéia correspondia à parte da arte musical referente à composição melódica, uma seqüência de sons musicais arranjados de forma harmoniosa de modo a provocar dada emoção no apreciador. A melopéia diria respeito, portanto, à faculdade da obra em causar determinadas sensações na instância receptora.²⁰

Entendendo a poesia como imitação tanto do ponto de vista narrativo quanto do ponto de vista da representação da história e compreendendo o sentido de “prazer” como o efeito da obra sobre aquele que a frui, é fundamental observar que, de todos os elementos que descreve como constitutivos do gênero maior do teatro grego clássico, Aristóteles considerava o mito o mais importante. Isto porque era no mito - aqui entendido como a concatenação dos fatos, ou seja, o tramar da história - que a obra se realizava estrategicamente, guiada pela habilidade do autor em prever os efeitos experimentados pela platéia no momento da fruição. Os outros recursos de composição da Tragédia, embora também fundamentais para a produção do conjunto de efeitos próprios desse gênero de encenação, seriam, portanto, elementos secundários articulados em função das estratégias engendradas na instância da articulação do *enredo*, fundamentalmente.

É, em grande parte, atento a esses pressupostos, que Gomes crê na validade da ‘Poética’ para a formulação de uma perspectiva analítica contemporânea rentável dos filmes, uma vez que a ‘Poética do Cinema’ se declara reverente à noção de que uma obra cinematográfica de ficção, da mesma forma que as Tragédias e as ficções literárias ou orais de uma maneira geral, destina-se, antes de tudo, a contar uma história e a produzir efeitos específicos nas platéias. Como costuma dizer Gomes, quem vai ao cinema assistir a um filme de ficção o faz, fundamentalmente, porque gosta de ver histórias. Ora, não vamos ao cinema para ver uma tela na qual são projetadas imagens ou ouvir alto-falantes produzirem som. Como alternativa, por exemplo, a tendências que discutem o cinema a partir de uma ontologia

²⁰ ALMEIDA, Gabriela Amaral. **As duas faces do medo**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - UFBA, Salvador, 2005. p.29.

da “imagem”, Gomes prefere propor que os filmes de ficção são, acima de tudo, herdeiros não das representações pictóricas nem, tampouco, frutos de um compromisso ontológico da câmera fotográfica com o mundo “real”, mas sim dos muitos modos de contar e encenar histórias – “reais” ou fantásticas – engendrados pelo homem ao longo da história. A bela fotografia, a bela música, o arrojado expressivo ou a descrição dos jogos de enquadramento e movimento de câmera, assim como cenários, figurinos ou o virtuosismo de interpretação do ator são *recursos* articulados como *estratégias* para oferecer às platéias um balanceamento de programas de natureza cognitiva, sensorial e emocional que atenda aos propósitos de produção de efeitos específicos e próprios da natureza da obra.

Uma boa Tragédia, para Aristóteles, não pode falhar em seus objetivos principais: a produção do horror e da compaixão na platéia. Da mesma forma, um filme de terror é bom na medida em que consegue produzir a sensação de alívio como recompensa, após fazer o espectador experimentar inquietações, sustos, apreensões e temores derivados do confronto com o sobrenatural. Fracassa de modo completo, naturalmente, uma comédia que visa à gargalhada e não consegue produzir nem mesmo a graça cômica suficiente para fazer a platéia sorrir. Pobre do drama sentimental que não conseguir fazer, ao menos, marejarem os olhos de espectadores. Visto dessa forma, o argumento pode parecer de natureza demasiadamente simplista. Ao contrário, a visão *kantiana* da natureza da percepção das obras expressivas, a estética de Pareyson – que, como foi examinado, sugere que o segredo do valor está no confronto entre um projeto programático e o sucesso de sua aplicação -, assim como os estudos de Valéry e Eco sobre a importância e os limites da subjetividade do apreciador na hermenêutica das obras expressivas ratificam a pertinência e a atualidade da aplicação de aspectos das teses de Aristóteles na análise fílmica contemporânea.

Reverente à fenomenologia do filósofo Emanuel Kant, Gomes aplica a classificação dos objetos da realidade em duas chaves distintas: aqueles cuja percepção leva o sujeito ao mero reconhecimento material das coisas e aqueles construídos de modo a acionar uma atividade da consciência para convertê-los de meros objetos em texto, ou seja, em expressão. Fazem parte deste último grupo todos os objetos reconhecidos como artísticos, como livros, encenações teatrais, filmes, pinturas e esculturas. A princípio, não haveria distinção entre uma caneca sobre a mesa e um romance na estante de uma biblioteca, uma vez que ambos seriam reconhecidos como materiais. No entanto, os materiais expressivos se distinguem dos demais pela necessidade de uma atividade da consciência tanto em seu processo de elaboração quanto no momento de sua apreensão. Um livro, um filme ou uma música são elaborados por uma consciência com vistas a desencadear uma série de estados

sensíveis e intelectuais em uma outra consciência apreciadora. Como diz Gomes, “significar é sempre significar para um intérprete”.²¹

Segundo Gomes, o termo “poética” se consolidou ao longo do tempo como o estudo da técnica da poesia lírica e adquiriu um caráter essencialmente prescritivo e normativo: a posse de conhecimentos relacionados ao fazer garantiria aos criadores e aos analistas as instruções necessárias para a forja e a interpretação da boa poesia. A aplicação dessa noção de poética acabou conferindo rigidez ao estudo dos mecanismos de significação das obras, na medida em que impunha moldes e formatos. No início do século XX, entretanto, Paul Valéry propôs uma noção de poética segundo a qual o sentido da obra de arte poderia ser localizado na relação entre a produção das obras visando ao intérprete possível e o momento de efetivação desta relação, ou seja, retomando, em grande medida, o sentido conferido à disciplina por Aristóteles. Segundo Gomes, o que Valéry entende por *obras do espírito* “são justamente aqueles produtos da atividade humana que não podem ser apreendidos enquanto tais sem que haja uma peculiar cooperação do receptor.”²² A Poética voltaria, portanto, a ocupar-se da dialética produção-recepção. Tal argumentação, diz ainda Gomes, é resgatada por Valéry e por outros teóricos de estética, semiótica e linguagem, diretamente da ‘Poética’. A partir de Valéry, portanto, o termo “poética”, longe de ser tomado como esforço rígido de prescrição e legislação sobre a poesia, estabelece um vínculo com o sentido aristotélico e readquire a potência de ser entendido como uma disciplina voltada para o estudo das relações entre os gêneros de representação (como teatro, poesia e literatura) e o apreciador.

Quando fala de intérprete, platéia, apreciador e espectador, Gomes chama a atenção para o fato de que não se refere, evidentemente, a uma entidade empírica – João da Silva, brasileiro, solteiro. Na metodologia do Laboratório de Análise Fílmica, o espectador é um sujeito ideal. Para falar sobre essa peculiar instância apreciadora, Gomes recorre a um conceito-chave das teses de Umberto Eco sobre os objetos expressivos. Definindo “texto” como uma máquina semântico-pragmática cujos processos de produção coincidem com os processos de recepção, Eco sugere que todo texto – ou obra - pressupõe um modo, um programa de leitura. A essas estratégias de leitura que a obra expressiva impõe ao leitor, ele dá o nome de Leitor Modelo:

²¹ GOMES, Wilson S. Princípios de poética (com ênfase na poética do cinema). In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V. (Orgs.). **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: PUC, 2004b. p.96.

²² _____. Estratégias de produção de encanto: O alcance contemporâneo da Poética de Aristóteles. **Textos de Cultura e Comunicação**, Salvador, v.35, 1996. p.102.

O Leitor Modelo de uma história não é o leitor empírico. O leitor empírico é você, eu, todos nós quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto.²³

A tese de Eco, que sugere claramente a inclusão da dimensão pragmática da recepção na análise de *obras do espírito*, como diria Valéry, aponta para a existência, no interior da própria obra, de elementos textuais que estão ali dispostos com a função de configurar modos de recepção. O que Eco quer dizer, em essência, é que o ato criativo é freqüentado por uma ou algumas entidades ideais que inscrevem na máquina textual instruções para a leitura e determinam limites para as perspectivas de interpretação. Existem, é claro, muitos usos possíveis de um texto, dos mais superficiais aos mais delirantes, e ao leitor empírico é concedido um direito inalienável de fruir e de interpretar um texto da forma como puder ou quiser. É impossível - e isso Eco, evidentemente, reconhece -, controlar os infinitos efeitos que uma obra pode exercer sobre um apreciador “real”. Para dar uma ilustração do campo da música, um determinado sujeito pode experimentar uma sensação de alívio, ou até mesmo de felicidade, ao ouvir a *Lacrimosa* do *Réquiem* de Mozart – no caso, por exemplo, da fruição estar relacionada com o funeral de alguém que ameaçava esse sujeito de morte, por exemplo. Não foi, entretanto, para esse sujeito particular que o compositor organizou sons em uma orquestração *grave* para uma melodia diatônica, marcada por gestos descendentes e construída com base em tonalidades menores, mas sim para o Leitor Modelo que participou do ato criativo. Há nas obras sinfônicas para funerais, como um réquiem ou uma marcha fúnebre, instruções de leitura que somente em casos muito particulares, ou delirantes, permitem que ela seja percebida ou interpretada como uma música alegre, jovial ou ligeira. Para Eco, admitir a existência de um Leitor Modelo implica admitir também uma economia interpretativa, ou seja, que a atividade de interpretação tem limites e que esses limites são impostos pelo próprio texto. A interpretação é um jogo que tem regras e cabe ao analista jogar de acordo com elas. Nem toda interpretação é economicamente pertinente, portanto. Descobrir as instruções textuais que determinam o Leitor Modelo é condição importante para a economia interpretativa da atividade analítica. Recorrendo mais uma vez às excelentes sínteses de Gabriela Almeida, o leitor ideal ao qual Eco se refere pode ser definido como

²³ ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p.14.

uma instância imaginada, intuída, que não estabelece, a princípio, uma relação de equivalência com um leitor empírico, existente no mundo real. Guiada por ele, a obra em formação revela já o seu propósito de fazer sentir, de fazer padecer um segundo sujeito (o leitor), uma outra subjetividade. A obra de arte, portanto, perfaz-se de estratégias que visam a requisição de determinadas subjetividades até que, por fim, ao ser fruída – lida, assistida, escutada –, ela as alcança; ela é produzida visando alguém que a atualize, ainda que não seja certo que esse alguém exista empírica e concretamente.²⁴

Que fique claro, portanto, que a ‘Poética do Cinema’ propõe o exame de uma dialética produção-recepção que se instala na própria obra expressiva e não é um estudo sobre a recepção ou sobre a produção empíricas. Isso quer dizer que não é ferramenta imprescindível da metodologia a verificação do que acontece com aquele espectador de carne e osso sentado na poltrona do cinema. O que interessa, do ponto de vista do método, é o espectador *no texto*, ou seja, visto como uma estratégia textual de configuração de modos de recepção, elaborada por um autor também ideal – um Autor Modelo. Autor, diretor, compositor são aqui entidades inferidas a partir do exame de recursos articulados como estratégias, que podem ser flagradas nas obras. Deste modo, quando aqui se fala em *intenção*, não se trata da intenção real ou declarada por um determinado Fulano de Tal – atitude que implicaria entrevistas com diretores “reais” - mas de uma intenção que pode ser inferida a partir da análise imanente da obra. Autor, pelos pressupostos da metodologia, não é compreendido como “gênio criador” - que emerge, por exemplo, do pensamento Romântico e da Política dos Autores - e a análise das obras não contingencia, necessariamente, um conhecimento sobre o autor empírico: suas “reais” intenções, suas declarações sobre a obra e/ou seus dados biográficos. A título de exemplificação, se, na realização de um determinado filme, o diretor teve problemas de natureza técnica ou artística – defeitos em equipamentos, pressão artística ou econômica de produtores ou relação conflituosa com um ator – isso só tem relevância caso tenha deixado marcas perceptíveis *no texto*. Da mesma forma, não importa aqui o que o diretor quis dizer, mas sim o que ele, efetivamente, disse e pode ser lido no corpo da obra. Ilustra muito bem as vantagens desta atitude, observar como análises do programa musical de *Alexander Nevsky*, elaboradas à luz do que o diretor declarou sobre suas estratégias, conduziu o pensamento sobre o valor da música dos filmes a um discurso desencarnado de evidências empíricas comprobatórias.

Expostos alguns conceitos-chave e pressupostos da metodologia adotada pelo Laboratório de Análise Fílmica, é importante ressaltar um aspecto da ‘Poética do Cinema’ de

²⁴ ALMEIDA, Gabriela Amaral. **As duas faces do medo**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - UFBA, Salvador, 2005. p.25.

especial interesse do ponto de vista da análise da música de filmes, objetivo essencial desta pesquisa.

4.2.1. A REDENÇÃO DOS SENTIMENTOS

Gomes observa que Aristóteles foi o primeiro a declarar que toda encenação dramática representa um agenciamento de recursos (enredo, personagens, fala, narração, elementos cênicos) cuja destinação é o prazer ou efeito emocional específico de um gênero de composição. À sistematização de recursos em uma determinada obra, com o propósito de prever e providenciar um determinado tipo de efeito na apreciação, ele chama de *programas*:

Programas são a materialização de estratégias dedicadas a buscar efeitos que caracterizam uma obra. Neste sentido, cada obra é uma peculiar combinação de elementos e dispositivos empregados estrategicamente, mas também é, sobretudo, uma peculiar composição de programas. E porque são justamente os programas que dão a têmpera específica de uma determinada obra, constituem o interesse primário de qualquer atividade analítica.”

Estes *programas*, de acordo com Gomes, seguem a tipologia dos efeitos da apreciação em três de suas dimensões fundamentais: cognitiva, sensorial e afetiva. Referindo-se à dimensão cognitiva Gomes diz:

A expressividade é evidentemente também informação e os estímulos básicos da configuração expressiva de uma matéria qualquer são, antes de tudo, signos. Expressar é em primeiro lugar significar, fazer pensar em alguma coisa, trazer à mente do intérprete um determinado conjunto de conteúdos. Compreender uma expressão é assim, executar a sua significação, entender o seu sentido. E expressão é, pois, mensagem, texto, tecido de signos, entretencimento de sentidos. E o efeito fundamental que tais expressões provocam é antes de tudo decifração, informação, matéria cognitiva.²⁵

Para Gomes, a dimensão cognitiva de uma determinada obra de natureza artística deve ser considerada com prudência para que não se caia no lugar comum de que cada obra contém uma mensagem e de que o trabalho do intérprete consiste, basicamente, em decifrar o que esta mensagem quer dizer. Se algumas obras encerram uma súpula essencial de sentido, à qual se destinam fundamentalmente todos os seus elementos, não é legítimo, de modo algum, afirmar que o mesmo ocorre em todas as outras. Os estímulos básicos, que configuram a expressão, muitas vezes podem solicitar simplesmente uma resposta sensório-motora:

²⁵ GOMES, Wilson S. Princípios de poética (com ênfase na poética do cinema). In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V. (Orgs.). **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: PUC, 2004b. p.98.

Neste sentido, expressar é, sobretudo, produzir uma sensação, construir a disposição sensorial do espectador. Executar os efeitos da expressão significa, neste sentido, ativar a sua solicitação sensorial, ser posto na condição de sentir o que se impõe que se sinta, ou seja, de ter a sua estrutura sensorial posta em ação por dispositivos configurados na instância da produção artística. Nessa dimensão, a expressão é um sistema de estímulos sensuais, um tecido de indutores da sensibilidade, um conjunto de provocações a sentir, enquanto, por sua vez, o efeito fundamental provocado por tal expressão é, principalmente, sensação ou material sensorial.²⁶

A obra expressiva pode conter ainda estímulos destinados a produzir uma resposta de natureza afetiva. Segundo Gomes, nessa dimensão, expressar significa, em primeiro lugar, produzir um estado emocional, uma disposição de ânimo, um sentimento. É preciso cuidado, prossegue Gomes, para não confundir a dimensão sensorial da obra com os seus aspectos afetivos ou mesmo cognitivos. Isso porque, até mesmo na terminologia comum que usamos para nos referir ao efeito principal de cada uma dessas dimensões - sensação, sentimento e sentido -, verifica-se uma “semelhança de família” nas três dimensões. Sensação e sentimento, especialmente, em decorrência da freqüente distinção entre razão e emoção, costumam ser confundidos ou aplanados em uma fundamental indistinção.

Para Gomes, embora seja verdade que disposição sensorial, disposição afetiva e noções do intelecto só podem ser separadas com nitidez no interior de um processo de abstração, uma vez que na *coisa mesma* é muito difícil precisar onde começa uma e termina a outra, isso não quer dizer que não possam ser distintas e que a diferenciação não tenha rentabilidade analítica, já que disposição sensorial e disposição afetiva podem ser tão diferentes entre si quanto uma noção do intelecto de uma resposta sensorial. “Sabemos bem” diz Gomes,

que uma obra ou algum dos seus dispositivos podem se destinar principalmente a provocar sensações correspondentes à nossa disponibilidade sensorial: aspereza, rugosidade, frieza, calor etc. para as sensações táteis, altura, força, debilidade etc. para as sensações acústicas, escuridão, clareza, para as sensações visuais, sem falarmos nas sinestésias, nas desorientações sensoriais programadas na obra, nas sensações genéricas (agrado, desagrado, prazer, desprazer) nas “sensações” provocadas pela ausência de solicitação sensorial, pela ausência de sensações... Conhecemos formas de artes cujas obras destinam-se fundamentalmente à apreciação sensorial, como a música e as artes plásticas não-figurativas. Nesses casos, todas as outras dimensões solicitadas (se houver outras) se estabelecem sobre esta base.²⁷

²⁶ Ibid.In.

²⁷ Ibid.In. p.100.

Muito embora a nossa linguagem comum nem sempre as diferenciem - em geral, dizemos que sentimos saudade tanto quanto sentimos calor ou sentimos que estamos caindo -, e como respostas sensoriais, ademais, freqüentemente são a base para respostas emocionais e vice-versa, nem sempre é fácil encontrar um ponto de corte nítido entre sensações e sentimentos. É sabido, por outro lado, que nem sempre as respostas emocionais seguem um padrão sensorial, estabelecendo-se sobre a base das respostas cognitivas. Assim, os sentimentos de ódio e de indignação podem decorrer exclusivamente de informações, e o sentimento de desespero tanto pode ser provocado por uma informação quanto pela sensação de afogamento, por exemplo.

Mesmo assim, não é difícil perceber que os sentimentos distinguem-se das sensações na medida em que estas fazem referência mais direta a respostas do organismo a impressões sensoriais, enquanto a palavra “sentimento” opera na dimensão semântica das afeições, dos afetos, das emoções, das paixões, dos estados de ânimo, ou seja, das delícias e dos tormentos derivados da nossa capacidade de sentir amor, compaixão, ódio, tristeza, alegria, desgosto, frustração, pesar ou mágoa, entre tantas outras coisas. Sem nenhuma ambição outra senão a aplicação em uma determinada atitude metodológica, esta distinção é relevante, neste trabalho.

Para Gomes, a dimensão sentimental da experiência artística tem sido abandonada em território teórico desde o declínio da estética Romântica, que, naturalmente, a tinha em alta conta. Gomes afirma que o século passado foi palco de uma disputa acirrada entre as escolas estéticas cognitivista e sensualista. A primeira, entendendo a obra artística como matriz de sentidos, como organização textual ou como produção de mensagem para efeito de comunicação (para construir ou desabilitar uma visão de mundo ou determinados valores sociais, por exemplo). Os sensualistas, em oposição polar, argumentam que a obra artística não se destina fundamentalmente a dizer coisas, mas a produzir sensações. As vanguardas políticas ou político-estéticas sempre preferiram a dimensão cognitiva enquanto as vanguardas exclusivamente artísticas tomaram o partido do sensualismo. A dimensão sentimental, foi atribuída a projetos artísticos secundários e a formas populares e elementares de apreciação artística. Gomes afirma que, independentemente do valor que se queira atribuir à dimensão propriamente sentimental de uma obra, negar a sua existência é teoricamente injustificável:

Apesar do juízo negativo dos "sábios do presente", desde a antiguidade clássica se reconhece a existência da solicitação de uma resposta sentimental como uma componente fundamental das expressões artísticas. Na Poética de Aristóteles, por

exemplo, a resposta emocional não é apenas um dos efeitos da obra de arte; é o seu efeito fundamental, aquilo que o realizador (o poeta) deve buscar antes de tudo, a destinação principal da representação e o princípio com base no qual se julga se a obra atingiu ou não a perfeição.”²⁸

Do ponto de vista deste trabalho, essa é uma questão de natureza crucial. Durante todo o século passado e ainda nos dias de hoje, as teorias gerais do cinema – assim como as da música, em grande medida - empenharam sólidos esforços no sentido de “neutralizar” toda e qualquer relação da música com dimensões de natureza sentimentais na instância da apreciação. De um modo especialmente dominante, como foi examinado na seção 3 deste estudo, a idéia de que a boa música para cinema deve ter um caráter “objetivo” e “neutro”, do ponto de vista sentimental, cristaliza-se como uma verdade inquestionável que reverbera nos mais diferentes espaços teóricos e críticos contemporâneos. Já o ponto de vista que orienta a abordagem da música dos filmes nesta pesquisa, prefere crer, à luz de evidências empíricas e teóricas veementes, que a imensa maioria dos filmes que usam a música como recurso, quiçá todos eles, fazem-no por conta da propriedade ontológica da música de mobilizar disposições anímicas em um apreciador. Isso não quer dizer que os sons musicais não possam ser convocados pelo cinema como signos organizados para desfrute do intelecto. Os abundantes casos de figuras de ironia construídas a partir da relação música-imagem são prova óbvia de que um viés cognitivo pode ser item do programa musical de um filme. Da mesma forma, a sensação acústica de um intervalo dissonante sustentado, em conjunção com uma imagem qualquer, pode fazer com que as ferramentas cognitivas do espectador percebam, em grande medida por convenção, que “algo perigoso está para acontecer”. Isso sem falar na óbvia convocação da cognição pelos programas híbridos de texto e música: as canções. O que aqui se argumenta é que, mesmo em casos nos quais a relação da música com os outros recursos do filme encerra uma súplica de sentido dirigida às capacidades intelectivas do apreciador, não cessa nunca o Canto das Sereias. Como será examinado a seguir, a única maneira de impedir que uma música produza, de alguma forma, estados de ânimo em um apreciador parece ser não ouvi-la.

4.3. SOBRE OS EFEITOS DOS SONS MUSICAIS

Somente a música tem o poder de evocar livremente os lugares inverossímeis, o mundo indubitável e quimérico que opera secretamente na misteriosa

²⁸ Ibid.In. p.103.

poesia da noite, nos milhares de ruídos anônimos que emanam das folhas acariciadas pelos raios da lua.

Claude Debussy²⁹

Um trabalho que se propõe a analisar o modo como a música toma parte no programa expressivo de um filme, não deve se furtar a examinar alguns aspectos da questão de como a música, por si só, exerce seus efeitos sobre aqueles que a ouvem. Não se trata, é evidente, da construção de uma teoria geral sobre o efeito dos sons musicais sobre o ser humano, pois esse é um campo do conhecimento extenso e especialmente nebuloso, que mereceria estudos específicos com fôlego de tese. No domínio restrito desta pesquisa, entretanto, foi considerado oportuno refletir sobre algumas tentativas de explicações e formulações de hipóteses sobre o modo como percebemos e reagimos à música – e à música nos filmes –, com vistas a uma melhor compreensão das estratégias musicais das obras cinematográficas aqui analisadas. Nesse sentido, a partir da noção de música como um poder metafísico e irresistível, construído pelas narrativas míticas, o estudo convoca ferramentas da Musicologia e dos estudos específicos sobre a música no cinema e chama a atenção para alguns aspectos de pesquisas recentes da área da Psicofísica da percepção musical.

4.3.1. *FASCÍNIO FATAL: O ENCANTO IRRESISTÍVEL DE ORFEU E DAS SEREIAS*

Enquanto na epígrafe do início dessa seção, que pode ser considerada uma declaração de Claude Debussy sobre a súplica poética do seu Impressionismo, o compositor francês confere um poder exclusivo, secreto e misterioso aos sons musicais, as narrativas mitológicas e religiosas produzidas nos mais diversos contextos históricos e antropológicos coincidem no que diz respeito a atribuir à música um poder mágico doado ao homem por uma instância metafísica:

A mitologia grega atribuía à música origem divina e designava seus inventores e primeiros intérpretes deuses e semideuses, como Apolo, Anfíon e Orfeu. Neste obscuro mundo pré-histórico a música tinha poderes mágicos: as pessoas pensavam que era capaz de curar doenças, purificar o corpo e o espírito e operar milagres no reino da Natureza. Também no antigo testamento se atribuía à música idênticos poderes; basta lembrar o episódio em que David cura a loucura de Saul tocando harpa (Samuel, 16, 14-23) ou o soar das trombetas e a vozearia que derrubavam as muralhas de Jericó (Josué, 6, 12-20).³⁰

²⁹ *Apud* GRIFFITHS, Paul. **A música moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987. p.10.

³⁰ GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. Lisboa: Gradiva, 1994. p.17.

Essa dádiva divina, que cura doenças e destrói muralhas, é descrita pela epopéia Homérica como a potência do bom músico de impor sua vontade aos deuses e de produzir no ouvinte a perda da consciência e um atordoamento de sentidos, que, para muito além da lógica e da razão, produz, de alguma forma, aquilo que chamamos de “paixões”. O faz de modo tão intenso, ademais, que tanto produzi-la quanto deixar-se levar por seus encantos podem levar a um fim trágico. O mito de Orfeu, por exemplo, que pode ser considerado um símbolo primário do *pathos* da música por atribuir ao talento de um músico a capacidade de interferir nas leis da natureza, persuadir os deuses e sobreviver à morte, ocupa lugar central na filosofia do ocidente, no que diz respeito à busca do homem por uma explicação para o efeito musical. Na lenda grega, conforme nos mostra Charles Perrone³¹, Orfeu é filho de Apolo e Calíope, a musa da poesia épica. Orfeu é um *shaman*, um mágico, mas acima de tudo um músico excepcional, que canta e toca lira de tal maneira que pode alterar o curso da natureza. Ele se casa com Eurídice, que é mordida por uma serpente e morre pouco tempo após o casamento. Com a lira que lhe fora dada de presente pelo próprio Apolo, Orfeu tenta consolar-se inundando os vales com belas canções, mas não consegue obter o desejado consolo. Desesperado, Orfeu desce aos infernos para buscar Eurídice e, através da magia de seu canto, obtém de Plutão e dos guardiões do inferno permissão para levar sua amada de volta ao mundo dos vivos. As divindades infernais, no entanto, impuseram uma condição: Orfeu tomaria o caminho de volta e Eurídice o seguiria, mas ele não poderia voltar-se para trás para conferir se ela de fato o estava seguindo. Incapaz de suportar a agonia da dúvida, Orfeu olha pra trás e perde a amada para sempre. De volta a seu mundo, o herói passa a demonstrar desinteresse pelas mulheres, provocando a ira por ciúmes das seguidoras de Dionísio, as Bacantes, que o matam, cortam seu corpo em pedaços e os atiram em um rio, junto com o presente de Apolo. Enquanto fluem na correnteza, a cabeça de Orfeu canta e faz profecias, enquanto sua lira continua a tocar.

Já as filhas de Calíope e do Rio Aquelou - as Sereias -, que anunciavam a sua presença por um canto murmurado, exerciam sobre os marinheiros um fascínio tão absoluto que, para ouvi-las mais de perto, eles se lançavam ao mar e eram tragados pelas águas. O herói de Homero, Ulisses, tendo que atravessar a região onde ficavam as Sereias, segue os conselhos da feiticeira Circe e instrui sua tripulação para que o amarrem com força junto ao mastro de seu barco enquanto seus marinheiros deveriam fechar os ouvidos com cera. Dessa

³¹ PERRONE, Charles. Myth, Melopecia, and Mimesis: Black Orpheus, Orfeu and Internacionalization in Brazilian Popular Music. In: PERRONE, C.; DUNN, C. (Orgs.). **Brazilian Popular Music and Globalization**. Gainesville: University of Florida, 2001. p.83-4.

experiência, Ulisses relata o desespero e o sofrimento vividos enquanto estava preso ao mastro. Orfeu, no episódio do encontro da expedição dos Argonautas com as Sereias, põe-se a cantar de tal forma que consegue superar o fascínio dos murmúrios femininos fatais. Nessa mesma passagem, um dos tripulantes não resiste e se lança ao mar para uma morte certa, sendo, no entanto, salvo por Afrodite³². O único antídoto para a melodia murmurada das Sereias parece ser produzir um som mais encantador do que o delas. As outras opções são sofrer amarrado ao mastro ou resignar-se a não ouvi-las, simplesmente.

Após examinar um contexto no qual a música tem um poder irresistível conferido pelas divindades, é assaz interessante realizar uma elipse arrojada para o extremo oposto da cadeia de conhecimento produzido pelo homem ocidental sobre o encantamento da música e verificar que, em que pese o curso de milênios de práticas e reflexões, aprendeu-se muito a manipular o fenômeno e descobriu-se um tanto sobre alguns mecanismos da percepção musical humana, mas o mistério do efeito ainda não foi desvelado.

4.3.2. *O OUVIDO DO LAGARTO: MÚSICA E A POLÍCIA DOS SENTIDOS*

Falou-se até aqui, portanto, de uma propriedade de produzir “paixões” e de um poder mágico e inexorável: uma atração irresistível que se efetua sobre um apreciador quer ele queira ou não. Se as mitologias conferem a esse poder uma essência metafísica; se a prosa poética de Claude Debussy fala de segredo e mistério, a natureza pragmática de disciplinas científicas contemporâneas busca respostas objetivas para essas questões. Em que pese, entretanto, alguns sucessos recentes da Psicofísica da escuta, o modo exato como a música exerce seus encantos sobre nós ainda mantém uma natureza mágica e permanece um enigma a ser decifrado. O ouvinte percebe com bastante clareza, por exemplo, que uma determinada música tem um caráter triste, alegre, fúnebre ou esperançoso, por exemplo. Em igual medida, mesmo um compositor iniciante sem conhecimento de teoria musical percebe, por intuição, que o sentido de “tristeza” é muito mais facilmente produzido a partir de tonalidades menores, enquanto as tonalidades maiores tendem a produzir no seu ouvinte disposições anímicas da ordem do apaziguamento, da alegria, do sucesso, da euforia etc. Saber exatamente, entretanto, como e por que tonalidades menores tendem a produzir sentimentos tristes é um conhecimento que ainda não foi construído pelas disciplinas que se dedicam a investigações sobre a natureza dos efeitos da música no cérebro humano. “Ainda é necessária muita

³² VICTORIA, Luiz Augusto Pereira. **Dicionário básico de mitologia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000. p.138.

pesquisa antes que possamos nos aventurar a dar uma resposta precisa à questão: por que respondemos emocionalmente à música?” É com essas palavras que o estudo recente de Juan G. Roederer, em *Introdução à Física e à Psicofísica da música*, resume o alcance contemporâneo das pesquisas sobre o modo como um compositor produz sensações e disposições anímicas em um ouvinte.³³

Embora a ciência não ofereça um consenso amplo de certezas, em um capítulo no qual examina os processos cerebrais cognitivos e afetivos na percepção musical, Roederer propõe algumas hipóteses que se revelam ferramentas úteis neste trabalho. Para o autor, a percepção musical, assim como a percepção da fala, envolve tarefas cognitivas complexas, nas quais a informação levada por sinais acústicos é analisada, armazenada, intercomparada e interpretada, muito embora todo o propósito da música pareça estar bem mais relacionado às respostas de natureza emocional, que produz no apreciador, do que a um conteúdo informativo básico como nas mensagens da fala humana. Ainda segundo Roederer, as funções cognitivas do cérebro são controladas principalmente pelas redes corticais frontal e de associação, enquanto o impulso motivador e a resposta emocional são controlados pelo sistema límbico, uma parte filogeneticamente antiga do cérebro, que compreende várias estruturas que se situam entre as áreas de associação cortical e o hipotálamo. Em conjunção com o hipotálamo - a parte do cérebro que integra as funções do sistema nervoso autônomo e regula o sistema de informação neuroquímico -, o sistema límbico “polícia” a entrada sensorial, e, de acordo com a relevância da informação, mobiliza a saída motora com o objetivo específico de assegurar uma resposta que seja a mais benéfica para a preservação do organismo e a perpetuação da espécie num ambiente complexo. Ao contrário das redes corticais que controlam o comportamento inteligente, boa parte do circuito neural do sistema límbico já está, no nascimento, “pré-conectada” a funções programadas durante o lento curso da evolução filogenética. A motivação e a emoção são manifestações integrais da função límbica, manifestações do princípio-guia do sistema para assegurar que todos os processos sejam realizados para o máximo benefício do organismo.

Ora, ao que tudo indica, as mensagens musicais não transportam informações biologicamente relevantes, como no caso da fala, das elocuições animais e dos sons ambientais. Assim, Roederer examina as perspectivas de uma compreensão da nossa capacidade de apreciar os sons musicais como uma espécie de subproduto casual dos mecanismos gerais básicos de sobrevivência, por um lado, e do desenvolvimento específico

³³ ROEDERER, Juan G. *Introdução à física e psicofísica da música*. São Paulo: Edusp, 1998.

das estruturas que propiciaram a aquisição da fala. No que diz respeito aos dispositivos neurais conectados ao instinto de preservação da espécie, o súbito surgimento de um acorde grave em *fortíssimo*, por exemplo, pode agir sobre nós de modo semelhante a um estrondo da natureza, fazendo com que o sistema límbico entre em ação enviando mensagens para a glândula supra-renal, que se contrai e expela no sangue a quantidade de adrenalina necessária para a fuga ou o enfrentamento diante de um perigo iminente. Segundo Roederer, isso se dá porque, embora tenha como função essencial analisar entradas somáticas e ambientais, o sistema límbico do homem tem a propriedade de poder ser acionado “artificialmente” por lembranças ou por estímulos “não-naturais”, como a música e o cinema. Em palavras do autor, “a motivação e a emoção nos seres humanos podem ser provocadas sem nenhuma relação com o estado instantâneo do ambiente ou do organismo”. Quando, por exemplo, vemos na tela do cinema Norman Bates assassinar Marion em *Psicose* (*Psycho*, Alfred Hitchcock / Bernard Herrmann, 1960), enquanto ouvimos a dissonância estridente e reiterada da música de Bernard Herrmann, sabemos que estamos protegidos de qualquer perigo, mas experimentamos, ainda assim, sensações e emoções porque o sistema límbico é acionado pela sucessão de fotogramas e pelo som dos alto-falantes. Não é difícil entender, portanto, que a música produz determinadas sensações “enganando” o sistema límbico, muitas vezes produzindo sonoridades análogas a fenômenos físicos da natureza. Sob esse viés, é fácil entender como a música produz expectativas simulando a turbulência do tropel de cavalos, como um movimento melódico agitado produz excitação e como um súbito *fortíssimo* coloca a “polícia dos sentidos” em prontidão.³⁴

Quando se fala em “sentimentos”, entretanto, a questão não parece ser tão simples. De que modo a música produz no apreciador disposições da ordem da tristeza e da alegria, por exemplo? A Psicofísica trabalha com a hipótese de que a capacidade do homem de apreciar os sons musicais é um subproduto dos mecanismos neurais que permitiram a aquisição da fala e está profundamente conectado com os “conteúdos” não-verbais das elocuições da mãe, que o

³⁴ Sobre isso, como nos mostra R. Murray Schafer, as batalhas da literatura mundial falam no barulho como um estratagema militar deliberadamente aplicado pelos generais. Onasander, em *The General*, XXIX. (Trad. William A. Oldfather et al. London, 1923, p. 471) diz: “Deve-se mandar o exército para a batalha gritando e, algumas vezes, correndo porque seu súbito aparecimento, os gritos e o fragor das armas confundem os corações dos inimigos”³⁴. De Tácito, diz Schafer, nos vem uma interessante descrição de um canto de guerra germânico chamado *baritus*. “Com sua execução eles não apenas se inflamam de coragem, mas ouvindo o som podem prever o desfecho de um combate em via de se travar. Pois ou eles aterrorizam seus inimigos ou eles próprios se amedrontam, dependendo do tipo de barulho que se faz no campo de batalha; e eles o vêem não apenas como muitas vozes cantando juntas, mas como um uníssono de valor. Seu propósito particular é produzir um rugido áspero e intermitente, e eles mantêm os escudos em frente à boca para que o som se amplifique em um profundo crescendo em razão da reverberação.” (apud SCHAFFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Unesp, 2001. p.80-81.)

sistema límbico começa a receber ainda antes de vir à luz. Para Roederer, existe uma forte analogia entre os modos como percebemos a música e os conteúdos não verbais da fala – características e variações de volume, entonação e timbre, por exemplo:

Na percepção da fala humana, o sistema auditivo é levado ao seu limite de percepção acústica e interpretação. Portanto, é concebível que, com a evolução da linguagem e o surgimento de áreas corticais especializadas na percepção da fala, uma diretriz tenha surgido para treinar o sentido acústico no reconhecimento de padrões sonoros sofisticados, como parte de um instinto inato de adquirir a linguagem desde o momento do nascimento. Durante os estágios finais do desenvolvimento intra-uterino, o sentido acústico do feto começa a registrar o ambiente sonoro intra-uterino. No nascimento existe uma transição súbita para uma resposta comportamental ativa em que a comunicação acústica com a mãe ou seu substituto tem um papel fundamental. Desse modo se estabelece um ciclo de realimentação de comunicação acústica que pode contribuir tanto para a relação emocional com a mãe como para o impulso motivador para a aquisição da linguagem.³⁵

Assim, os sons musicais despertam a atenção da criança para ouvir, analisar, armazenar e vocalizar esses sons como prelúdio para a aquisição da linguagem e a experimentar uma recompensa límbica quando esses atos são realizados. No início da vida, a maioria das pessoas está exposta a um conjunto limitado de estímulos musicais. O condicionamento cultural rapidamente se impõe e a resposta emocional começa a ser influenciada por fatores externos, é evidente. Como se sabe, adolescentes, e mesmo muitos adultos, fazem escolhas afetivas muitas vezes com base em mecanismos antropológicos conhecidos como “instinto de horda”, ou de “manada”, que é descrito pelas disciplinas que se ocupam do comportamento humano como caracterizado pelo sentimento de confiança que um indivíduo adquire ao integrar um grupo e é tão forte quanto maior ou mais poderoso for o grupo. Suas ações individuais passam então a ser regidas pela coletividade.³⁶ Isso tem grande influência, evidentemente, na preferência e na rejeição de um determinado grupo, ou “tribo”, a um gênero musical, assim como, por exemplo, no caráter de *apartheid* da distinção entre música “erudita” e música “popular”. É óbvia, também, a influência das experiências pessoais nas respostas emocionais: uma música “alegre” pode evocar sentimentos “tristes” – a audição de uma música “alegre” que era a preferida de um ente querido já falecido é um bom exemplo.

³⁵ ROEDERER, Juan G. **Introdução à física e psicofísica da música**. São Paulo: Edusp, 1998. p.265.

³⁶ SANTOVITO, Rogério Fonseca. **A dinâmica do mercado de edifícios de escritórios e a produção de indicadores de comportamento**. Dissertação (Mestrado em Engenharia) - USP, São Paulo, 2004. p.65. Segundo o psicanalista Luís Alberto Py, é o instinto de horda que leva o ser humano a sentir-se forte quando agrupado entre seus iguais, para hostilizar os diferentes. “Aquele que não é igual a você precisa ser eliminado, o instinto humano é esse. São como torcidas organizadas, com uniformes de seu clube, xingando os adversários que usam camisas de outra cor”. (*Época*, Rio de Janeiro, n.364, 5 mai. 2005.)

O que permanece invariável, no entanto, em relação aos instintos originais, segundo Roederer, é:

- a) o fato de que existe motivação para prestar atenção nos sons e formas musicais;
- b) o fato de que uma reação emocional é irreprimível;
- c) mesmo num desenvolvimento posterior, culturalmente condicionado, podemos encontrar elementos representativos de um valor perene da música, uma vez que existem alguns componentes da música que são comuns a todas as culturas, ou seja, que produzir, apreciar e utilizar música é um atributo fundamental e universal comum a toda a espécie humana;
- d) das constatações anteriores decorre o fato de que a música pode despertar e manter a atenção de grandes quantidades de pessoas, neutralizando os seus impulsos límbicos “normais” por longos períodos de tempo e, assim, determinar uma equalização dos estados emocionais de um grupo de ouvintes.

Roederer não se aventura a explicar exatamente porque sentimos alegria ou tristeza, mas fornece uma perspectiva que vem ao encontro dos pressupostos deste trabalho. Ora, quando o autor fala de sensações e sentimentos “irreprimíveis” que “equalizam” as disposições anímicas de um grupo está falando exatamente de um fenômeno que ocorre nas salas de concerto e de cinema. Para dar um exemplo, um determinado espectador, munido de ferramentas culturais de orientação de esquerda, pode interditar sinais que o filme *E. T. O extraterrestre* (*E. T. The extra-terrestrial*, Steven Spielberg / John Williams, 1982) envia para o sistema límbico. Com a razão, o espectador percebe um texto ideológico subjacente que, por ir de encontro às suas convicções, coloca-o em uma posição refratária às estratégias do filme. De modo algum, entretanto, esse espectador deixará de experimentar a sensação de ascensão e de vitória produzida pelos movimentos melódico e dinâmico ascendentes da música em tonalidade maior de John Williams, em conjunção com a visão da bicicleta, que conduz o alienígena e os meninos em fuga, alçando vôo e sendo mostrada no céu em contra-luz e em um grande plano geral. Da mesma forma, um espectador empírico tem pleno direito de considerar *Ladrões de Bicicleta* um filme “piegas” ou “aborrecido”, mas não pode se fazer completamente imune aos efeitos sentimentais tristes e depressivos da música de Alessandro Cicognini.

Hipóteses da Psicofísica contemporânea, portanto, parecem apenas confirmar o que a Antiguidade grega remota já intuía: a música exerce efeitos emocionais sobre nós quer queiramos ou não e, mesmo que ela contenha um programa que convoque as faculdades intelectuais ou a enciclopédia cultural, como no caso de canções ou de músicas que fazem referência a outras músicas, por exemplo, um espectador que é exposto aos sons ordenados por um compositor hábil experimentará efeitos sensoriais e sentimentais inevitáveis. Não, talvez, por força de uma atribuição divina, mas porque a “polícia” dos sentidos, ou seja, o sistema límbico, não é programado para esperar pelo julgamento da razão. Dispositivo que compartilhamos com os répteis, por exemplo, o sistema límbico tem como função sistêmica assegurar ao organismo que está tudo bem ou prepará-lo, em um átimo, para o confronto ou a fuga. Não se sabe ainda exatamente como, mas a música tem a propriedade de fazer o nosso sistema límbico de fantoche, ou seja, composta com *arte*, é claro, consegue por em movimento involuntário as emoções do ouvinte.

As hipóteses de Roederer são aqui reproduzidas para propor uma reflexão a respeito de três aspectos relativos à música dos filmes. O primeiro é que as propriedades da música de produzir respostas emocionais não podem ser interdidas por nenhuma ideologia ou teoria estética, pois essa parece ser a natureza do efeito musical. O segundo aspecto, que emerge do confronto com os programas musicais investigados nessa pesquisa, é que a música é convocada para os filmes, de um modo geral e dominante, justamente por conta dessa propriedade de impor respostas de natureza emocional “equalizadas” nas platéias. O terceiro aspecto, que será examinado a seguir, diz respeito ao resgate da relevância de uma antiga teoria musical que, nos últimos cem anos, especialmente, parece ter sido esquecida em prateleiras remotas de bibliotecas.

4.3.3. A DOCTRINA DAS AFEIÇÕES: UMA PERSPECTIVA PARA A ABORDAGEM ANALÍTICA DA MÚSICA DOS FILMES?

A “expressão”, a “transmissão”, a “representação” ou a “produção” de sentimentos ocupam posição chave no pensamento filosófico ocidental sobre a música. No curso da história do pensamento, ao sabor dos combates no *campo* das idéias e de contingências religiosas, históricas, tecnológicas etc., os sentimentos ora aparecem como a própria definição daquilo que uma determinada época e/ou estética entende como música, ora são situados, em oposição polar, justamente como tudo aquilo que a música, ontologicamente, não é. No pensamento ateniense, entre os séculos VI e I A.C., já pode ser flagrado um

conjunto de distintas visões essenciais que, de certa forma, até hoje subjazem às discussões acadêmicas sobre a natureza da música e sobre o modo de ensiná-la, produzi-la e apreciá-la. Como mostram Lydia Goher e F. E. Sparshott³⁷, para os pitagóricos, música e mundo são matemática. Assim, as relações numéricas entre as notas consonantes – uma invariante da música da época – poderiam ser encontrados em todo o mundo, ou seja, nas distâncias entre os planetas – a ‘Música das Esferas’ -, na composição da matéria, na alma dos homens bons e em tudo que contribui para a ordem cósmica. O efeito da música - especialmente o prazer derivado da audição de consonâncias - seria explicado por essas analogias numéricas. Damon de Atenas, de certa forma ainda em bases pitagóricas, mas descartando a perspectiva do prazer derivado da percepção intuitiva de uma ordem cósmica, propõe o que se tornou conhecido como ‘Teoria do Ethos’, segundo a qual a organização das notas em modos – as escalas modais da música da época – seria condicionada pelo caráter de um povo e o expressava. Assim, os modos dórico, frígio, lídio, mixolídio etc. seriam derivados de padrões de comportamento e personalidade dos povos que fazem uso mais freqüente de uma determinada escala ou modo. Platão, que em grande medida adota uma visão com base na cosmologia pitagórica, interfere no fluxo das discussões instituindo aquela que pode ser considerada a semente da distinção entre música “erudita” e música “popular” e a primeira oposição binária de valor no campo da música. Existe uma música verdadeira, que reflete princípios estruturais de toda a realidade; e uma outra, de natureza impressionista, de menor importância, que imita a natureza e as paixões fugazes. Não é outra coisa, senão essa visão, que subjaz a toda uma corrente de pensamento segundo a qual a música verdadeira é aquela que existe para edificar o espírito do homem, viés moralista que exalta o intelecto e atribui à imitação - ou à representação - e às paixões um lugar entre as coisas de pouco valor. Esse é um dos pilares do modelo de ensino acadêmico contemporâneo de Composição e, como foi visto, dos esquemas de atribuição de valor construídos pelas teorias gerais do cinema.

Em oposição a essa questão específica, Aristóteles vê na representação de sentimentos a própria natureza da música e da função que desempenha como recurso das Tragédias. A melopéia, como foi visto, era entendida como a técnica da poesia cantada: uma seqüência de notas musicais organizadas de modo a, em conjunção com as palavras, provocar determinadas emoções. Ainda segundo Goher e Sparshott, Aristóteles pode ser considerado o primeiro filósofo a adotar uma perspectiva funcionalista em que a música “descola” da

³⁷ GOEHR, Lydia; SPARSHOTT, F. E. *Philosophy of Music*, §II: Historical Survey, Antiquity -1750. In: MACY, L. (Org.). **Grove Music Online**. Oxford, UK: Oxford University, [20--?]. Disponível em: <www.grovemusic.com>.

Cosmologia para ser compreendida a partir dos seus efeitos e do seu uso. Para ele, assim como para Platão, existem duas classes de música, mas ambas são verdadeiras e apenas se distinguem pela função que desempenham nas práticas sociais. Assim, na ‘Política’, Aristóteles diz que rituais e festivais pedem música excitante, extasiante, demandando virtuosismo de seus intérpretes e conduzindo a audiência a uma “exaltação salutar”³⁸. Já os homens mais instruídos fruem também de um tipo diferente de música, que tem como função oferecer lazer e amenidades para a vida cotidiana. Enquanto, no primeiro caso, é possível inferir que Aristóteles considera que o efeito deve ser produzido pela aplicação de padrões rítmicos enérgicos e dinamogênicos, e de interpretação virtuosa e brava, em dinâmica *forte*, para que seja ouvida por um grande número de pessoas, no segundo Aristóteles está falando da apreciação de delícias sensoriais advindas da audição da suavidade de consonâncias tangidas em uma harpa, por exemplo. É também a partir de Aristóteles que o pensamento passa a se preocupar também com a “maestria”, ou seja, com as habilidades e as técnicas de elaboração de instrumentos, de performance e de construção de padrões sonoros. De certa forma, esta maneira de compreender a música pondo a ênfase na função, com foco nos efeitos emocionais que produz sobre a apreciação, mostra vigor em vários pontos do percurso histórico do pensamento sobre a música, mas chega aos debates contemporâneos como matéria de muito pouca relevância.³⁹

A história do pensamento sobre a música coincide, é evidente, com a história das artes de um modo geral, no sentido de um fluxo de continuidades, rupturas, retornos aos

³⁸ *Salubrious frenzy*, no texto em inglês consultado.

³⁹ Goher e Sparshott apontam, ainda, outras duas correntes importantes do pensamento ateniense. Aristoxenus, discípulo de Aristóteles, refutando a numerologia pitagórica, assim como perspectivas de associação entre música e o caráter de um povo, considera que a música é um sistema fenomenológico auto-suficiente. Para ele, a forma significativa de uma música não é derivada de nenhuma outra realidade, mas é idêntica ao princípio de sua própria organização, pensamento que ancora, em raízes profundas, as teses que Eduard Hanslick viria a propor, no final do século XIX, em *Do belo musical* – música significa, transmite, expressa somente a si mesma – e que podem ser consideradas pedra fundamental de uma corrente, com muita influência no pensamento contemporâneo, que operou como verdugo do Romantismo e pavimentou o caminho do formalismo antinaturalista, antitonal e antiemocional de quase toda a música de concerto produzida depois da implosão do Romantismo. Um último ramo do pensamento ateniense confere à música o lugar de objeto que, por sua natureza inefável, merece ser apreciada, mas não é matéria para o pensamento filosófico. De acordo com Goher e Sparshott, Epicuro, no século I A. C., afirmou que, descoberta por acidente e desenvolvida por experiência, a música não passa de um inocente prazer. Nenhuma outra explicação é necessária ou possível. Negando que a música possa ser um objeto de conhecimento, essa visão cética não admite atribuir à música um lugar entre as coisas da natureza. Música não é natural, mas meramente convencional e só tem efeito no caráter porque acreditamos nisso. Seriam vestígios dessa visão em dois aspectos do pensamento e da prática: [1] Na visão culturalista do sentido da música, que entende que o “significado” dos sons organizados é tributário exclusivo da cultura, ou seja, o que sentimos quando ouvimos uma música foi aprendido; [2] Na visão de música como algo que não demanda muita reflexão, que parece ter forte influência no papel que a música dos filmes ocupa, hoje, no contexto dos estudos brasileiros de cinema.

“clássicos”, visões conservadoras em confronto com movimentos que defendem a constante inovação etc. Assim, contingenciado por investigações e descobertas da física, da acústica, da psicofisiologia da percepção musical, por mudanças e revoluções culturais e sociais, por autoritarismos teológicos e ideológicos, e por transformações de diversas naturezas nos modos e contextos de produção, apreciação e consumo, o conhecimento sobre a música, como fenômeno e como arte, chega à contemporaneidade marcado por muito pouco interesse em questões relacionadas ao poder da música de produzir respostas de natureza emocional em um apreciador. Especialmente após o nascimento da música “pura”, exclusivamente instrumental e purgada do compromisso ontológico com cosmologias e teologias, assim como com a poesia, o teatro ou a dança, denominadores comuns de todo o pensamento do contexto ateniense até a autonomia conquistada pela forma sonata no Classicismo, a questão específica dos sentimentos, central na economia do pensamento Barroco, passa a sofrer a ação de um processo de interdição. Essa mudança acontece, especialmente, após a vigorosa intervenção de Eduard Hanslick no *campo* do pensamento sobre a música, que conduziu ao descarte de preocupações com os aspectos representacionais ou sentimentais da música, em benefício, por um lado, de um esteticismo derivado dos pressupostos poéticos do dodecafonismo e do serialismo de Schoenberg, Berg e Webern: modelos de composição que refutam qualquer perspectiva de estruturação de sentido a partir dos intervalos “naturais” da série harmônica, em benefício de organizações de notas, ritmos, expressão dinâmica e forma com base em matrizes arbitrárias. Por outro lado, a era pós-Romântica, é marcada, até os dias de hoje, pela pressuposição de que a verdade da arte está na constante inovação, ou seja, mais importante do que fazer sentir é ser vanguarda, revolucionar, criar uma nova técnica e uma obra inovadora sob todos os aspectos.

Pois bem, o que este estudo sugere é que, no que diz respeito à música dos filmes, há boas e fundadas razões para que seja retomado o contato com um momento da História do pensamento sobre a música, no qual o poder de produzir respostas afetivas em um apreciador foi pedra fundamental do pensamento e da prática. Sob esse aspecto coincidindo com a visão aristotélica da *melopeia* como ferramenta de produção de efeitos emocionais, a representação e a incitação de afeições podem ser consideradas, como afirma Dietrich Bartel, a própria essência de toda a música Barroca alemã. Citando os teóricos Barrocos germânicos Werckmeister, para quem a música se compõe de sons “ordenados para despertar, corrigir, alterar e acalmar as paixões”, e Johann Mattheson, que afirmou que “o objetivo da música não era nenhum outro senão uma gratificação da audição por meio da qual as afeições da alma

despertam”⁴⁰, Bartel mostra como o período Barroco foi solidamente dominado pela ‘Doutrina dos Afetos’ (‘Affektenlehre’).

Segundo George J. Buelow, o ‘Affektenlehre’, foi, em sua forma germânica, um termo primeiramente empregado extensivamente por musicólogos alemães, a começar por Kretzshmar, Goldschmidt e Schering, para designar um conceito estético da música barroca, derivado originalmente das doutrinas de retórica e das oratórias greco-latinas. A ‘Doutrina dos Afetos propunha um conjunto de regras que relacionavam determinados recursos musicais (ritmos, intervalos escalas, motivos etc.) a estados emocionais específicos.⁴¹

Assim como, de acordo com escritores autores da antiguidade como Aristóteles, Cícero e Quintiliano, os oradores empregavam meios retóricos para controlar e direcionar a emoções de suas platéias, a julgar pelos manuais clássicos de retórica e dos tratados musicais barrocos, o orador (i.e. o compositor) mobiliza os “afetos” (i.e. emoções) do ouvinte. É a partir dessa terminologia retórica que os teóricos musicais, já a partir do final do século XVI, mas especialmente nos séculos XVII e XVIII, tomaram por empréstimo essas e outras analogias entre retórica e música. Os afetos, assim, eram paixões, ou estados emocionais, racionalizados. Depois de 1600, os compositores geralmente deveriam expressar na sua música vocal esses afetos em sua relação com o texto, por exemplo, tristeza, raiva, ódio, alegria, amor e inveja. Durante os séculos XVII e XIX isso queria dizer que a maioria das composições (ou, no caso de obras de longa duração, seções individuais ou movimentos) deveriam expressar um único afeto. Os compositores, em geral, buscavam uma unidade racional que era imposta a todos os elementos de uma obra pelo seu afeto. Nenhuma “teoria” dos afetos, a rigor, foi estabelecida pelos teóricos do período Barroco. Mas começando com Mersenne e Kircher, em meados do século XVII, muitos estudiosos, entre eles Werckmeister, Printz, Mattheson, Marpurg, Scheibe e Quantz, destinaram grande parte de seus tratados para a categorização e a descrição de tipos de efeitos assim como as conotações afetivas de escalas, movimentos de dança, ritmos, instrumentos, formas e estilos.⁴²

⁴⁰ “*Werckmeister asserted that music ‘is ordered to arouse, correct, alter and calm the passions’. At the height of German musical rethoric, Johann Mattheson claimed that ‘the goal of all melodie is none other than a gratification of the ear trough which the affections of the soul are aroused’.*”. BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica**. London: University of Nebraska, 1997. p.29.

⁴¹ “Afetos, doutrina dos”. In: SADIE, Stanley (Org.). **Dicionário Grove de música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

⁴² “*Just as, according to ancient writers such as Aristotle, Cicero and Quintilian, orators employed the rhetorical means to control and direct the emotions of their audiences, so, in the language of classical rhetoric manuals and also Baroque music treatises, must the speaker (i.e. the composer) move the ‘affects’ (i.e. emotions) of the listener. It was from this rhetorical terminology that music theorists, beginning in the late 16th century, but especially during the 17th and 18th centuries, borrowed the terminology along with many other analogies between rhetoric and music. The affects, then, were rationalized emotional states or passions. After 1600 composers generally sought to express in their vocal music such affects as were related to the texts, for example sadness, anger, hate, joy, love and jealousy. During the 17th and early 18th centuries this meant that most compositions (or, in the case of longer works, individual sections or movements) expressed only a single affect. Composers in general sought a rational unity that was imposed on all the elements of a work by its affect. No single ‘theory’ of the affects was, however, established by the theorists of the Baroque period. But beginning with Mersenne and Kircher in the mid-17th century, many theorists, among them Werckmeister, Printz, Mattheson, Marpurg, Scheibe and Quantz, gave over large parts of their treatises to categorizing and describing types of affect as well as the affective connotations of scales, dance movements, rhythms, instruments, forms and styles*”. BUELOW, George J. Affects, Theory of the. In: MACY, L. (Org.). **Grove Music Online**. [Oxford, UK]: Oxford University, [20--?]. Disponível em: <www.grovemusic.com>.

Embora a relação entre a música e as emoções humanas jamais tenha sido negada, o que distingue o pensamento Barroco do da Renascença e do Romantismo, que também tinham a questão das emoções em alta conta, é que estes últimos entendiam a música como *expressão* dos sentimentos enquanto os Barrocos, especialmente os germânicos, incluindo o ouvinte no processo, preferiam entendê-la como meio de despertar afeições em um apreciador. Segundo Bartel, no centro da ‘Doutrina dos afetos’, residia a crença de que, pelo uso de padrões musicais apropriados, o compositor poderia criar uma peça musical capaz de produzir uma resposta emocional *involuntária* na audiência⁴³. Padrões e efeitos de natureza retórica - como estratégias de captura da atenção - e emocional foram catalogados e descritos por teóricos dos séculos XVII e XVIII como Athanasius Kircher, Andreas Werckmeister, Johann David Heinichen, e Johann Mattheson. Mattheson, especialmente, é bastante minucioso na abordagem dos afetos na música. Ainda segundo Bartel, em *Der vollkommene Capellmeister*, de 1739, Mattheson propõe, por exemplo, que a alegria pode ser produzida por grandes saltos intervalares ascendentes em modos maiores; tristeza por passos intervalares cromáticos e diatônicos descendentes ou por um baixo *lamentoso*; raiva por meio de uma melodia rápida associada a uma harmonia com alto grau de dissonância.

Com base em um estudo minucioso dos tratados sobre a música Barroca germânica, Dietrich Bartel mostra que, durante todo o século XVII, o pensamento sobre a música também transitou em domínios metafísicos – a Teologia luterana - e no campo das abordagens matemático-científicas herdadas da tradição pitagórica e da teoria musical medieval. Sob a influência da Renascença, contudo, as abordagens especulativas da música deram lugar a um conceito “humanizado” da disciplina. O *sensus* humano se tornou tão importante quanto a *ratio* para a compreensão da essência do efeito musical. A noção de música como um meio de comunicação tanto *efetivo* quanto *afetivo* alçou a prática da composição a uma posição mais proeminente do que a das especulações teóricas. A Metafísica, a Matemática e a Acústica não são descartadas, mas articuladas no sentido de uma compreensão da música como uma forma humanística de expressão na qual os afetos produzidos na recepção estão acima de tudo. Sob essa perspectiva, a tarefa do compositor pode ser compreendida como o uso de todos os recursos possíveis para fazer emergir afeições em um ouvinte.⁴⁴

⁴³ Grifo nosso.

⁴⁴ BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica**. London: University of Nebraska, 1997. p.27-8.

Descartada, paulatinamente, a partir do Classicismo e aparentemente sepultada pela estética de Eduard Hanslick – que afirmou que o belo musical seria, ontologicamente, tributário exclusivo da apreciação de relações entre as notas e que à música não é conferido o poder de significar ou transmitir coisa alguma a não ser ela mesma, a ‘Doutrina dos Afetos’, que dominou o período compreendido entre 1600 e 1750, aproximadamente, chegou ao início do século XXI como uma peça do museu do conhecimento, válida apenas para ser observada como relíquia histórica. Do início do Barroco ao fim do Romantismo, todavia, e, a rigor, ainda em nossos dias, os compositores organizam os sons musicais condicionados – consciente ou inconscientemente – por estratégias retóricas e pela propriedade da música de expressar sentimentos e de produzir efeitos emocionais nos ouvintes⁴⁵. A interdição aos sentimentos, que Gomes flagra no campo das teorias sobre as obras expressivas de um modo geral⁴⁶, entretanto, também se impôs no pensamento sobre a música e o século XX foi cenário de batalhas estéticas e ideológicas que confinaram os aspectos sentimentais da obra musical no lugar simbólico das coisas vulgares e banais.

Este trabalho crê que o compositor de música para filmes tem muito a ganhar com um retorno à atitude basilar do ‘Affektenlehre’. Não, é evidente, pela ontologia ou pela taxonomia das afeições proposta pelos teóricos barrocos⁴⁷. Nem, tampouco, por um interesse específico na Teologia luterana que subjaz ao pensamento sobre a música do período ou por crer na hipótese de que é possível reduzir todo o poder de encantamento das obras expressivas a um conjunto fechado e mecanicista de instruções catalogadas. Parte-se aqui, entretanto, do princípio de que observar as emoções que emergem durante a apreciação de uma obra cinematográfica e os mecanismos musicais em operação, longe de ser uma atitude “mecanicista” ou “tecnicista”, é aceitar os filmes e sua música como eles são. Saber, simplesmente, que um movimento melódico ascendente tende a produzir, na recepção, um

⁴⁵ Como comprovam definições da natureza da música vigentes ainda nos séculos XVIII e XIX citadas e criticadas por Hanslick em “O belo musical”, segundo as quais a música seria: “arte de exprimir sentimentos e estados de ânimo por meio de belos sons”; “a arte de exprimir sentimentos através da modulação dos sons”, “a arte de produzir sons que descrevem, suscitam e sustentam sentimentos e paixões”; “a arte de exprimir ou provocar sentimentos e estados de espírito por meio da escolha e da união de sons”, “a arte de expressar nossas paixões por meio das notas, assim como na língua se dá por meio das palavras”; “a arte de exprimir determinadas emoções por meio de sons ordenados”. HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**. Campinas: Unicamp, 1992. p.26-29.

⁴⁶ Cf. a seção 4.2.1 desta tese.

⁴⁷ O dicionário de música da Universidade de Virgínia cita uma definição de “afeto” extraída de um texto de Retórica de 1597, intitulado “Orationi e discorsi”, no qual o teórico Giacomini afirma que o afeto é “*a spiritual movement or operation of the mind in which it is attracted or repelled by an object it has come to know as a result of an imbalance in the animal spirits and vapours that flow continually throughout the body*”. COLE, Richard.; SCHWARTZ, Ed (Orgs.). **Virginia Tech Multimedia Music Dictionary**. Blacksburg, VA: Virginia Polytechnic Institute and State University, 2007. Disponível em: <<http://www.music.vt.edu/musicdictionary/>>.

vetor de euforia crescente, enquanto um gesto descendente da melodia sugere um movimento emocional com o sentido inverso, pode ser bem mais importante do que, por exemplo, estabelecer articulação entre a organização temporal da montagem e a matriz serial que gerou uma determinada obra musical utilizada no filme. Isto porque esse tipo de articulação, abstrata por natureza, não se efetua no confronto do apreciador com a obra, isto é, não tem nenhuma chance de ser experimentada como efeito pelo espectador. O que se postula aqui é que, para o analista da música de filmes, observar as relações entre determinados padrões estruturais musicais e disposições anímicas específicas que emergem da apreciação é muito mais rentável do que uma decupagem minuciosa de cunho semiológico ou do que uma análise musical de matriz *schenkeriana*⁴⁸, por exemplo. Como já foi dito, reduzir a arte musical a um conjunto de instruções mecanicistas não tem cabimento, mas anestesiar o poder ontológico da música de produzir emoções, em benefício de uma matriz analítica exclusivamente formal, culturalista, estruturalista, semiológica ou voltada para alguma espécie de súpula filosófica, pode conduzir o analista a becos sem saída.

Que fique claro que este estudo está atento à evidência de que nem a música, nem qualquer outra forma de expressão artística, têm como finalidade única e específica a produção de efeitos emocionais. É óbvio que a sensorialidade e o intelecto participam - e muito - dos atos de criação e de apreciação de uma obra musical. Se a questão dos efeitos de natureza sentimental da música, contudo, recebeu desta tese uma grande dose de energia, foi em decorrência da necessidade de produzir uma massa de argumentos com potência de equilibrar melhor a balança dos juízos sobre a música do cinema. Tudo parece indicar, afinal, que a grande massa sedimentar de julgamentos fundados na interdição ao sentimento não tem conduzido os analistas a bons resultados. É também com o objetivo de oferecer uma alternativa aos paradigmas que parecem assorear o fluxo do pensamento, que este estudo solicita a companhia mais próxima de um par de autores do campo dos estudos sobre a música do cinema. Claudia Gorbman e Michel Chion, ao contrário de proporem *cosntructos* abstratos de valor, preferem mergulhar profundamente no mundo empírico e observar a música dos filmes como ela é, sem tentar impor à música que seja o que, ontologicamente, não pode ser.

⁴⁸ Referência à matriz analítica de Heinrich Schenker, músico e teórico austríaco de grande influência no início do século XX. De forte cunho estruturalista, a matriz *shenkeriana* estabeleceu uma base para a descrição e interpretação das relações entre os elementos de uma composição, com base em uma diferenciação hierárquica dos componentes musicais: *Urfinie* (linha melódica fundamental); *Ursatz* (composição fundamental) e *Schichten* (camadas estruturais: plano de fundo, plano médio e primeiro plano). SADIE, Stanley (Org.). **Dicionário Grove de música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

4.4. A MÚSICA REAL: A MÚSICA DOS FILMES COMO ELA É

O propósito desta seção não é apresentar uma súpula das teorias sobre a música dos filmes, mas convocar alguns autores contemporâneos que podem iluminar o campo dos estudos fílmicos com pressupostos, conceitos e noções construídos, antes de tudo, com base no contato intenso com as obras. Nesse sentido, a análise de Claudia Gorbman sobre as estratégias musicais dominantes no modelo clássico norte-americano em *Unheard melodies: narrative film music*, considerado por Robynn J Stilwell como o mais importante e influente livro já escrito sobre o tema⁴⁹, parece ser um excelente ponto de partida.

Uma das grandes virtudes do trabalho de Gorbmann é resgatar do limbo o teórico soviético Leonid Sabaneev, que publicou, em 1935, aquele que pode ser considerado o primeiro texto com fôlego de livro sobre a música dos filmes⁵⁰. O livro de Sabaneev, jamais citado pelas teorias do cinema aqui examinadas, contempla problemas e procedimentos relativos ao registro, à manipulação e à reprodução do som e da música, assim como aspectos que dizem respeito a composição, orquestração, regência, montagem e mixagem. Regente e compositor, Sabaneev oferece um retrato bastante preciso das práticas musicais dominantes dos grandes estúdios norte-americanos. A julgar pelo que o teórico russo nos mostra, a música dos filmes americanos clássicos é um sistema complexo e sofisticado que atende plenamente às necessidades de um determinado contexto histórico e ideológico de produção de filmes, elaborado por compositores de reconhecidas competências profissionais. Além disso, a abordagem pragmática de Sabaneev oferece aos compositores e diretores ferramentas de natureza prática que, mais que um conjunto de normas impostas a partir de uma noção abstrata, deve ser vista como um exame das estruturas audiovisuais a partir do modo como elas são produzidas e oferecidas à apreciação. Por mais mecanicista e prosaico que isso possa parecer, pode ser muito mais importante, em muitos casos, o conhecimento de que flautas e saxofones estabelecem um conflito com a voz humana, em virtude da semelhança do nosso aparelho fonador com esses instrumentos (deslocamento de ar, no interior de tubos, que produz a vibração de materiais), do que crer que exista uma música “cinemática” e outra “não-cinemática”, como propunha Kracauer; do que acreditar em uma “completa correspondência entre o movimento da música e o movimento do olho do espectador sobre as linhas da composição plástica” como sugeriu Eisenstein; ou do que aceitar a hipótese de

⁴⁹ STILWELL, Robynn J. Music in Films: A Critical Review of Literature, 1980-1996. **The Journal of Film Music**, v.1, n.1, 2002. Disponível em: <<http://www.ifms-jfm.org/stilwell.pdf>>. p.33.

⁵⁰ SABANNEV, Leonid. **Music for the Films**. New York: Arno, 1978.

Maurice Jaubert de que a música do cinema norte-americano, como um todo, não passa de um amontoado de clichês articulados em "paralelo" que "traduzem" sentimentos por meio de má música Romântica e Impressionista.

O estudo de Gorbman, portanto, surge na contemporaneidade como uma voz que clama para o fato de que existe *arte* na obra para cinema dos “clássicos”, como Steiner, Korngold e Tiomkin. Como demonstra a autora, por meio de um grande volume de exemplos, nas estratégias dominantes do período clássico norte-americano⁵¹ a música, entre outras coisas:

- a) atende, fundamentalmente, a demandas de natureza dramaturgica, ou seja, opera a serviço de uma máquina de contar histórias que produzem efeitos nas platéias;
- b) fornece informações referenciais e narrativas indicando pontos de vista, demarcações formais e conferindo caráter a ambientes e personagens
- c) pode atuar com função de ilustrar eventos narrativos, como no caso dos *mickeymousings*;
- d) pode prover o filme de continuidade formal, agindo como uma “substância coesiva” que confere a uma sucessão de planos um sentido de fluxo contínuo, suavizando cortes e transições;
- e) contribui para a estruturação formal da história com pontuações, ou seja, sugere sentidos que podem ser percebidos como interrogações, reticências, exclamações, início e fim da obra e de suas seções etc.;
- f) por meio de repetição e de variação do material temático, pode contribuir para a percepção de um sentido de unidade formal da obra.⁵²

Não cabe aqui fazer uma exposição abrangente dos estudos de Gorbman, que apresenta capítulos dedicados à famosa crítica de Adorno e Eisler à música do cinema de Hollywood⁵³ e à análise da música dos filmes *Zero em comportamento*, *Sob os telhados de*

⁵¹ A autora recorta o período clássico nos filmes dos anos 1930-40.

⁵² Sobre os princípios que governavam a aplicação de música no contexto clássico norte-americano, Cf. GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies**. London: BFI, 1987. p.70-98.

⁵³ Em *Composing for the films*, Adorno e Eisler apresentam o ponto de vista neo-marxista da Escola de Frankfurt sobre a música do cinema americano clássico. Devastadores, os autores interditam, rigorosamente, todas as práticas hollywoodianas. Em verdade, os autores criticam não só a música para cinema no contexto hollywoodiano, mas o próprio cinema de Hollywood, a cultura de massa, a indústria cultural, e o uso degenerador da arte como *commodity* nas economias capitalistas. No plano estético, os autores defendem a idéia de que os novos recursos composicionais pós-tonais, especialmente os empregados por Schoenberg, Bartók e Stravinsky, seriam mais adequados ao cinema, de um modo geral do que o material clássico-romântico

Paris (Sous les toits de Paris. René Clair, 1930) e *Hangover Square*. (John Brahm / Bernard Herrmann, 1945)⁵⁴. Do ponto de vista deste trabalho, o exame que a autora faz da música do período clássico *hollywoodiano* é relevante, sobretudo, por desmistificar a noção construída pela teoria de cinema européia de que os filmes de gênero do período clássico *hollywoodiano*, eram, de uma maneira geral, providos música de baixo valor artístico e mal aplicadas aos filmes.

Outro autor caro a esta pesquisa é o estudioso francês Michel Chion, que, pelo volume de sua obra, pode ser hoje considerado uma das mais citadas fontes de referência para o estudo do som e da música no cinema. Impossível, evidentemente, resumir aqui as teses que Chion propõe nos muitos livros que publicou sobre o tema. Este estudo convoca o pensamento do autor pelo empenho na forja de termos e conceitos extremamente rentáveis para a compreensão do fenômeno da “audiovisão” que o espectador de filmes experimenta. *Contrato audiovisual, pontos de sincronização, música anempática, dissonância audiovisual* e *valor acrescentado* são, entre muitas outras, expressões que, a partir de Chion, passaram a ser constantemente empregadas pelos estudos sobre o som e a música dos filmes e serão convocados no curso das análises. Por ora, é considerada suficiente a compreensão de algumas noções simples, propostas pelo realizador e pesquisador francês, que trazem um grande benefício para o *campo* das discussões sobre a música dos filmes.

Chion apresenta uma clara argumentação contra a aplicação do termo “contraponto” nas abordagens teóricas da música dos filmes, propondo pensar em conflitos de sentido entre música e imagem a partir de uma outra expressão do léxico musical. Para Chion, é preferível, e muito mais rentável do ponto de vista da compreensão do fenômeno, a noção

usualmente utilizado. Para eles, não havia justificativa para o fato de o cinema, uma arte do século XX, utilizar o convencional e ultrapassado idioma musical Romântico do século anterior. A música para cinema deveria ser encarada como uma arte em constante busca de inovação, e não como a reprodução de um modelo, segundo eles, esteticamente ultrapassado. Outro aspecto relevante na crítica de Adorno e Eisler é a defesa de uma maior autonomia para a música no cinema, que, segundo eles, tal como se apresentava no contexto clássico americano, prestava um papel servil à indústria do cinema. Para alguns compositores forjados no ambiente vanguardista da música de concerto alemã da primeira metade do século XX - e herdeiros da tradição Romântica, no seio da qual o artista passa a ocupar uma posição de destaque na sociedade e na cultura, libertando-se, enfim, do papel social de prestador de serviços que desempenhava anteriormente para a igreja ou para a aristocracia -, era uma humilhação escrever música a serviço de interesses outros que não da Arte. Um bom exemplo da postura de alguns compositores alemães residentes nos Estados Unidos em relação à música para cinema é o episódio descrito por McCann, onde Schoenberg, ao ser convidado pelo vice-presidente da Metro Goldwyn-Mayer, Irving Thalberg, para escrever a música da versão cinematográfica da saga chinesa *The Good Earth*, escrita por Pearl Buck, exigiu, entre outras coisas, um controle total sobre a fala dos atores para garantir que eles dissessem o texto nas notas e na afinação exata previstas na partitura, o que, segundo Schoenberg produziria um efeito semelhante a *Pierrot Lunaire*. Thalberg, algum tempo depois, comunicou a Schoenberg haver encontrado algumas canções chinesas folclóricas que haviam inspirado um outro compositor do departamento musical da Metro a compor “*lovely music*” para o filme.

⁵⁴ A música de *Sob os telhados de Paris* é uma coletânea de obras do repertório popular e sinfônico. Não foram encontradas referências ao título de *Hangover Square* em português.

de *dissonância audiovisual*. Traçando aqui um paralelo com a música para entender as vantagens da opção de Chion, uma determinada obra musical pode ter um alto grau de dissonância do princípio ao fim – como no caso da maioria das composições seriais e dodecafônicas; pode permanecer em absoluta consonância do princípio ao fim – como no Canto Gregoriano, na música pentatônica japonesa, em muitas músicas modais e em algumas canções tonais triádicas simples; ou pode, em diversos graus e medidas, alternar consonâncias e dissonâncias em um fluxo contínuo de tensão e distensão – como acontece nas músicas do universo tonal do período Barroco ao Romântico. Nenhuma dessas opções, é evidente, tem, ontologicamente, uma potência artística maior do que outra. Por simples analogia, é fácil entender que um filme pode fazer coincidir os sentidos da imagem e do som o tempo todo (consonância); fazer os sentidos divergirem (dissonância) ou organizá-los em um fluxo alternado de dissonâncias e consonâncias audiovisuais sem que nada possa ser inferido, exclusivamente a partir daí, sobre um possível valor absoluto da obra.

Outro viés de observação interessante, trazido ao *campo* por Chion são as noções de *contrato audiovisual* e de *valor acrescentado*. Chion afirma que a noção de cinema como a “arte da imagem” é uma ilusão. Para ele, o som e a imagem, no cinema, firmam um *contrato audiovisual* onde o que ouvimos interfere na nossa percepção das imagens, assim como o que vemos modifica a nossa escuta.⁵⁵ A música, no cinema, portanto, não é simplesmente um complemento harmonioso das imagens, mas, quando é acionada como recurso, uma parte inseparável do filme. Em palavras do autor:

Estes efeitos da música, associada com a imagem e com os outros elementos sonoros do filme, em princípio entram, em sua maior parte, no caso muito mais geral de um efeito audiovisual que nós temos isolado após estudar a questão, e que batizamos com o nome de valor “acrescentado”. O valor acrescentado é aquele efeito em virtude do qual uma oferta de informação, de emoção, de atmosfera, suscitada por um elemento sonoro é espontaneamente projetada pelo espectador (o audioespectador, a rigor) sobre aquilo que ele vê, como se emanasse naturalmente das imagens. Isso o conduz [o autor refere-se a Adorno], freqüente e paradoxalmente, a críticas ao som – ou à música – como “redundantes” em relação ao que se vê, como se som e música não fossem mais que a sombra, a emanação, o duplo da imagem, enquanto a imagem em verdade, é vista através do que ouvimos e está estruturada, marcada e impressionada totalmente pelo som. Sem dúvida por necessidade “idólatra” de preservar o mito da imagem, continua-se sem querer reconhecer um efeito tão importante, que aplica-se, igualmente, à relação palavra-imagem.⁵⁶

⁵⁵ CHION, Michel. **Audiovision**. New York: Columbia University, 1993. p.524.

⁵⁶ “Estos efectos de la música, asociada con la imagen y con los otros elementos sonoros del filme, en principio entran, en su mayor parte, en el caso mucho más general de un efecto audiovisual al que nosotros hemos aislado después de estudiar esta cuestión, y al que hemos bautizado con el nombre de “valor añadido”. El valor añadido es aquel efecto en virtud del cual una aportación de información, de emoción, de atmósfera, suscitada por un elemento sonoro, es espontáneamente proyectada por el espectador (el audioespectador, de hecho) sobre

Em sintonia com o que emerge das abordagens de Sabaneev e Gorbman, na visão de Chion a música jamais “acompanha” “sublinha”, “reforça”, “reafirma” ou “duplica” a imagem, mas acrescenta um valor de sentido a ela e sofre a ação do sentido da imagem sobre si mesma. É, de fato, fácil compreender que o motivo conhecido como “a morte bate à sua porta”, da introdução da famosa Quinta Sinfonia de Beethoven, não será percebido da mesma forma se ouvido em uma sala de concerto ou em uma situação cômica de um filme dos Irmãos Marx, por exemplo. Da mesma forma, diz Chion, *qualquer* música associada a *qualquer* imagem interfere no efeito da imagem sobre a apreciação. É fácil compreender a proposição de Chion, observando que, se a uma cena de um casal que se beija suavemente é sincronizada uma música suave, em tonalidade maior, o “audioespectador” tende a perceber uma situação de encantamento amoroso. Se a música for lenta, em tonalidade menor, a cena tenderá a ser percebida como um momento triste que pode significar “o último beijo”, por exemplo. No caso da aplicação à cena de uma música com um altíssimo grau de dissonâncias, a sensação dos conflitos entre as freqüências do tecido musical induzirá a platéia a experimentar uma impressão de que o casal, ou um dos dois, está em perigo. Já a audição de uma bossa nova pode sugerir, pela via do acionamento do repertório cultural, que os personagens são brasileiros ou que a história se passa no Rio de Janeiro, por exemplo. É o caso de perguntar, aliás: em qual desses casos a música estaria em “contraponto”?

Um último aspecto importante convocado da obra de Chion é o modo como ele se posiciona em relação às proposições do livro *Composing for the films* acerca daquilo que os autores alemães, em capítulo intitulado “Preconceitos e maus hábitos”⁵⁷, chamam de “clichês”:

O tema das convenções, tanto na música cinematográfica como em outros aspectos do chamado cinema comercial, suscita em muitos teóricos e pesquisadores uma atitude ligeiramente hipócrita, produzida por uma espécie de fascinação envergonhada: finge-se condenar, reprovar, ironizar, mas ao mesmo tempo se consagra um importante número de páginas para reproduzir, com deleite, os catálogos de “músicas para a imagem” dos anos vinte. Os dois autores do livro amiúde citado como referência estética e moral sobre o tema, Eisler e Adorno, tampouco resistiram a esta tentação e em seu livreto [sic] a proporção de páginas

lo que ve, como si emanara de ahí naturalmente. Ello le conduce, a menudo y paradójicamente, a criticar el sonido – o la música – como “redundantes” con lo que él ve, como si sonido y música no fueran más que la sombra, la emanación, el doble de la imagen, mientras que esta última es vista a través de lo que oímos, y está estructurada, marcada, e impresionada totalmente por el sonido. Sin duda por necesidad “idólatra” de preservar el mito de la imagen, se continúa sin querer reconocer un efecto tan importante, que se aplica igualmente a la relación palabra/imagen”. _____ **La música en el cine.** Barcelona: Paidós, 1997. p.209.

⁵⁷ “Prejudices and bad habits.”, na versão em língua inglesa consultada.

consagradas aos estereótipos a serem evitados, em comparação com aquelas dedicadas às alternativas propostas, é bastante eloqüente. Todo o mundo toma como base a idéia de uma estrita codificação das práticas comerciais. Desgraçadamente, a realidade é mais complexa e fluida e entendê-la com sua diversidade de aspectos demandaria um imenso labor de investigação. (...) De resto, os estereótipos não contém nada que nos pareça artisticamente condenável; sem dúvida, é abusivo basear neles o estudo da música cinematográfica, uma vez que nunca foram mais do que uma base sobre a qual é possível construir infinitas variações.⁵⁸

A importância do posicionamento de Chion, que, ademais, coincide com as conclusões de Gorbman sobre as proposições de *Composing for the films*⁵⁹, deve-se ao fato de que, assim como ocorre com as teses das grandes teorias, as idéias de Adorno e Eisler parecem ocupar o lugar de um pilar de referência para os estudos brasileiros sobre a música dos filmes. Os dois livros de natureza acadêmica, dedicados ao tema, até hoje aqui publicados, prestam reverência exclusiva ao livro citado, lançado em 1947, deixando de fora todo o conhecimento produzido na área depois disso. Em *Música e mitologia do cinema: na trilha de Adorno e Eisler*, o autor Ronel Alberti da Rosa comunga sem restrições com as idéias desses autores, que são também a única referência a estudos sobre a música dos filmes convocada no livro *Música de cena*, de Lívio Tragtemberg. Em que pese a importância e o capital simbólico dos autores de *Composing for the films no campo* da cultura, suas teses são muito mais uma interdição do que uma proposição e merecem ser estudadas como um dos discursos possíveis, entre muitos outros, e não como referência única e verdade sobre o fenômeno.

4.5. A DISCIPLINA METODOLÓGICA DO ANALISTA

Como observa Gomes, a obra expressiva pertence a si mesma e não àquele que deseja analisá-la. Isso quer dizer que, além de configurar um leitor e um autor modelos, a obra

⁵⁸ “El tema de las convenciones, tanto en la música cinematográfica como en otros aspectos del llamado cine comercial, suscita en muchos teóricos e investigadores una actitud ligeramente hipócrita, producida por una especie de bochornosa fascinación: se finge condenar, reprobar, ironizar, pero al mismo tiempo se consagra un importante número de páginas a reproducir, con deleite, los catálogos de “músicas para la imagen” de los años veinte. Los dos autores del libro a menudo citado como referencia estética y moral sobre este tema, Eisler y Adorno, tampoco resistieron esta tentación, y el su librito la proporción de páginas consagradas a los estereotipos a evitar, en comparación con las dedicadas a las alternativas propuestas, es bastante elocuente. Todo el mundo se afianza sobre la idea de una estrecha codificación de las prácticas comerciales. Desgraciadamente, la realidad es más compleja y fluida, y entenderla con su diversidad de aspectos requeriría una inmensa labor de investigación. (...) Por lo demás, los estereotipos no tienen nada que nos parezca artísticamente condenable; sin embargo, es abusivo basar en ellos el estudio de la música cinematográfica, ya que nunca han sido más que una base sobre la que se podían aportar infinitas variaciones”. CHION, Michel. **La música en el cine**. Barcelona: Paidós, 1997. p.249.

⁵⁹ Cf. GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies**. London: BFI, 1987. p.109. Gorbman, entre outras críticas que faz a esse texto, entende que a insistência dos autores em afirmar que não existem fórmulas deixa o leitor perplexo em relação ao que Adorno e Eisler propõem como alternativa, além de uma suposta música ideal absolutamente isenta de fórmulas e clichês.

também determina diretrizes para a sua análise. Como foi visto, o método do Laboratório de Análise Fílmica não clama pela presença do autor empírico, mas como compreender filmes como *Oito e meio* e *Ensaio de orquestra*, sem levar em conta o posicionamento de Federico Fellini no *campo* da cultura política e cinematográfica do período em que o filme foi produzido? Um filme, ademais, não é um objeto isolado do mundo: pertence à classe das obras expressivas de um modo geral, à subclasse das obras audiovisuais, a uma determinada categoria de gênero, estilo, ciclo, movimento etc. e foi produzido segundo determinadas condições tecnológicas, históricas, culturais e políticas. O que a ‘Poética do Cinema’ prega, entretanto, não é a interdição completa de perspectivas investigativas dirigidas ao autor e ao espectador empírico, ou aos contextos de produção. O fundamental é que o ponto de partida deve ser a obra mesma: os efeitos que produz e as instruções de leitura nelas contidas. De acordo com os princípios da metodologia, o analista que percorre o caminho inverso – do contexto ou do autor à obra – pode, talvez, chegar a algum conhecimento sobre o contexto ou sobre o autor, mas corre o risco de aprender muito pouco da natureza peculiar *daquela* obra.

Assumindo o pressuposto de que para compreender a música de uma determinada obra cinematográfica é necessário construir um conhecimento sobre o filme e tomar decisões em relação à natureza dele, o primeiro gesto analítico deve ser dirigido ao filme como um todo. É considerada aqui a primeira apreciação aquela na qual o analista constrói – ou deveria construir – um juízo positivo de gosto em relação à obra. Durante a fruição, é necessária a emergência de uma espécie de “certeza” intuitiva de que aquele filme, ou, mais especificamente, aquele programa musical, é interessante, instigante, especialmente engenhoso, belo, inovador, original etc. A busca do valor, é evidente, não pode partir de uma experiência de apreciação avaliada na instância pessoal como tola, banal, vulgar, comum, ou de mau gosto. É com base nessa intuição – essa impressão sensorial de estar diante de um programa musical criativo, inovador ou especialmente belo –, que o analista deve então se mover, com o objetivo de compreender os mecanismos que produziram a experiência daquela epifania.

Após a primeira apreciação, o analista deve se perguntar: o que foi que eu vi e ouvi? O que foi que aconteceu comigo durante a apreciação da história que me foi mostrada? O que foi que eu senti? Fiquei triste? Alegre? Indignado? Admirado? Extasiado? Compadecido? Qual é – ou quais são – os programas dominantes do filme? Quer me fazer rir, sentir medo, chorar? Recebi uma mensagem? O filme quer me ensinar alguma coisa sobre o mundo? Propõe discussões sobre a natureza do cinema ou sobre posicionamento no campo da cultura, da estética ou da política? Essas perguntas devem operar como guias no processo que

sucedem a primeira apreciação, que é a conquista da intimidade com a obra por meio de múltiplas apreciações. Assim, foi adotado o procedimento de assistir aos filmes um grande número de vezes, a ponto de reter grande parte dele na memória, tocar e cantar as músicas, saborear diálogos na lembrança etc., visando estabelecer um elevado grau de intimidade empírica com o objeto.

É importante aqui esclarecer que, entendendo um filme como um texto audiovisual de longa duração onde estão em jogo técnicas narrativas, vozes enunciativas, roteiro, encenação, iluminação, fotografia, enquadramentos, movimentos de câmera, montagem, música, vozes, ruídos etc., são descartadas perspectivas de abordagem centradas na decupagem minuciosa dos meios e recursos. Um filme é um compósito – e não uma justaposição – de conhecimentos de áreas diversas e a decifração de *todos* os mecanismos em operação, em uma determinada obra, somente pode ser efetuado por uma comissão interdisciplinar de especialistas (diretores, roteiristas, fotógrafos, diretores de arte, compositores, iluminadores, produtores, etc.). O resultado, ademais seria uma lista, um elenco, mas não mais uma obra, uma entidade viva e complexa que assim se concede à apreciação. A abordagem analítica aqui adotada, bem mais modesta, examina o cardápio cognitivo, sensorial e sentimental do filme, com o objetivo de compreender o modo como as estratégias de uso de música são aplicadas.

Identificados os efeitos dominantes, a questão passa a ser a identificação dos mecanismos que os produzem. Como foi que o filme fez comigo o que fez? Por que foi, afinal, que a experiência de apreciação produziu um juízo de gosto positivo em relação à música do filme? É importante, antes de tomar qualquer decisão acerca do programa musical de uma obra cinematográfica, fazer uma decupagem analítica precisa de *todas* as vezes que a música é acionada. Talvez tenha sido esse um dos pecados das teorias gerais: a partir da observação de um par de cenas, elaborar juízo sobre o programa musical do filme como um todo e fazer generalizações prescritivas, sem perceber que outras estratégias programáticas, igualmente presentes na obra, vão de encontro ao juízo construído. Assim, somente depois deste trabalho de decupagem realizado, é possível, de fato, inferir, sempre a partir de instruções contidas na obra, a estratégia geradora das escolhas paradigmáticas do filme. Fazendo uso de palavras prosaicas, isso significa perguntar sempre: o que é que *aquela* música está fazendo ali? Em alguns filmes é fácil decifrar esse enigma. Não é preciso investigar muito para concluir que o papel dominante da música de *O iluminado* de Kubrick é a produção da expectativa e do medo no espectador. Já se pensarmos na associação do “Danúbio Azul” de Johann Strauss em *2001. Uma odisséia no espaço*, do mesmo diretor, fica claro que aqui o analista tem que

descer a camadas muito mais profundas do filme para descobrir o veio de sentido, e, ainda assim, corre o risco de voltar à superfície de mãos abanando ou com um punhado de hipóteses e nenhuma certeza. De todo modo, é o exercício dessa observação que autoriza inferências acerca das intenções poéticas do Autor Modelo e a verificação da potência de um determinado mecanismo audiovisual.

Após a observação da vocação da obra e do modo como a música contribui para a efetuação do filme sobre a apreciação, a metodologia pressupõe a aplicação de algumas ferramentas de controle hermenêutico. Foram examinados discursos sobre a obra emitidos no pela crítica jornalística e por autores que publicaram livros sobre a obra dos Coen.⁶⁰ Outras ferramentas de controle utilizadas foram a submissão das análises aos colegas do Laboratório de Análise Fílmica e uma investigação sobre os discursos de fãs dos Coen. Em resumo, esse procedimento tem como finalidade inferir em que medida a atribuição de valor às obras é compartilhada por um coletivo de apreciadores - inclusive apreciadores que também são analistas. Nesse processo, aspectos *cinemusicais*, que não haviam sido flagrados pela análise privada, emergiram como contribuições importantes para a riqueza do processo analítico.⁶¹

Em síntese, este estudo julga ter sido capaz de reunir um conjunto de pressupostos, que, articulados no interior da 'Poética do Cinema', podem favorecer a construção de um ambiente epistemológico e pragmático mais fecundo para a análise e a avaliação do programa musical de um filme. A reverência primária à obra mesma, a aceitação da música como recurso do cinema, a inclusão da dimensão do sentimento no processo de análise e de avaliação, assim como a aplicação de algumas ferramentas de controle hermenêutico e a obediência a uma disciplina metodológica - tudo indica -, são posturas e procedimentos que podem trazer mais dinamismo ao *campo* dos debates sobre o valor da música dos filmes. Com o objetivo de testar a metodologia em um determinado *corpus*, os próximos passos deste trabalho são dedicados à análise dos programas musicais dos filmes *Ajuste Final* e *O homem que não estava lá*.

⁶⁰ Os livros consultados foram: PALMER, Barton R. **Joel and Ethan Coen**. Urbana: Illinois University, 2004.; MOTTRAM, James. **The Coen Brothers: The Life of the Mind**. Dulles: Brassey's, 2000. ; LEVINE, Josh. **The Coen Brothers**. Toronto: ECW, 2000.

⁶¹ Na análise específica da canção "Danny boy" do filme *Ajuste final*, foi realizado um teste de recepção com alunos de cursos de graduação na área do audiovisual. Sem maiores compromisso com um rigor metodológico, esta investigação no domínio da recepção empírica foi realizada tão somente por conta da oportunidade de testar algumas hipóteses, construídas na apreciação primária da obra, acerca dos efeitos sentimentais da canção. Ainda como ferramenta de controle hermenêutico, a recepção historicamente construída da obra de Beethoven participou do exame do papel da música deste compositor no filme *O homem que não estava lá*.

5. TESTE DA METODOLOGIA NOS FILMES *AJUSTE FINAL* E *O HOMEM QUE NÃO ESTAVA LÁ*

Até aqui, esta tese dedicou uma seção à crítica aos modelos dominantes de avaliação da música dos filmes e outro para propor uma alternativa de abordagem. Nesta presente seção, o modelo construído com base na ‘Poética do Cinema’ é testado nos filmes *Ajuste final* e *O homem que não estava lá*. É importante lembrar que, respeitosa da efetuação da vocação da obra na instância da apreciação, a tese defende a aplicação dessa chave metodológica, como ferramenta de aferição não de um valor absoluto universal, mas de um valor relativo - bem mais modesto, mas em grande medida verificável -, que deve emergir de uma epifania produzida durante a apreciação de um filme específico, resistir ao escrutínio analítico imanente rigoroso da obra e sobreviver a debates no território da crítica e a comparações com obras de vocação semelhante.

Ora, o compromisso que este método assume com um modelo analítico de raiz aristotélica implica aceitar que toda encenação dramática representa um agenciamento de recursos (enredo, personagens, fala, narração, elementos cênicos) cuja destinação é o prazer ou efeito emocional específico de um *gênero* de composição. Assim, como entender um filme sem construir um conhecimento acerca da classe de filmes ao qual ele pertence? A análise imanente de *Ajuste final* e *O homem que não estava lá* foi realizada em paralelo com uma investigação sobre programas musicais de filmes *gangster-noir*, classe de obras cinematográficas com a qual os filmes aqui analisados estabelecem seus mais importantes vínculos. Embora tenha consumido uma grande dose de energia – o exame de aproximadamente quarenta títulos – este procedimento beneficiou a análise dos filmes dos Coen com a oferta de um quadro referencial fundamental para a compreensão dos mecanismos em ação nestas obras, especialmente no que diz respeito ao sofisticado jogo intertextual presente nos dois filmes. Da mesma forma, o conhecimento construído sobre as constantes e as transformações da música *gangster* e *noir*, ao longo da história do cinema, deu um bom suporte ao veredicto final das análises sobre o teor de frescor da música nos filmes aqui analisados. Uma síntese da investigação realizada na classe *gangster-noir* é apresentada em anexo, neste trabalho. Foi considerado oportuno, contudo, trazer as discussões relativas aos programas musicais dos filmes para o corpo do texto, com o objetivo de inscrever o leitor no mesmo quadro referencial que o analista.

5.1. A MÚSICA DOS FILMES DE *GANGSTER* E DOS FILMES *NOIR*

5.1.1. *SOBRE A CONSTRUÇÃO DO QUADRO REFERENCIAL*

Como já foi observado, para entender um filme como obra singular é fundamental compreender a qual família ele pertence e qual a chave que ocupa nessa classe. Entender o que o programa musical de um filme tem de peculiar e/ou raro implica observar aquilo que o conecta ou o distingue dos seus congêneres. Com esse objetivo, constatando que os filmes *Ajuste final* e *O homem que não estava lá* são obras com marcas evidentes - declaradas pelos autores, flagradas por analistas e reconhecida pelos fãs - de pertencimento à categoria dos filmes de *gangster* e dos filmes *noir*, este estudo dedicou-se ao exame de estratégias musicais dessa classe de obras cinematográficas e a um esforço de comparação entre os programas musicais dos filmes aqui analisados e um conjunto de filmes da mesma família. O quadro referencial *gangster-noir* foi construído com base nos livros *Film noir. An encyclopedic reference to the American style*¹ e *Film noir reader 4. The crucial films and themes*.²

No caso dos filmes de *gangster*, por constituírem um conjunto de menor abrangência, não é difícil dar conta da apreciação de muitos dos filmes constantemente citados como importantes no gênero. Como demonstram Bordwell e Thompson³, houve um ciclo *gangster* razoavelmente fecundo nos anos 1930, mas que logo perde força na década seguinte. Somente na década de 1970, com o lançamento de *O Poderoso Chefão*, diretores consagrados voltariam a demonstrar interesse no tema e o público acorreria em massa às salas de cinema. Esse novo ciclo tem seu apogeu quantitativo precisamente em 1990, com o lançamento de seis obras dessa natureza.

Já no que diz respeito ao universo *noir*, foi evidentemente impossível dar conta de um corpo que, segundo os especialistas, é constituído por quase um milhão de títulos. Assim, optou-se pela apreciação de um conjunto de obras citadas e comentadas de modo recorrente pelos especialistas consultados e passíveis de serem adquiridas no Brasil ou encontradas em locadoras da cidade na qual este estudo está sendo produzido. Cabe ainda observar que existe um consenso em torno da existência de um *noir* “clássico”, que vai, aproximadamente, de *O Falcão Maltês* (1941) a *A marca da maldade* (1958) e um novo ciclo iniciado nos anos 1970, conhecido como *noir* moderno, *neo-noir* ou *post-noir*, que gera frutos até o presente. Neste

¹ SILVER, Alain; WARD, Elizabeth (Orgs.). **Film Noir**. New York: Overlook, 1992.

² SILVER, Alain; URSINI, James (Orgs.). **Film Noir Reader 4**. New Jersey: Limelight, 2004.

³ THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David. **Film History**. New York: McGraw-Hill College, 1994. p.257-8.

estudo, é feito um recorte no ano 2001, ano de lançamento de *O homem que não estava lá*⁴. Assim, o quadro comparativo construído para as análises de *O homem que não estava lá e Ajuste final* é constituído pelos seguintes filmes:

Tabela 5: Filmes de *gangster* dos anos 1930

Título	Título original	Diretor	Compositor	Ano
<i>Alma no lodo</i>	<i>Little Caesar</i>	Mervyn LeRoy	Leo F. Forbstein & Erno Rapee	1930
<i>O inimigo público nº 1</i>	<i>Public enemy</i>	William Wellman	David Mendonza	1931
<i>Scarface, a vergonha de uma nação</i>	<i>Scarface, shame of a nation</i>	Howard Hawks	Gus Arnheim & Adolf Tandler	1932
<i>Anjos de cara suja</i>	<i>Angels of dirty faces</i>	Michael Curtiz	Max Steiner	1938
<i>Heróis esquecidos</i>	<i>The roaring twenties</i>	Raoul Walsh	Heinz Roemheld e Ray Heindorf	1938

Tabela 6: *Gangster* moderno

Título	Título original	Diretor	Compositor	Ano
<i>O poderoso chefão</i>	<i>The godfather</i>	Francis F. Coppola	Nino Rota	1972
<i>O poderoso chefão II</i>	<i>The godfather II</i>	Francis F. Coppola	Nino Rota	1974
<i>Scarface</i>	<i>Scarface</i>	Brian de Palma	Giorgio Moroder	1983
<i>Era uma vez na América</i>	<i>Once upon a time in America</i>	Sergio Leone	Ennio Morricone	1984
<i>Os intocáveis</i>	<i>The untouchables</i>	Brian de Palma	Ennio Morricone	1987
<i>Dick Tracy</i>	<i>Dick Tracy</i>	Warren Beatty	Danny Elfman	1990
<i>Os bons companheiros</i>	<i>Goodfellas</i>	Martin Scorsese	Ennio Morricone	1990
<i>O poderoso chefão III</i>	<i>The godfather III</i>	Francis F. Coppola	Carmine Coppola	1990
<i>O rei de Nova York</i>	<i>King of New York</i>	Abel Ferrara	Joe Delia	1990

⁴ Escapam a este recorte temporal os filmes *Floresta petrificada* (1936), *Cidade dos sonhos* (2001) e *Dália negra* (2006), também examinados no âmbito desta pesquisa.

Tabela 7: Filme *noir* clássico

Título	Título original	Diretor	Compositor	Ano
<i>Floresta petrificada</i>	<i>Petrified forest</i>	Archie Mayo	Bernhard Kaun	1936
<i>Pacto de Sangue</i>	<i>Double indemnity</i>	Billy Wilder	Miklós Rózsa	1944
<i>O último refúgio</i>	<i>High Sierra</i>	Raoul Walsh	Adolph Deutsch	1941
<i>O Falcão Maltês</i>	<i>The Maltese Falcon</i>	John Huston	Adolph Deutsch	1941
<i>Gilda</i>	<i>Gilda</i>	Charles Vidor	Hugo Friedhofer	1946
<i>O destino bate à sua porta</i>	<i>The postman always rings twice</i>	Tay Garnet	George Bassman	1946
<i>A dama de Shangai</i>	<i>The lady from Shangai</i>	Orson Welles	Heinz Roemheld	1947
<i>Cidade nua</i>	<i>The naked city</i>	Jules Dassin	Miklós Rózsa & Frank Skinner	1958
<i>Fúria sanguinária</i>	<i>White heat</i>	Raoul Walsh	Max Steiner	1949
<i>Crepúsculo dos deuses</i>	<i>Sunset Boulevard</i>	Billy Wilder	Franz Waxman	1950
<i>A gardenia azul</i>	<i>The blue gardenia</i>	Fritz Lang	Raoul Krauschaar	1953
<i>A morte passou por perto</i>	<i>Killer's Kiss</i>	Stanley Kubrick	Gerald Fried	1955
<i>O homem errado</i>	<i>The wrong man</i>	Alfred Hitchcock	Bernard Herrmann	1956
<i>A marca da maldade</i>	<i>Touch of evil</i>	Orson Welles	Henry Mancini	1958

Tabela 8: *Noir* moderno, *post-noir* ou *neo-noir*

Título	Título original	Diretor	Compositor	Ano
<i>Klute: o passado condena</i>	<i>Klute</i>	Alain J. Pakula	Michael Small	1971
<i>Shaft</i>	<i>Shaft</i>	Gordon Parks	Isaac Hayes	1971
<i>Chinatown</i>	<i>Chinatown</i>	Roman Polansky	Jerry Goldsmith	1974
<i>Motorista de táxi</i>	<i>Taxi Driver</i>	Martin Scorsese	Bernard Herrmann/ Dave Blume	1976
<i>O destino bate à sua porta</i>	<i>The postman always rings twice</i>	Bob Rafelson	Michael Small	1981
<i>Blade Runner: o caçador de andróides</i>	<i>Blade Runner</i>	Ridley Scott	Vangelis	1982
<i>Veludo azul</i>	<i>Blue Velvet</i>	David Lynch	Angelo Badalamenti	1986
<i>Atração Fatal</i>	<i>Fatal attraction</i>	Adrian Lyne	Maurice Jarre	1987
<i>Um tiro de misericórdia</i>	<i>State of grace</i>	Phil Joanou	Ennio Morricone	1990
<i>O silêncio dos inocentes</i>	<i>The silence of the lambs</i>	Jonathan Demme	Howard Shore	1991
<i>Cães de Aluguel</i>	<i>Reservoir dogs</i>	Quentin Tarantino	Quentin Tarantino	1992
<i>Estrada perdida</i>	<i>Lost highway</i>	David Lynch	Ângelo Badalamenti	1997
<i>Cidade das Sombras</i>	<i>Dark City</i>	Alex Proyas	Trevor Jones	1998
<i>Cidade dos sonhos</i>	<i>Mulholland Dr.</i>	David Lynch	Angelo Badalamenti	2001
<i>Dália Negra</i>	<i>Black Dhalia</i>	Brian de Palma	Mark Isham	2006

5.1.2. A MÚSICA DOS FILMES DE GANGSTER: A PRIMEIRA GERAÇÃO

No que diz respeito ao programa musical, os filmes que estabelecem o paradigma de base do gênero têm como denominador comum alguns aspectos. Por um viés quantitativo, são programas que sugerem que não são muito precisas as teses que defendem a idéia de que o cinema norte-americano, como um todo, é abundante em música de pós-produção para compensar a falta de conteúdo dos filmes⁵. Ao contrário, essas obras usam a música de forma pontual, rarefeita e predominantemente justificada pela presença da fonte emissora na tela. Um traço comum importante da música de *Scarface*, *Alma no Lodo* e *Inimigo público nº 1* é o baixo grau de investimento em música de pós-produção. De um modo dominante, emolduradas pelos temas de abertura e de encerramento, as poucas intervenções de música emergem da cena ora como um elemento do ambiente (casas noturnas com música ao vivo ou mecânica e fonógrafos na casa dos personagens) ora como recurso articulado com a narrativa. Em *Scarface* um homem que passa tocando um realejo é o sinal sonoro que atrai Jéssica, a irmã de Tony, à janela para que o espectador veja o primeiro elo da progressão da relação amorosa entre ela e Guino, o braço direito do protagonista. Em *Inimigo público nº 1*, Putty Nose na sua *begging scene*⁶, senta-se ao piano para lembrar a seus algozes como eles eram amigos tocando uma canção dos “bons tempos”. Na cena final, a música que ouvimos emerge de fonógrafo no qual o irmão de Tom Powers coloca um disco para tocar. Em *Alma no Lodo*, a música está conectada com a atividade profissional de Joe, que dança em uma casa noturna.

Já no que diz respeito aos aspectos funcionais, o programa musical evita os tons menores e as dissonâncias, concentrando-se em valsas, melodias de natureza *cantabile* e harmonias tonais triádicas, invariavelmente em tonalidade maior. São estratégias, portanto, que parecem contrastar com o modelo que explora a produção de sentidos baseada no sistema maior-menor da música tonal sinfônica Romântica, como é o caso dos filmes de aventura, de *western*, de suspense e as *love stories*, que adotavam o paradigma do início dos anos 1930, fixado por Max Steiner e seguido por Tiomkin, Korngold, Newman, Deutsch e tantos outros. Independentemente de saber se essa composição de trilha sonora mais “seca” é tributária de um programa estético de vocação mais realista ou decorrente de restrições orçamentárias e/ou tecnológicas⁷ - restrições que, sem dúvida, impõem marcas importantes à malha fílmica das

⁵ Sigfried Kracauer e Robert Bresson, como foi visto na seção 3, são defensores desse ponto de vista.

⁶ Jargão dos estudos sobre os filmes de *gangster*, que designa uma cena clássica do gênero, na qual um personagem, prestes a ser executado, se humilha suplicando para não morrer.

⁷ Como sugere uma cena de festa de Ano Novo sem música em *Alma no lodo*.

três obras fundadoras aqui examinadas - o que chama atenção é a ausência do apelo aos efeitos próprios das tonalidades menores e das estratégias de produção de tensão via dissonância e/ou contrastes súbitos de dinâmica, cem por cento ausentes das cenas cujo conteúdo emocional é da ordem da tristeza ou do medo. As valsas em tonalidade maior aparecem em conjunção com as poucas cenas de alívio romântico ou associadas a um discurso moralista e religioso, como é o caso da cena de *Alma no lodo* na qual Antonio, um criminoso atormentado pela culpa, conversa com a mãe que exalta valores da Igreja Católica. A valsa melódica em tonalidade maior, que nesse momento ouvimos em segundo plano, conecta-se bem mais com os valores idealizados cristãos que a mãe faz brotar na memória do filho⁸, do que com o tormento e a angústia da expressão e das falas de Antonio.

Atentar para o programa musical da abertura e do final dos três filmes confirma, em grande medida, essa estratégia de uso de música “descolada” da tristeza e da tensão e conectada com o espetáculo e com a súplica moral das histórias. As *overtures*, mais que com o filme, estão conectadas com o espetáculo do cinema em si, como é muito próprio dos filmes dos anos 1930-40. Dessa forma, nos créditos iniciais, o espectador recebe uma carga intensa de energia sonora via *medleys* de orquestrações Românticas bombásticas, que anunciam o início da função. Do ponto de vista semântico, reconhece-se na música estruturas que costumamos associar com perigo, drama e romance. Dessa forma, ao contrário do que ocorre no corpo dos filmes, os *main titles* seguem um modelo que coincide com muitos outros de aventura, suspense e mesmo dramas sentimentais do período. É a música “do cinema” e não a música desse filme de modo particular. Já a música de encerramento, embora de natureza muito similar à de abertura, requer uma atenção especial. A música tonal brava em tonalidade maior que emerge nas cenas finais dos três filmes, quando o espectador vê a morte do protagonista, está, claramente, ao lado dos valores da sociedade e não do anti-herói. A música não chora a morte do inimigo público, como viria a fazer mais tarde em *O poderoso chefão*, mas celebra, em alto e bom som, o reestabelecimento da ordem social com a eliminação do elemento nocivo. Dessa forma, apesar dos créditos dos filmes relacionarem os nomes de Leo F. Forbstein, Erno Rapee, David Mendonza, Gus Arnheim e Adolf Tandler como diretores musicais e compositores, a batuta do programa musical dos *end titles* parece ter sido, em todos os casos, conduzida pela “mão invisível” do Production Code.⁹

⁸ A mãe diz: “Você era um bom menino, Antônio. Lembra-se de quando cantava no coral da igreja? No coral do padre McNeil, todo de branco?” (Transcrição das legendas)

⁹ Em 1931, a Motion Pictures Producers and Distributors Association, sob a pressão de setores organizados da sociedade, como a Catholic Legion of Decency, que organizavam importantes boicotes a filmes por eles considerados imorais e indecentes, estabeleceu um padrão do que era ou não considerado moralmente aceitável.

Já nos filmes de 1938 examinados, pode-se perceber claramente a incorporação do modelo sinfônico, programa dominante em praticamente todos os gêneros do cinema americano da primeira metade do século XX. A música de pós-produção abundante de *Anjos de cara suja*, assinada por Max Steiner, traz a marca *catch everything* do compositor austríaco ao qual Claudia Gorbman¹⁰ atribui o status de criador do programa musical clássico norte-americano. Estratégia semelhante pode ser verificada em *Heróis esquecidos*, em que a reverência ao modelo de música que se transforma o tempo todo ao sabor do fluxo de tensão e repouso da narrativa pode ser observada em toda a seqüência do assalto ao depósito de bebidas do governo, por exemplo. Um ponto bem claro do programa musical do filme é o início da decadência do protagonista. Em uma aceleração do tempo narrativo, o espectador vê uma sucessão rápida de imagens articuladas em função do conteúdo da narração *over screen* que descreve os momentos imediatamente anterior e posterior à quebra da Bolsa de Valores de Nova York, no dia 29 de outubro de 1929. Dessa forma, o espectador é exposto à seguinte articulação de conteúdo e música:

O Production Code, conhecido inicialmente como Hays Code, declarava três princípios gerais: [1] Nenhum filme será produzido de modo a rebaixar os padrões morais daqueles que o vêem. Por isso, a simpatia da audiência não deve jamais ser atraída para o lado do crime, a transgressão, o mal ou o pecado. [2] Padrões corretos de vida, sujeitos apenas às demandas do drama e do entretenimento, devem ser representados. [3] A Lei, natural ou humana, não deve ser ridicularizada e nenhuma simpatia deve ser criada para a sua violação. (Segundo THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David. **Film History**. New York: Mcgraw-Hill College, 1994.p.160,386,703. Marca sugestiva da influência do Production Code nos filmes de *gangster* dos anos 1930 é o evidente agenciamento de recursos com o sentido de evitar a exibição da violência e de imagens com sangue. São muitos os assassinatos que sabemos que ocorreram somente por meio de sombras e/ou por informações da trilha sonora, como acontece nas cenas iniciais de *Alma no lodo* e *Scarface*. Mais significativo, entretanto, é a ação do código dos produtores sobre a súplica moral das histórias. Levando em conta o carisma de Al Capone e a imagem de homem poderoso e bem-sucedido da qual gozava no imaginário popular norte-americano, é fácil entender os motivos que levaram a Warner Brothers Inc. a, antes de mostrar a história do “inimigo público”, advertir os espectadores por meio de um lettering que “a ambição dos autores deste filme é representar uma certa esfera da vida norte-americana atual e não glorificar um criminoso.” Já no *Scarface* de Howard Hawks, a Universal Pictures declara no início do filme: “Este filme é uma crítica ao domínio dos *gangsters* na América e à indiferença do governo diante do constante aumento dessa ameaça à nossa segurança e liberdade. Todos os incidentes nesse filme são reproduções de eventos reais, e o propósito é exigir do governo: O que farão a respeito disso? O governo é o seu governo. O que VOCÊ fará a respeito disso?”. (Grifo das legendas) A mesma Warner, inicia o filme *Alma no lodo* com uma citação bíblica: “pois todo aquele que tomar a espada, morrerá à espada (Mateus 26,52)”. Não é difícil compreender, portanto, porque os primeiros “Al Capones” do cinema, ao contrário do que acontece com o do mundo real, são assassinados no final da história. Antes de matá-los, ademais, a narrativa os condena à perda do poder, à solidão e à vergonha. O *Scarface* de Howard Hawks diz antes de morrer: “Não atire. Eu estou sozinho agora. Eu não tenho mais ninguém.” De forma semelhante, as últimas palavras que Rico, o Little Caesar interpretado por Edward G. Robinson, diz ferido de morte, isolado e sem nenhum poder são: “Mãe de misericórdia! É este o fim de Rico?”. Os primeiros filmes de *gangster*, portanto, eram fábulas moralistas, programas que exploravam a curiosidade do público pelo submundo real do crime organizado e a “fascinação pela morte”, mas constrangidos por uma rígida súplica de valores morais construída sob a égide do Estado, da Justiça, da Igreja e do fluxo de espectadores às bilheteria. (Para mais informações sobre o Production Code e reflexões sobre a sua influência nos filmes, ver p.262-264 desta tese, no Apêndice A).

¹⁰ No livro *Unheard melodies*, já citado na seção que expõe os pressupostos teórico-metodológicos desse trabalho, Gorbman confere a um capítulo o nome de “Classical Hollywood practice: the model of Max Steiner”.

Tabela 9: Articulação entre música e conteúdo em *Heróis esquecidos*.

A euforia do povo americano com os lucros obtidos com aplicações no mercado financeiro.	Música vibrante, pulsante, alto grau de atividade rítmica em tonalidade maior, associada a sucesso, vitória, conquista.
A quebra da bolsa.	Acordes iterativos graves em tonalidade menor, andamento lento e dinâmica <i>forte</i> , apontando para o trágico.
Imagens de rostos tristes de pessoas simples que perderam todas as economias	Melodia em tonalidade menor de caráter descendente, andamento lento e dinâmica moderada, apontando para tristeza.

Quando, logo a seguir, o tempo narrativo é de novo acelerado utilizando a mesma combinação de recursos – voz *over* e seqüência rápida de planos curtos em fusão - o padrão se mantém. Quando o narrador fala das conseqüências do desastre econômico, ouve-se uma melodia descendente e triste; quando vemos o protagonista ser algemado, uma seqüência de acordes menores com expressão *grave*; quando uma manchete de jornal e a narração falam da eleição de Franklin Roosevelt, uma marcha vibrante em tonalidade maior sugere força e esperança; quando vemos o povo comemorar o fim da Lei Seca, a música se torna mais “ligeira” e festiva.

Em *Heróis esquecidos* há também uma variação quantitativa importante em relação ao início da década, no que diz respeito à música de pré-produção, pois é grande o tempo concedido para números musicais articulados com o programa romântico do filme¹¹ e são especialmente abundantes as cenas em casas noturnas com música sendo executada. O filme recorre, ainda, a um outro recurso abundante no universo dos *crime films*: cenas que se passam em escritórios de casas noturnas nos quais ações de natureza violenta acontecem, com a música que é tocada no salão principal “vazando” para o foco da ação. Essa música “anempática”¹², indiferente, que “vaza” para um local onde ocorre uma ação violenta, tornou-se um item de repertório clássico das mais variadas tendências cinematográficas de filmes policiais, de artes marciais, de quadrilhas de assaltantes, assim como das obras *gangster-noir* aqui examinadas.

¹¹ A protagonista feminina é uma cantora.

¹² Michel Chion chama de *empathetic* a música que produz um sentido semelhante ao que emerge da situação dramática. *Anempathetic*, para o autor, é a música “indiferente”, ou seja, aquela que, via de regra justificada visualmente, não estabelece conexões semânticas diretas com a ação representada. Cenas de assassinato nas quais o espectador ouve caixinhas de música, fonógrafos ou “vazamentos” de performances em ambientes vizinhos são bons exemplos desse tipo de estratégia. CHION, Michel. **Audiovision**. New York: Columbia University, 1993. p.8-9.

5.1.3. A MÚSICA NA SEGUNDA GERAÇÃO GANGSTER

O poderoso chefão inaugura, no início dos anos 1970, uma nova era do gênero – mais auto-reflexiva, sentimental e espetacular¹³ - e a música é ferramenta importante dessa nova configuração. O programa musical, abundante em canções e música *over screen*, não tem pudores de se empenhar no sentido de produzir no espectador a simpatia e a piedade pelo anti-herói. Dessa forma, os temas conectados com Vito e Michael Corleone são canções de caráter simples¹⁴ em tonalidade menor, que ora soam na chave lírica em articulação com a origem campesina italiana da família¹⁵ ora adquirem um sabor dramático *grave* em conjunção com os acontecimentos trágicos, ora é exposta vigorosa e enérgica quando a *famiglia* está em posição de ataque. Um terceiro tema, cromático e descendente, está constantemente associado aos momentos nos quais Don Corleone ou algum de seus filhos está sob ameaça, é vítima de atentados ou falece. O programa musical de Copolla e Nino Rota, portanto, em grande medida apresenta uma fusão dos programas *de Heróis esquecidos* e *Anjos de cara suja*, associando uma quantidade expressiva de música justificada visualmente em festas a uma dosagem importante de música de fosso, de sabor orquestral sinfônico, que explora tonalidades menores de caráter grave, cromatismos e dissonâncias fortes. Copolla, entretanto, acrescenta ao repertório de estratégias musicais do gênero uma característica ausente dos filmes anteriores. Há, em *O poderoso chefão*, um empenho de vulto em conferir ao filme uma dimensão sentimental associada à origem italiana da família. Nesse sentido, não é difícil entender a sonoridade “italiana” e “campesina”, derivada de canções entoadas nas festas, e da música instrumental de pós-produção, executada em alguns momentos por instrumentos próprios das tradições populares de caráter rural da Sicília. Mais importante que tudo, entretanto, parece ser uma característica que se tornará dominante nos congêneres que sucederam o *Godfather* de Copolla: um espaço privilegiado para exposições e reexposições, com variação, de melodias de caráter *cantabile* de forte poder mnemônico. O mundo *gangster* do cinema posterior a *O poderoso chefão* é profundamente marcado pela abundância de melodias diatônicas, simétricas e tonais com acompanhamento triádico de acentuado sabor romântico.

¹³ Ver anexo págs. 266-270.

¹⁴ Tonais e modais, frases curtas e simétricas, melodia de fácil memorização, ausência de modulação, movimentação harmônica pelos graus diatônicos da tonalidade sem dominantes secundárias ou acordes de empréstimo.

¹⁵ Principalmente por conta da instrumentação típica.

Esse padrão pode ser flagrado, por exemplo, no *Scarface* de Brian de Palma, filme no qual a música se conecta com a origem cubana do protagonista. Também abundante em cenas com música ao vivo e música de fosso, o diferencial importante de *Scarface* pode ser flagrado, principalmente, na dimensão do repertório e da orquestração. Alinhado com algumas vertentes da época¹⁶, *Scarface* descarta as tintas sinfônicas e concentra suas estratégias de instrumentação nos sons eletrônicos dos teclados analógicos, construindo fusões de música latina com a *dance music* em voga nos anos 1980.

O uso abundante de música de caráter melódico é também marca importante em *Era uma vez na América*. Assim como ocorre com os seus congêneres contemporâneos, o programa que emerge da parceria entre Sergio Leone e Ennio Morricone inclui um número importante de canções¹⁷ e mantém alguns itens de repertório musical do gênero, como casas noturnas com música ao vivo, tristeza associada a tonalidades menores *graves*, dissonâncias em conexão com a encenação do perigo. A primeira música de pós-produção que ouvimos está em tonalidade menor e tem um caráter modal e ternário que permite associações com música judaica¹⁸, coincidindo com a origem dos personagens centrais da história. *Era uma vez...*, entretanto, é um filme que, já na articulação audiovisual da primeira cena, coloca os valores americanos na berlinda. Em uma festa de Ano Novo, a canção “God bless America” está sendo tocada e cantada pelos participantes. A canção “vaza” para um quarto onde uma mulher está sendo assassinada, criando um efeito cognitivo de justaposição irônica que aponta para uma abordagem crítica e menos idealizada da mitologia dos filmes de *gangster*. A música aplicada na cena da partida de Noodles para Buffalo estabelece uma atmosfera de tristeza construída via tonalidades menores, andamentos lentos e pelo movimento descendente constante no baixo. A opção de Morricone pelo timbre da flauta de pã na melodia acrescenta um tempero “arcaico”, “primitivo” e “rural”, que é possível entender como alusivo aos laços étnicos que unem os dois personagens principais masculinos.

O programa musical de *Era uma vez na América*, rico em estratégias e nuances, merece, sem dúvida, uma abordagem analítica mais vigorosa do que a aqui levada a cabo. O

¹⁶ Russell Lack afirma que, em movimento sincrônico com a expansão da indústria audiovisual (TV e indústria fonográfica), a ampla difusão do rock, nos anos 1950, e da música chamada pop nos anos 60, o cinema da segunda metade do século passado passou a recorrer de modo mais sistemático e volumoso a canções populares para a música de pós-produção. LACK, Russell. **La música en el cine**. Madrid: Cátedra, 2004. p.160. Ver também capítulo “Clássicos, discos, canções, TV, rock’n roll” em MÁXIMO, João. **A música no cinema**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. vol. II, p.57-117.

¹⁷ “Amapola” (Joseph M. La Calle), “Yesterday” (Lennon-McCartney), “Summertime” (George Gershwin) “Night and day” (Cole Porter) e “God bless America” (Irving Berling).

¹⁸ É grande a semelhança melódica e harmônica dessa música com a canção que ouvimos em *A lista de Schindler* (Steven Spielberg / John Williams, 1993) quando o protagonista observa, do alto da colina, uma menina judia caminhando em meio ao massacre no gueto dos poloneses.

modo como Leone agencia ruídos, música e diálogos em seus filmes é reconhecidamente engenhoso, como confirma a análise que Michel Chion faz da cena de abertura de *Era uma vez no oeste* (*Once upon a time in the west*, Sergio Leone / Ennio Morricone, 1968)¹⁹. Se na cena inicial a ironia é utilizada com um sentido crítico, a apropriação irônica da abertura da ópera “La gazza ladra”, de Gioacchino Rossini, é aplicada, claramente, na chave do alívio cômico na cena em que Noddles e seus amigos trocam as crianças no berçário do hospital. Alinhado nesse aspecto com *O poderoso chefão*, o filme apresenta um grau importante de melodias diatônicas *cantabile* de fácil memorização, harmonias tonais triádicas, andamentos e atividades rítmicas moderados. Em direção contrária a Coppola, entretanto, que em sua trilogia opta por um programa de música de fosso dominado por tonalidades menores, duas músicas em tonalidade maior, apresentadas já na seção inicial do filme, são constantemente oferecidas à apreciação. A canção “Amapola” opera conectada à encenação do amor romântico entre o protagonista Noddles e Deborah. Também com estrutura de canção – embora seja exclusivamente instrumental –, a música que pode ser considerada o tema do filme se articula com a esperança e a crença dos jovens rapazes no “sonho americano”. Existe um grau muito maior de esperança e de romantismo na música da *rise and fall story* de Leone do que em todas as outras que a precederam. Talvez seja esse um dos segredos do sabor profundamente amargo da imagem de Noddles sozinho em uma rua quase deserta tomando consciência - em um silêncio somente interrompido por um carro que passa com pessoas que cantam celebrando a chegada do ano novo -, de que os seus sonhos românticos e de grandeza se esfacelaram no confronto com o mundo real.

Já o programa musical de *Os intocáveis* é um exemplo perfeito do modelo clássico aplicado por especialistas. Declaradamente ao lado do herói, a música de Ennio Morricone oferece marchas turbulentas em tonalidade maior no estilo *superman* de John Williams nas ações bravas de Elliot Ness; chora, em tons menores e atmosferas musicais melancólicas, as dores e perdas do herói e sustenta dissonâncias ásperas quando algo ameaça o quarteto liderado pelo paladino de Chicago. Em sintonia com a maioria das obras de segunda geração e, ademais, de modo coerente com a música de Morricone para o cinema de uma maneira geral, *Os intocáveis* é um filme abundante em melodias desenvolvidas com técnica semelhante à do *Leitmotif* wagneriano. Em sentido divergente, em *Os bons companheiros*, o mais “cancionista” de todos os filmes de *gangster* examinados por esta pesquisa, Martin Scorsese dispensa o concurso de um compositor e assume o comando da

¹⁹ CHION, Michel. *El sonido*. Barcelona: Paidós, 1999. p.107-8.

música do filme convocando para a trilha sonora quarenta e três canções. As estratégias musicais de *Os bons companheiros* estabelecem um padrão de *crime films* com repertório centrado em coletânea de canções populares pré-existentes, veio claramente explorado também por Quentin Tarantino, por exemplo. O diretor de *Cães de aluguel*, porém, agencia canções com um senso de humor e ironia que aponta para uma espécie de “desdramatização” das suas fábulas amorais, enquanto o programa “cancionista” de *Os bons companheiros* guarda um alto grau de semelhança com o do filme *Forrest Gump* (Robert Zemeckis / Joel Sill e Alan Silvestri, 1994), no qual as canções operam como marcos referenciais dos diversos “tempos” da história que nos é contada. Dessa forma, a voz brava e a orquestração jazzística brilhante e pulsante das músicas interpretadas por cantores como Tony Bennet, marcam o início dos anos 1950 e contribuem para o estabelecimento de uma atmosfera de vigor, exuberância, alegria, sucesso, dinheiro, vitória, poder etc., quando o filme nos mostra o crime organizado e o protagonista vivendo uma fase promissora no mundo do crime. Ao mesmo tempo, grupos como The Clefones, The Moonglows, The Cadillacs, The Marvelletes, The Crystals, The Shangri-las, que freqüentaram as paradas de sucessos no curso da década citada, operam como um marco da paisagem sonora do período, mas também estabelecem um clima juvenil, conectado à juventude do protagonista, que não parece condenar os delitos e crimes de Henry e seus colegas. Quando a história chega ao final da década de 1960, as distorções e os cantos “gritados” de grupos como Rolling Stones e The Who convocam a associação *rock-drogas* da mitologia do *rock*, operando em conjunção com o alto grau de exibição do consumo de cocaína da seção final da narrativa. Já a cantora Mina e o cantor Gino Di Stefano dão o tempero italiano²⁰ da mistura musical que Scorsese programou para sua segunda incursão no gênero. Embora, no âmbito cerrado dos filmes de *gangster*, o programa musical de *Os bons companheiros* possa ser considerado uma mudança de paradigma, é necessário lembrar que, no campo aberto das obras audiovisuais, muitas das técnicas empregadas nesse filme – como canções justapostas a acelerações de tempo narrativo, a transições entre cenas e a cenas sem diálogos – podem ser flagradas em abundância, por exemplo, já em telenovelas brasileiras produzidas na década anterior ao lançamento do filme.

O poderoso chefão III segue o padrão funcional e de repertório dos dois primeiros filmes da trilogia, sem modificações ou acréscimos importantes. Em *O rei de Nova York*, muda o repertório de recursos, mas o padrão funcional é mantido. As canções estão conectadas com o ambiente cultural dos guetos negros da cidade que dá título ao filme. O *rap*

²⁰ A ação se passa no bairro conhecido como Little Italy, em Nova Iorque.

que ouvimos de modo abundante, oferece-nos também como sentido o caráter de crítica social, uma espécie de “grito dos oprimidos”, próprio desse gênero musical. Já a música “colada” ao protagonista Frank White, em contraste, é um arranjo de Joe Delia para o “Concerto para violino op 8 #3”, de Vivaldi. O movimento utilizado por Abel Ferrara é uma marcha moderada em tonalidade menor e melodia de caráter descendente com as duas frases iniciais encerradas com um salto de trítono que estabelece uma atmosfera depressiva e ameaçadora, claramente articulável com a tensão e a desesperança *noir* que é marca forte do filme. Ao mesmo tempo, o sabor “clássico” da música opera na configuração do protagonista como um homem sofisticado, que mora em uma casa luxuosa, anda em *flashy cars* e se veste com elegância. Conectada ao núcleo “do bem”, a música do casamento do policial branco é jazz de estilo *swing a la* Benny Goodman, *rock’n roll* e *twist*. De resto, como de praxe, trítonos, *clusters* e intervalos de segundas menores sustentados são constantemente ouvidos, muitas vezes em conjunção com os impulsos fisiológicos dos padrões rítmicos enérgicos de baixo e bateria, para as cenas de perigo iminente, violência e perseguição.

Em resumo, uma macro-audição dos filmes de *gangster* de segunda geração sugere um predomínio de programas musicais com um alto teor de melodias tonais *cantabile*, com acompanhamento triádico e potência mnemônica, predominantemente em tonalidades menores. Emerge daí uma evidente intenção de explorar o encantamento das simetrias melódicas, rítmicas e harmônicas, ou seja, o filme convoca uma alta dose do “belo musical” com base em equilíbrios e proporções bem familiares e reconhecíveis pelo espectador, para tornar o filme mais “belo”. É fundamental observar que, nos filmes de *gangster* de Coppola, Scorsese, De Palma, Leone e Ferrara, existe um forte sabor de canção mesmo quando música é exclusivamente instrumental. Os temas de *O poderoso chefão*, *Era uma vez na América* e *Os intocáveis* são muitas vezes “canções sem palavras”, melodias simples que capturam o afeto do espectador para elas mesmas e o transferem, de algum modo, para os filmes. Não é temerário dizer que muito do sucesso dessas obras paga tributos a esse mecanismo. Outro denominador comum a todos os filmes examinados é o caráter espetacular dos programas musicais. Abundantes, com muitos momentos em *fortíssimo*, a música desses filmes não é mais o *catch everything* de Steiner – não há mais vestígios de *mickeymousings*, por exemplo -, mas ainda compartilha com o modelo clássico o gosto por explosões bombásticas de energia sonora e por acentos musicais trágicos e *graves* com sabor orquestral sinfônico. De resto, no que diz respeito às estratégias de produção de atmosferas de expectativa, temor e perigo, é possível ainda falar de um gradual descarte das técnicas Românticas sinfônicas em benefício de estruturas pós-tonais e/ou oriundas do campo da música popular massiva, como *ostinatos*

de baixo e bateria e sonoridades produzidas por teclados analógicos. Como será visto a seguir, o abandono gradual das técnicas com base no repertório Romântico sinfônico pelos dramas criminais é um processo que pode ser flagrado no campo do filme *noir* dos anos 1950.

5.1.4. PROGRAMAS MUSICAIS DO CINEMA NOIR

Como foi observado, no estudo sobre filmes de *gangster* e *noir* realizado nesta investigação, não é muito difícil capturar as palhetas sentimental, cognitiva e sensorial dos filmes de *gangster*. Com um profundo e constante caráter de fábula moralista, as histórias sobre confrontos entre fundadores e descendentes de organizações criminosas formadas na era da Lei Seca, nos Estados Unidos, mostradas em um cenário urbano por meio de uma estética cinematográfica naturalista, costumam oferecer à sensorialidade do espectador o espetáculo da violência, exploram romance e erotismo e constróem o fascínio pelo anti-herói, mas parecem sempre desejar convencer o espectador que o crime, afinal, não compensa.

Já os efeitos produzidos pelo universo de histórias do mundo *noir* – nas quais as virtudes morais nem sempre aparecem valorizadas - não é tão fácil assim de ser capturado. Definir com precisão, por exemplo, a classe de filmes considerados merecedores da *griffe* “*noir*” já não é tarefa simples. O debate sobre esta questão, aliás, ainda atrai o interesse de muitos estudiosos. A julgar pelo que diz Paul Schrader, por exemplo, o número de definições e recortes do *noir* quase que coincide com o de tentativas de dar contornos precisos ao fenômeno. Para ele, cada crítico tem a sua própria definição, sua lista de títulos e seus recortes de um período clássico.²¹

O *noir*, em verdade, é um território ambíguo, marcado por histórias e tramas de naturezas muito distintas. É fenômeno reconhecido, contudo, que existe algo que faz com que esse conjunto heterogêneo de obras cinematográficas possa ser percebido como uma coisa só. Paul Schrader sugere que essa classe de filmes deve ser compreendida pelas suas qualidades mais sutis de *tone* e *mood*²². No confronto com os textos produzidos sobre essa peculiar natureza de filmes, é notável a recorrência de algumas expressões que, aqui colocadas em itálico, fornecem pistas importantes dos *tones* e *moods* que o apreciador do *noir* experimenta. No livro fundador de Raymond Borde e Etienne Chaumenont, publicado em 1955, os autores franceses afirmam que uma propriedade do filme *noir* é criar um *mal-estar*, uma *indisposição*

²¹ SCHRADER, Paul. Notes on Film Noir. **Film Comment**, 1972. apud SILVER, Alain; WARD, Elizabeth (Orgs.). **Film Noir**. New York: Overlook, 1992. p.374.

²² Ibid.

específica²³. Os autores propõem que as narrativas indiretas e o estilo visual do *noir* produzem uma *sensação de ambigüidade* que *desorienta o espectador* e cria uma *atmosfera de pesadelo*. Silver e Ward, falam do *desassossego visceral* que o espectador experimenta quando vê na tela uma figura sombria caminhando por uma rua deserta.²⁴ Nicholas Saada fala do modo como alguns filmes *noir* apresentam a cidade como uma máquina *ameaçadora* que envolve os personagens em um *pesadelo* opressivo. Falando de *Trágico amanhecer*, Saada também utiliza a expressão *atmosfera de pesadelo*, quando afirma que o filme de Jean Vigo transmite um sentido de *paranóia* e de *isolamento* típicos do *noir* americano²⁵. Martin Schlappner, em artigo sobre a psicologia do personagem *noir* escrito para uma publicação do Jung Institute, em 1967, afirma que a essência da série é a fascinação pela morte e que a absoluta *ambivalência moral* desses filmes é bem-sucedida na sua intenção de suscitar mais o *temor* do que a tensão, pois ela cria uma *atmosfera de pesadelo*, de *opressão* existencial.²⁶ No confronto empírico com as obras, verifica-se que todas essas expressões substantivas flagradas nos discursos, emergem, em grande medida, como efeitos e que a música tem um papel crucial na produção dos *tones* e *moods* que, na visão de Schrader, são ferramentas potentes para a forja de um elo entre os filmes que compõem o universo híbrido, ambíguo e fugidio da *sensibilidade*²⁷ *noir*. Assim é em busca do papel da música na produção destas tonalidades e atmosferas emocionais, próprias do *noir*, que os programas musicais dos filmes serão examinados, a seguir.²⁸

5.1.5. A MÚSICA DO PERÍODO CLÁSSICO

No *noir* dos anos 1940, é claro o alinhamento dos programas musicais com o modelo clássico *hollywoodiano*. Ao contrário dos filmes de *gangster* do início dos anos 1930 – programas musicais mínimos, com fonte justificada visualmente, em geral –, é agora oferecida em abundância à apreciação, música sinfônica de sabor Romântico oriunda do fosso

²³ BORDE, Raymond; CHAUMENONT, Etienne. **Panorama du film noir américain**. Paris: Minuit, 1955. apud SILVER, Alain; WARD, Elizabeth (Orgs.). **Film Noir**. New York: Overlook, 1992. p. 372.

²⁴ SILVER, Alain; WARD, Elizabeth (Orgs.). *Ibid.* p.1.

²⁵ SAADA, Nicolas. The Noir Style in Hollywood. In: SILVER, A.; URSINI, J. (Orgs.). **Film Noir Reader 4: The Crucial Films and Themes**. New Jersey: Limelight, 2004. p.181.

²⁶ SCHLAPPNER, M. apud SILVER, Alain; WARD, Elizabeth (Orgs.). **Film Noir**. New York: Overlook, 1992. p.373.

²⁷ Expressão empregada tanto por Saada quanto por Silver e Ward, entre outros, especialmente cara aos propósitos de compreensão do *noir* no contexto dessa pesquisa.

²⁸ Mais informações sobre os filmes *noir* e reflexões sobre a natureza desta classe de obras cinematográficas no Apêndice A.

imaginário da orquestra. A exemplo do que acontece em *Anjos de cara suja* e *Heróis esquecidos*, o jogo agora é claramente o *catch everything* de Max Steiner, nome que assina a música de *Fúria sanguinária*, filme do recorte empírico deste trabalho, além de outros como *Almas em suplício*, *À beira do abismo*, e *À margem da vida*²⁹. Nos filmes aqui apreciados, a presença, nos créditos, de compositores “clássicos” como Heinz Roemheld, Adolph Deutsch, Miklós Rózsa e George Bassman³⁰ confirma a vocação dos programas musicais *noir* de primeira lavra de acompanhar bem de perto os fluxos de tensão e relaxamento da narrativa. Mesmo que seja possível experimentar um sabor mais Impressionista nos arpejos iterativos, em *rubato*, diminutos e aumentados da música de Adolph Deutsch para *O Falcão Maltês*, assim como um teor maior de técnicas pós-tonais aplicadas por Miklós Rózsa em *Cidade nua*, o que o espectador recebe é um pacote espetacular de sensações e emoções intensas, marcadas por súbitas descargas de energia sonora - os *stingers* em *fortíssimo*, muitas vezes precedidos de *mickeymousings* – e por atmosferas musicais conectadas às emoções “equalizadas” que as estratégias do filme articulam para produzir na platéia. Vistos dessa forma, os programas musicais *noir* são irmãos da imensa maioria de filmes do período clássico de Hollywood. Em verdade, o que diferencia a música *noir* desses outros filmes é tão somente o balanceamento peculiar gerado pelo cardápio de emoções e sensações próprias da classe de filmes que a convoca. Quem vê um filme *noir* clássico é imerso em estruturas musicais construídas para produzir tristeza, angústia, depressão, temor, opressão, desesperança etc. Dessa forma, o uso de sintagmas em tonalidade maior é bastante “anestesiado” e o espectador é exposto a um grau elevado de “réquiens” em tonalidades menores, andamentos lentos e região grave, como estratégia de produção de afetos da ordem da angústia, da tristeza etc., e a um tecido musical extremamente dissonante, assimétrico, ritmicamente ambíguo e com dinâmica instável, associado à produção do temor, da paranóia e do “pesadelo opressivo” que Saada e Schlappner flagraram como atmosferas sensoriais e emocionais que emergem na apreciação do *noir*.³¹

Em *O Falcão Maltês*, por exemplo, à platéia só são oferecidos alguns poucos segundos de um fugaz repouso tonal em uma tônica maior³². Do início ao fim do filme, a

²⁹ *Almas em suplício* (*Mildred Pierce*, Michael Curtiz / Max Steiner, 1945), *À beira do abismo* (*The big sleep*, Howard Hawks / Max Steiner 1946), *À margem da vida* (*Caged*, John Cromwell / Max Steiner, 1950)

³⁰ Todos esses compositores, especialmente Deutsch, Rózsa e Bassman, foram artífices importantes da fixação do paradigma clássico da música hollywoodiana.

³¹ Ver página 149 desta seção.

³² Somente nos dois minutos iniciais do filme – a *coda* do *main title* –, onde é possível inferir uma estratégia de começar o filme em uma atmosfera “apaziguada” após a turbulenta, misteriosa e bombástica música de abertura – e no único beijo entre Sam e Brigid, uma tonalidade maior é afirmada. No segundo caso, o centro tonal maior

música de Adolph Deutsch tem uma cor sombria, opressiva e trágica que só se altera para produzir os sustos e sobressaltos gerados por súbitas revelações (descargas de energia sonora áspera e dissonante) e pelas ações que envolvem o confronto físico (*mickeymousings* e aumento de atividade rítmica). A ausência de um centro tonal estável, de melodias simétricas desenvolvidas com a técnica tonal clássica e de estruturas montadas sobre uma base de pulsação regular, estabelecem um clima muito mais próximo do caos do que da ordem, produzindo atmosferas musicais ambíguas³³, que se conectam ao caráter ameaçador e misterioso da intriga e à ambivalência moral dos personagens. Quanto ao sentido de mistério, propriamente, é importante citar, nesse filme, uma técnica herdada do *Leitmotif* Romântico, que guarda um alto teor de semelhança com a que seria bem mais tarde adotada em *Indiana Jones e a última Cruzada*³⁴. Na seção inicial deste último, todas as vezes que a Cruz de Coronado é mostrada ao espectador, um motivo de quatro notas de cor modal sugere a origem hispânica da relíquia histórica e o mistério que a envolve. No filme de John Huston, da mesma forma, um fragmento melódico, que explora as quatro notas caracterizadoras da escala menor harmônica³⁵, sugere a origem antiga e misteriosa da estatueta todas as vezes que a relíquia é mencionada, aparece na tela ou está sendo procurada por algum personagem.

Um aspecto curioso de *O Falcão Maltês*, comum a todos os *noir* dos 1940 apreciados neste estudo e, de certa forma, também aos filmes de *gangster* da década anterior, diz respeito à música de encerramento da obra. Após ser exposto durante duas horas, aproximadamente, a uma carga intensa de sensações e emoções essencialmente sombrias e amargas, o espectador é contemplado, no final, com uma espécie de “antídoto” musical. Após vermos as sombras das grades pantográficas do elevador no rosto da personagem Brigid O’Shaughnessy, simbolizando o cárcere que a espera, surge, sobre os créditos finais, uma música diferente de toda a que ouvimos em conjunção com o desenrolar da história. Clara, propositiva, melódica, simétrica, ritmicamente estável e em tonalidade maior, a música de encerramento parece ser configurada como um alívio para a experiência essencialmente dolorosa e amarga que o filme proporciona. Essa característica pode ser flagrada, rigorosamente, em todos os filmes dos 1940 aqui examinados. O caráter onipresente dessa estratégia tem fortes indícios de ser tributário de um artifício mais atento ao fluxo de

não dura mais que dois segundos, coincidindo com o beijo, para logo retomar seu caráter menor e sombrio, prenunciando o destino daquele envolvimento romântico.

³³ O fragmento melódico associado às aparições da estátua transita em processos modulatórios por diversos centros tonais ao longo do filme.

³⁴ *Indiana Jones e a última Cruzada* (Indiana Jones and the last Crusade, Steven Spielberg / John Williams, 1989)

³⁵ Movimento melódico entre o 5º, 6º, 7º, e 8º graus da escala.

espectadores às bilheterias, do que às necessidades do drama. Conforme observa Claudia Gorbman, a pesquisa histórica revela que no período clássico havia uma recomendação explícita dos estúdios para que as músicas de encerramento dos filmes, fosse qual fosse a natureza da obra, fossem compostas, necessariamente, em tonalidades maiores, para que o público saísse da sala do cinema com uma sensação mais “positiva” e “apaziguada”. Assim, pensavam os produtores, seria mais seguro que o público voltasse às salas para assistir aos próximos lançamentos *noir*.³⁶

Em filmes dos 1940, como *O último refúgio*, *Gilda*, *A dama de Shangai*, *Cidade nua*, *Fúria sanguinária* e *O destino bate à sua porta*, o padrão funcional dos programas musicais, embora reflitam, é evidente, as marcas autorais dos compositores que os escreveram, não apresentam senão pequenas variações no que diz respeito a estratégias musicais de pós-produção. No cardápio de recursos, invariavelmente, o espectador aprecia *stingers* para sustos, sobressaltos e impactos; *mickeymousings* e intensificação das atividades rítmica, harmônica ou dinâmica para as sensações de movimento e turbulência; centros tonais menores de expressão *grave* para o campo semântico da tristeza, da angústia e do trágico; dissonâncias fortes e organizações sonoras de caráter Impressionista, Romântico ou atonal para o perigo e as “atmosfera de pesadelo”.

O fator de variação entre os programas musicais desses filmes é tributário do teor da presença de programas de natureza cômica ou romântico. Se em *O Falcão Maltês* a convocação das tonalidades maiores é próxima de um grau zero, em *O último refúgio*, o espectador experimenta uma dose ligeiramente mais elevada. Após os geralmente turbulentos, bombásticos, ameaçadores e dramáticos sintagmas musicais dos *medleys* sinfônicos que abrem os espetáculos cinematográficos *noir* dos 1940, no início desses dois filmes, assim como acontece com muitos outros companheiros de classe, é oferecida à apreciação um breve sintagma maior que se articula com a situação dramática estável do princípio da trama. No filme de John Huston, entretanto, no qual a história de Sam Spade é mostrada com teor irrelevante de comicidade e de amor romântico, tonalidades maiores são quase invisíveis no tecido fílmico. Já em *O último refúgio*, o protagonista Roy Earle é um bandido sentimental que se apaixona por uma moça linda, bem mais jovem, mas com um dos pés defeituosos. Roy tem um comportamento generoso e protetor com a moça e com a família dela e, assim, as atmosferas musicais que acompanham a trama secundária da cirurgia bem sucedida financiada por Roy, que corrige a falha congênita da moça, têm a sonoridade “positiva” e “apaziguada”

³⁶ GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies*. London: BFI, 1987. p.82.

das tonalidades maiores em andamentos moderados. Sintagmas tonais maiores também podem ser observados na música com sabor ágil de comédia que o espectador ouve justaposta à presença do humor físico – e condenavelmente preconceituoso³⁷ – do personagem Algernon, em momentos em que o diretor parece pretender produzir alguns momentos de alívio cômico. Como já foi observado, entretanto, no cinema *noir* atmosferas emocionais “positivas” são criadas para serem frustradas e são as atmosferas graves, sombrias e ameaçadoras o material expressivo que o cinema *noir* dos 1940 pede, primordialmente, aos compositores dos estúdios.

Um outro paradigma importante, fixado nesses filmes fundadores, é a “música da mulher fatal”, estratégia mais constante nas obras que seguem a linha do triângulo amoroso de James M. Cain. Para o movimento dramático da mulher em direção à sua presa, é comum uma melodia de natureza romântica ser convocada como recurso de representação do “canto da sereia”, ou seja, de um poder mítico essencialmente feminino de encantamento, que conduz à perda da consciência e à morte.

Quanto à música justificada visualmente, os programas variam da total ausência, como em *O último refúgio*, à exploração de performances vocais das *femme fatales*, como em *Gilda* e *A dama de Shangai*, que articulam a voz feminina entoando melodias e a beleza plástica das atrizes como ferramentas de representação do poder sedutor da personagem. De resto, assim como acontece nos filmes de *gangster* da década anterior, o *noir* dos 1940 explora, com intensidade, a música emergente de fonógrafos e *juke boxes* mostrados em planos fechados, “vazamentos” da música para cenários contíguos e algumas performances pontuais, “ao vivo”, de pianistas e orquestras de salão. Esses recursos, em geral, operam simplesmente como cenário sonoro, sem funções narrativas ou de natureza sensório-emocionais muito relevantes. Detalhe curioso, sem dúvida, pode ser observado em *A dama de Shangai*. Como a maior parte da história se passa em um barco que navega pela região costeira das Antilhas e do México, ouvimos música de “cor local” produzida por personagens figurantes, mas o espectador brasileiro certamente estranhará quando ouvir a canção “Na Baixa do Sapateiro”, operando como signo de “México”.

5.1.6. A INTERVENÇÃO DE BERNARD HERRMANN NO NOIR DOS ANOS 1950

³⁷ As estratégias de comicidade desse filme seriam hoje vistas como de extremo mau-gosto, por serem produzidas pela via da caricaturização “rebaixada” do único personagem negro da história. Algernon, o rapaz de descendência africana, que presta serviços gerais na casa onde o assalto é planejado, é configurado como um inocente bobalhão, de olhos exageradamente arregalados, gesticulação infantil e modo de andar simiesco.

A julgar pelos filmes aqui apreciados, na segunda década do *noir* apenas em *O homem errado* é observável um desvio importante em relação ao paradigma, no que diz respeito, especialmente, a uma evidente estratégia de contenção do grau de dramaticidade do programa musical. Enquanto em *Crepúsculo dos Deuses*, *A gardênia azul*, *A morte passou por perto* e *O grande golpe* o modelo sinfônico bombástico e hiperexplícito da década anterior é mantido, nesse *noir* de Hitchcock a música de Bernard Herrmann segue outros caminhos. Como é saber compartilhado pelos estudiosos do campo da música para cinema – Michel Chion e João Máximo, por exemplo -, uma importante contribuição de Herrmann para o conjunto de estratégias da música no cinema é uma atenuação da presença da música pela via da opção por orquestrações mais rarefeitas³⁸. No cinema de Hollywood, Herrmann pode ser considerado precursor de uma tendência que viria a confinar as orquestrações Românticas densamente preenchidas, bombásticas e vibrantes, próprias de quase todo o cinema norte-americano clássico dos 1940, em recurso exclusivo de alguns gêneros específicos, como filmes de aventura ou fantásticos, sagas interplanetárias e que tais. Certamente, o espectador contemporâneo ao lançamento do filme deve ter saboreado um frescor na trilha sonora de *O homem errado*.

Sutil, bem mais estável, em todos os sentidos, e estruturada com base em pouquíssimos elementos, a música que o espectador ouve com mais frequência não deixa de ter um sabor de *réquiem* - afinal, a tonalidade menor em andamentos lentos continua a ser preponderante -, mas, ao contrário do caráter fúnebre e *fortíssimo* dos filmes companheiros de classe anteriores, o que o espectador ouve agora é uma pulsação regular em *pizzicato* no baixo acústico, em andamento lento, cheia de vazios e com sabor jazzístico. Essa estrutura acompanha fragmentos de frases melódicas harmonizadas com a técnica do contraponto a duas ou três vozes, com caráter dissonante e orquestrada em dimensão de câmera. Herrmann, como é próprio de seu estilo, não deixa de recorrer a *stingers* nem de acompanhar de perto as progressões dramáticas da história do contrabaixista condenado por engano, mas o faz de modo bem mais moderado e discreto. Considerando o *corpus* aqui apreciado, por exemplo, somente nesse filme apresenta uma técnica que viria a ser recorrente nos dramas criminais: o uso de extensos sintagmas dissonantes menores ou dominantes com centro tonal fixo - notas *pedais* -, utilizados para a produção de atmosferas de expectativa e tensão³⁹. Concluindo a

³⁸ Sobre o estilo de Herrmann ver CHION, Michel. **La música en el cine**. Barcelona: Paidós, 1997.p.344-7 e MÁXIMO, João. **A música no cinema**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. v.II, p. 11-16.

³⁹ Nesse sentido, a título de uma ilustração fora do contexto *noir*, o filme *Sexo, mentiras e videotape* (*Sex, lies and videotape*, Steven Soderbergh / Cliff Martínez, 1989) pode ser considerado um exemplo extremo. Em uma dinâmica constrangida na faixa do *pianíssimo*, com raríssimas crescidas ao *mezzo forte*, o filme contém uma

apreciação dos filmes dos anos 1950, é interessante a presença do nome de Henry Mancini nos créditos do filme que muitos autores consideram como o marco final do ciclo *noir* clássico: *A marca da maldade* (1958), outro *noir* dirigido por Orson Welles examinado neste estudo. Mancini, como é do conhecimento dos interessados em música no cinema, tem uma obra bem mais próxima das orquestras de música popular de salão do que do repertório de concerto sinfônico e a opção de Welles pela música de fosso deste compositor aponta para outra tendência do cinema norte-americano, que pode ser flagrada a partir dos anos 1950: a substituição gradativa do programa Romântico sinfônico por estratégias de repertório mais próximas das sonoridades da canção popular radiofônica de um modo geral. Do ponto de vista dos efeitos, entretanto, *A marca da maldade* não traz inovações muito importantes.

5.1.7. A PALHETA MUSICAL DO FILME SOMBRIO PÓS-PRODUCTION CODE.

Livres do Production Code, extinto em 1966, os filmes dos anos 1970 aqui examinados – *Klute: o passado condena*, *Shaft*, *Chinatown* e *Motorista de Táxi*, a exemplo do que acontece com a segunda geração *gangster* e com o cinema norte-americano de um modo geral, explora territórios temáticos e visuais anteriormente proibidos. Em *Klute*, a protagonista feminina não é uma mulher fatal, mas uma prostituta classe média de Nova York, que faz psicanálise, fuma *marijuana* e estuda teatro com intenção de se tornar atriz. Ela manipula os clientes (*It's easy to manipulate men, right?*) e o seu problema, naquele momento, é justamente a gradual perda deste poder, decorrente do envolvimento sentimental dela com o policial caipira interpretado por Donald Sutherland. Como ela diz à sua psicanalista, o policial está abalando o “conforto de ser insensível”. Se o universo temático do *noir* se expande e se torna mais complexo em *Klute*, o mesmo pode ser dito em relação aos materiais composicionais da música que Michael Small compôs para o filme. Embora herdeiro, decerto, da linha “atenuada” de *O homem errado*, no programa musical de pós-produção predominante em *Klute*, são muito poucos os vestígios de técnicas clássico-românticas. Não há mais grandes ênfases, sustos e sobressaltos. Apenas um sinal constante e, em grande medida, monocórdico, de perigo, desorientação e temor. Do princípio ao fim do filme, a música pode ser descrita como um imenso sintagma dissonante estruturado com base em técnicas pós-tonais.

dose próxima do zero de movimentação harmônica, rítmica ou melodia ou timbrística, limitando-se a imensos sintagmas estáticos de algumas poucas notas sustentadas com uma sonoridade da família do órgão, mixada em um plano de fundo tão *pianíssimo* que o espectador certamente não perceberá a presença da música na maior parte das cenas onde ela está atuando.

Aleatoriedade, minimalismo (reiteração obstinada de estruturas “mínimas”), ausência de pulsação e de simetrias passíveis de reconhecimento a “ouvido nu”, rejeição quase completa ao desenvolvimento melódico clássico – a rigor, uma aniquilação quase completa da melodia – são, entre outros, mecanismos agenciados com o sentido de conferir ao filme uma constante “atmosfera de pesadelo”, para usar a expressão tão cara aos estudiosos do *noir*. Na música que o espectador ouve sobre os créditos iniciais, por exemplo, a exploração da “desafinação”, por meio de uma carga intensa de *glissandos* e *portamentos*, é bastante sugestiva do caráter predominante das estratégias do filme. Do ponto de vista timbrístico, a música “sombria” de *Small* recorre a uma orquestração também “mínima”, restringindo-se quase que totalmente ao agenciamento de instrumentos da classe dos xilofones e metalofones e dos pianos eletrônicos. Pequenos fragmentos melódicos em uma voz feminina, com um teor exagerado de reverberação, em muito contribuem para o estabelecimento do sentido de mistério. Sempre conectado ao pesadelo persecutório que atormenta a protagonista interpretada por Jane Fonda e ao caráter sexualmente doentio de Mr. Cable, o “monstro” moral oculto, o programa musical de pós-produção pouco contempla o que acontece de “normal” ou com sinal positivo na trama, preferindo oferecer ao espectador atmosferas sonoras que sugerem a constante ameaça que paira sobre a anti-heroína.

Somente após uma hora de filme, o espectador ouve a melodia de uma balada em tonalidade menor, que se conecta ao estabelecimento na trama do envolvimento sentimental entre o protagonista e a prostituta *cult*. Com melodia no trompete, pouca atividade melódica e harmônica, andamento moderado e acompanhamento em *combo*⁴⁰, a música constrói, em parte por sua própria natureza “bela”, em parte pela via do contraste com a estratégia musical dominante, um forte sentido de apaziguamento. Dificilmente, entretanto, o que o espectador ouve deixará de produzir sobre ele o sentido disfórico próprio de sua característica menor e do tipo de interpretação “chorosa” que o solista confere à melodia. Em termos quantitativos, todavia, a solicitação do filme por estratégias musicais conectadas à trama amorosa é mínima. Em um total de cento e treze minutos de filme, a música de pós-produção oferece ao espectador somente um pouco mais de cinco minutos de música melódica, associada ao envolvimento romântico dos protagonistas.

De resto, *Klute* contém um teor também pequeno de música justificada visualmente, que pode ser considerada um alívio lírico para a constante opressão gerada pela música de fosso. Na primeira cena entre ela e o cliente mais velho de origem grega, ele coloca

⁴⁰ Jargão de músicos de *jazz* que se refere a grupos instrumentais pequenos, em geral piano baixo e bateria, que acompanham um ou um grupo de instrumentistas de sopro solistas.

para tocar uma música típica do país dele, marcada por trinados em bandolins e violinos em tonalidade menor. É triste, amarga, sem dúvida, mas, em comparação com a música de pós-produção, também produz na escuta algum sentido de apaziguamento para o qual a música de fosso ainda não havia dado nenhuma contribuição até esse ponto da história. Como de praxe, a música encenada aparece na paisagem sonora das casas noturnas freqüentadas pelos personagens, com o sabor característico da época e da “tribo” que a encenação constrói.

O grande ausente da trilha sonora de *Klute*, evidentemente, mais uma vez é o recurso a desenvolvimentos tonais em tonalidades maiores. Nesse filme, aliás, assim como em praticamente todos os outros dos anos 1970 aqui examinados, uma característica interessante é o fim do emprego do “antídoto” musical em tonalidade maior nos finais *noir*. Recorrendo a metáforas prosaicas, é possível inferir que o *studio system* a essa altura acreditou que a massa espectadora já havia criado suficientes anticorpos para o veneno do filme sombrio. Em *Chinatown*, o mundo é do jeito que ele é. Não cabe, ao menos a esse filme, representá-lo de outra maneira, por um ou por outro viés. Não cabe, portanto, à música do *noir*, parece entender Polansky, oferecer ao espectador o falso alívio de um final feliz musical após o encerramento trágico da vida desgraçada da Mrs. Evelyn Mullray. O programa musical de *Chinatown* compartilha também com *Klute* e *O homem errado* o caráter rarefeito e cheio de vazios e a ênfase em técnicas pós-tonais. Quando o filme mostra Jake, sozinho, observando à distância e fazendo investigações na represa onde o corpo de Mr. Mullray foi encontrado, o sentido de mistério e temor que o filme constrói para o espectador é tributário da sonoridade de um conjunto pouco numeroso, executando uma estrutura contrapontística serial, que vai pouco a pouco se tornando mais densa e em dinâmica *crescendo*, mas sem chegar ao *forte*. Indo ainda mais longe que *Klute*, o programa musical do filme de Polansky só concede ao espectador algum sinal de alívio romântico após “espalhar” atmosferas sombrias no tecido fílmico, por mais de oitenta minutos. Ademais, o repouso tonal oferecido à apreciação é extremamente fugaz. Quando Jake e Mrs. Mullray trocam o primeiro e único beijo do filme, por exemplo, uma tonalidade de Mi maior é afirmada, mas, após breves segundos, a música inclina para Sol maior e modula de imediato para Dó menor com nona acrescentada, justamente um dos “acordes da angústia” descritos por Philip Tagg.⁴¹ É precisamente esse

⁴¹ O musicólogo Philip Tagg, em um trabalho de natureza estatística monumental, flagra a constância da coincidência, no domínio de diversos gêneros de música cantada, de textos que constroem o sentido da angústia com os acordes menores com nona ou sexta acrescentada, ou acordes menores com quinta diminuta. Tagg aponta também para vários exemplos dessa estratégia no âmbito do cinema. TAGG, Philip. **Musical Meanings, Classical and Popular. The Case of Anguish.** [S.l.]: [s.n.], 2004. Disponível em: <<http://www.mediamusicstudies.net/tagg/articles/xpdfs/musemeuse.pdf>>. (Versão italiana desse artigo foi

acorde, aliás, que conclui a música de encerramento dos créditos finais. Ainda em sintonia fina com *Klute*, *Chinatown* contribui para a fixação de um outro paradigma do *noir* moderno: uma dose moderada de oferta à apreciação de baladas *standard* de sabor sentimental, com melodia solada por trompete ou saxofone. De um modo geral, essas baladas são expostas em tonalidades menores, como em *Corpos Ardentes*, ou em tonalidades maiores contaminadas por um alto grau de ambigüidade harmônica construída pela via de um processo intenso de inclinações e modulações para centros tonais menores, como é o caso de *Chinatown*, da versão moderna de *O destino bate à sua porta*⁴² e da música de encerramento de *Atração fatal*.

Se *Shaft* convoca a *black music* de Issac Hayes por ser um filme com um afro-descendente como protagonista, apontando para a tendência “cancionista” do cinema dos anos 1970 de um modo geral; se *Motorista de táxi*, renova apostas na “batuta do braço direito”⁴³ de Bernard Herrmann, o fator de variação entre os programas musicais dos filmes desse período aqui examinados é de natureza estilística, meramente. No que diz respeito às estratégias sensoriais e emocionais, o padrão é rigorosamente mantido por todos: música muito mais rarefeita e menos bombástica em relação ao período clássico, predominância quantitativa de técnicas pós-tonais e uma oferta mínima de centros tonais maiores explícitos e estáveis.

Em grande medida, os filmes das duas últimas décadas do século XX, que trazem alguma novidade com a incorporação ao repertório timbrísticos de ruídos “concretos” e eletrônicos⁴⁴, são reverentes a esse modelo. A releitura de *O destino bate à sua porta*, assim como *Corpos ardentes*, *Blade Runner: o caçador de andróides* (1982)⁴⁵, *Atração fatal*, *Um tiro de misericórdia* (1990), *O rei de Nova York*, *Instinto selvagem* e *O silêncio dos inocentes* são todos filmes cuja música, embora opere com freqüência em um plano de fundo discreto na mixagem, contém alto teor de tensão, uma dose significativamente menor, mas importante, de atmosferas do campo da tristeza e da angústia e uma dose mínima, ou mesmo nula, de programas urdidos com a intenção de produzir sentimentos e sensações de sinal positivo. Em *O silêncio dos inocentes*, por exemplo, é bem provável que muitos espectadores sintam o

publicada em *L'Enciclopedia della musica*, obra organizada pelo especialista em semiologia musical Jean-Jaques Nattiez e publicada pela editora Einaudi).

⁴² Importante observar que, já no filme original de 1946, essa estratégia de partir de um centro tonal maior, para em seguida inclinar e modular para centros tonais menores já pode ser verificada. No caso, entretanto, em um contexto mais próximo da música Romântica do que da balada *standard* dos filmes mais recentes.

⁴³ Referência ao título do capítulo sobre a obra de Bernard Herrmann no livro de João Máximo já citado no âmbito desse trabalho. A produção da música de *Motorista de táxi* foi supervisionada por Herrmann, mas teve a colaboração do compositor Dave Blume. Esse filme foi a última participação de Herrmann no cinema.

⁴⁴ *Atração fatal*, assim como *Veludo Azul*, *Cidade dos sonhos* e *O silêncio dos inocentes*, são filmes que convocam para a trilha sonora um rumor grave “protomusical” constante, claramente agenciado no sentido da produção de um desassossego associado às atmosferas de temor e tormento mental geradas pela encenação.

⁴⁵ Silver e Ward classificam o filme de Ridley Scott na chave que chamam de *tech-noir*.

mesmo que o diretor Sidney Lumet, que declarou não ter percebido a presença da música durante todo o filme⁴⁶. Como o confronto analítico com a obra revela, entretanto, o mal-estar, a indisposição, a atmosfera de pesadelo opressivo, a ambigüidade dos personagens e a sensação perene de perigo que o filme impõe ao espectador muito devem às constantes atmosferas menores e/ou altamente dissonantes que, predominantemente em discreto plano de fundo, conferem ao *noir* moderno o seu peculiar sabor amargo. O frescor no programa musical que o espectador contemporâneo ao lançamento de *O homem errado* deve ter experimentado, a julgar pela obras aqui apreciadas só seria de novo oferecido às platéias do *noir* em filmes como *Veludo Azul* e *Cães de Aluguel*, especialmente por conta de um alto grau de deboche e de ironia que é marca dos programas musicais de David Lynch e de Quentin Tarantino, especialmente deste segundo.

Em síntese, a investigação realizada sugere que enquanto os programas musicais *gangster* mais recentes recorrem a uma grande quantidade de melodias tonais *cantabile*, o *noir* faz apostas bem mais altas em paradigmas de desenvolvimento harmônico atonal e de timbre. Não é difícil, portanto, enxergar a natureza sentimental (melodia) do mundo dos herdeiros de Al Capone, em contraste com a essência sensorial (harmonia e timbre) do universo dos descendentes de Sam Spade e Frank Chambers. Filmes de *gangster* pós-1970, é evidente, exploram sustos, sobressaltos e produção de expectativas em seus programas musicais, mas, em verdade, jamais abandonaram de todo o caráter Clássico e Romântico marcado pelas simetrias de melodias facilmente cantáveis, claramente convocadas como programas de natureza sentimental e de captura do afeto do espectador pelo protagonista e pelo filme em si mesmo. Ademais, não se pode atribuir à música dos *gangsters* a adjetivação de “sutil”, por certo. Ao contrário, mesmo nos filmes mais recentes, o padrão de música abundante e em alto volume, característica dominante do cinema clássico norte-americano, é rigorosamente mantido. Já no *noir*, como foi visto, é fenômeno observável um processo gradual de atenuação da presença da música – tanto no sentido de quantidade quanto no que diz respeito ao plano de volume da mixagem; uma restrição aguda a programas sentimentais de desenvolvimentos melódicos tonais clássicos; e um programa de natureza sensorial dominante que aposta muito mais em técnicas pós-tonais – serialismo, aleatoriedade e

⁴⁶ O diretor Sidney Lumet declara: “Algumas das partituras que já ouvi [de música de filmes] não podem ser lembradas de modo algum. Estou pensando na magnífica partitura de Howard Shore para *O Silêncio dos Inocentes*. Quando vi o filme não a ouvi. Mas a sentia sempre. É o tipo de partitura que tento conseguir na maioria dos meus filmes”. LUMET, Sidney. **Fazendo Filmes**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p.161.

minimalismo, predominantemente – agindo em um discreto plano de fundo como estratégia de produção das sensações de tormento psicológico próprias do filme sombrio. A música dominante no *noir* moderno não parece fazer muita questão de ser apreciada pela sua beleza, preferindo empenhar-se em produzir, discretamente, as atmosferas emocionais que caracterizam essa classe de filmes.

Após falar da música *gangster-noir*, este estudo se dedica, a seguir, à exposição do corpo-a-corpo com os filmes *Ajuste final* e *O homem que não estava lá*, com o objetivo de testar a metodologia de análise e de avaliação aqui proposta. A partir de uma investigação sobre a vocação dessas obras, seus programas musicais são examinados com foco nos efeitos que produzem como recurso de expressão cinematográfica.

5.2. O PROGRAMA MUSICAL DE *AJUSTE FINAL*

Mesmo em uma primeira apreciação, não é muito difícil perceber que a música de *Ajuste final* é um dos recursos em que pode ser flagrado um programador empenhado em conferir à obra um caráter singular. Fruto da parceria entre os irmãos Coen e o compositor Carter Burwell⁴⁷, com colaboração importante de sugestões de repertório do ator Gabriel Byrne e do trabalho de orquestração de Sonny Kompanek e Larry Wilcox, o programa musical de *Ajuste final* recebe de Josh Levine⁴⁸ a classificação de “grande música de cinema”. Levine afirma que Carter Burwell produziu uma música grandiosa, sombria, pesadosa, romântica e belissimamente melódica, que, para ele, é o melhor trabalho do compositor até então. Como toda grande música para cinema, diz o autor, ela confere às imagens uma maior profundidade e ressonância emocional, potencializa o caráter emocional da história, a representação do período histórico e toma parte no jogo irônico que o filme estabelece.⁴⁹ Em convergência com Levine, James Mottram sugere que a música de *Ajuste final* pode ser considerada a mais bem sucedida da parceria Coen-Burwell. Mottram confere valor positivo ao uso de música como ferramenta de desestabilização de parâmetros de gênero e chama a

⁴⁷ Dos onze longa-metragens lançados pelos irmãos Coen até o final desta pesquisa, apenas um, *E aí meu irmão cadê você?*, não tem a música assinada por Carter Burwell.

⁴⁸ Produtor e especialista em efeitos visuais. Autor do livro **The Coen Brothers: The Story of Two American Filmmakers**. Ontário: ECW, 2000,

⁴⁹ LEVINE, Josh. **The Coen Brothers**. Toronto: ECW, 2000. p.76-77.

atenção para algumas cenas nas quais a música opera como figura de linguagem, na chave da ironia.⁵⁰

À luz das proposições de Mottram e Levine, não parece ser possível enxergar o caráter idiossincrático da música de *Ajuste final*, pois o que eles destacam pode, seguramente, ser aplicado à trilogia *gangster* de Copolla, assim como a filmes como *Os bons companheiros*, *Era uma vez na América*, *O rei de Nova York*, por exemplo. Como foi examinado anteriormente, filmes dessa classe costumam oferecer à apreciação belas melodias românticas com momentos grandiosos e atmosferas sombrias e pesadas construídas por meio uso de tonalidades menores que exploram a região grave e o recurso a dissonâncias sustentadas. Quanto à questão do uso da música com o fito de produzir um efeito cognitivo de natureza irônica, é um modelo de agenciamento de recursos que pode ser observado na justaposição da canção “God bless America” com um assassinato em *Era uma vez na América*, a utilização de um contraponto *grave* de Bach em conjunção com a série de crimes mostrados em montagem paralela com o batizado do filho de Connie em *O poderoso chefão*, a música executada por uma banda em uma festa de rua que ouvimos, enquanto acompanhamos o jovem Vito Corleone cometer o seu primeiro assassinato em *O poderoso chefão II*, e a música *à la* Bob Dylan que toca no rádio enquanto Mr. Blue se diverte torturando e arrancando a orelha de um policial no *post-noir* *Cães de Aluguel*.

Há duas outras importantes coincidências entre estratégias musicais de *Ajuste final* e os paradigmas dominantes dos seus companheiros de classe. Não foge à regra, por exemplo, a utilização de música como signo da nacionalidade dos personagens e do lugar geográfico e histórico construído pela encenação cinematográfica. Se a música de *O poderoso chefão* estabelece fortes conexões com a canção rural italiana e com a música americana dos anos 1950; se o *Scarface* de De Palma convoca amálgamas de música cubana com batidas dance da Miami dos anos 1970; se a primeira música que ouvimos em *Era uma vez na América* tem sabor de música judaica; se os guetos negros da Nova York contemporânea percorridos por Frank White exalam em abundância uma *black music* de matriz *rap* e *soul*, em *O rei de Nova York*, a música de *Ajuste final*, filme com um protagonista de origem irlandesa, que transita em uma cidade americana da era da *Prohibition*, é música americana produzida e consumida no contexto sócio-histórico ficcional e estabelece, também, vínculos essenciais com a música tradicional irlandesa.

⁵⁰ MOTTRAM, James. **The Coen Brothers: The Life of the Mind**. Dulles: Brassey's, 2000. p.57-9.

Em igual medida, em muitos momentos de tensão psicológica e ações de confronto físico, o filme recorre a notas sustentadas na região grave, atmosferas dissonantes e turbulência percussiva para fazer o espectador sentir o que os personagens estão sentindo, a exemplo do que acontece com a grande maioria dos filmes de *gangster*. Sob essa perspectiva, portanto, não parece ser razoável considerar pertinente a afirmação de Mottram, segundo a qual a música de *Ajuste final* “desestabiliza parâmetros de gênero”. Por outro lado, entretanto, a experiência de apreciação é eloqüente e a análise interna vibra em simpatia: em que pese os muitos pontos de coincidência entre a música de *Ajuste final* e os paradigmas musicais dos filmes de *gangster*, existe algo neste programa que escapa ao previsível e oferece ao espectador a experiência de efeitos raros na classe à qual o filme pertence.

Reverente à epifania que deu origem à investigação, esta análise finca suas raízes na experiência de apreciação da “seqüência Danny boy”. Como já foi dito, o programa musical da seqüência foi percebida em relevo, no curso do desfrute privado da obra. Naquele momento, a sucessão de cenas se impôs, de imediato, como algo que se quer ver de novo e, do ponto de vista do apreciador empírico daquela experiência – um compositor e professor que ministra disciplinas sobre a música no cinema -, tudo levava a crer estar diante de algo merecedor de ser guardado na pasta das cenas em que o agenciamento dos recursos musicais é digno de ser mostrado aos alunos, como exemplo de estratégia bem-sucedida. Isto equivale a dizer que a seqüência em questão produziu, de pronto, uma impressão de ser meritória do direito de pertencimento a uma categoria da qual fazem parte, entre muitos outros exemplos que poderiam ser citados, as cenas da canção assobiada pelo assassino em *O vampiro de Dusseldorf*; a cena de mãe e filha tocando o mesmo prelúdio de Chopin em *Sonata de Outono*; várias cenas de filmes de Stanley Kubrick, como *Laranja mecânica*, *2001: uma odisséia no espaço*, *O iluminado* e *De olhos bem fechados*; as cenas da criança na cozinha em *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante*; a cena de Mr. Blue torturando o policial de *Cães de Aluguel*; as cenas iniciais de *O que foi que eu fiz para merecer isso?* e a do menino cantando “Moon river” em *A má educação*, de Almodóvar; as digressões em câmera lenta e a entrada de “Aquelles ojos verdes” em *Amor à flor da pele*; a seqüência inicial de *Indiana Jones e a última cruzada* e a cena do oficial alemão tocando piano em *A lista de Schindler*, de Spielberg; a cena do encontro entre Pierrot e um lunático⁵¹, que fala de uma música que só ele ouve, em *O demônio das onze horas*; a seqüência de abertura e o dueto de Jane e Daryl van Horne, o diabo, em *As bruxas de Eastwick*; o primeiríssimo plano sustentado no rosto de

⁵¹ Personagem sem nome interpretado pelo ator Raymond Devos.

Nicole Kidman assistindo a uma ópera em *Ressurreição*; a cena da “Cavalcada das Valquírias”, no *Appocalypse now*, de Copolla, além de, é claro, o mais consagrado e difundido exemplo de estratégia musical vitoriosa: a representação musical das facadas, na cena do assassinato de Marion em *Psicose*.⁵²

Ora, fala-se aqui, a princípio, tão somente de uma sensação, derivada da emergência de um prazer estético resultante da impressão de estar diante de uma organização audiovisual, que tem a potência de se impor como algo especialmente engenhoso e original, em relação à massa fílmica da memória de um determinado apreciador empírico. Os estudos realizados no contexto da recepção do filme, entretanto, aqui aplicados como ferramenta de controle hermenêutico, indicam que a potência expressiva da seqüência Danny boy é percebida de maneira semelhante por uma comunidade mais ampla de apreciadores. Em um grupo de discussão criado exclusivamente em torno de questões sobre esse terceiro filme dos Coen, muitos discursos de fãs concordam em incluí-la no rol dos momentos clássicos do cinema e um participante, compartilhando entusiasmo com seus colegas, declara: “Fico contente em saber que não estou sozinho no que diz respeito a considerar a seqüência Danny boy uma das melhores da história do cinema”.⁵³ Críticos e analistas acadêmicos também convergem em direção semelhante e, levando em consideração as fontes consultadas, em uma quantidade importante de discursos há espaço reservado para fazer referência ao conjunto de cenas em exame⁵⁴, o que demonstra a sua potência de ser percebida em relevo. É absolutamente verdadeiro afirmar que, como foi dito na seção introdutória deste trabalho, a descoberta da seqüência Danny boy foi a epifania que gerou o interesse pelo programa musical dos filmes dos irmãos Coen e a eleição de obras desses realizadores como objetos de

⁵² *O vampiro de Dusseldorf* (M. Fritz Lang / Edvard Grieg (adpt.), 1931); *Sonata de outono* (*Höstsonaten*, Ingmar Bergman / Vários (adpt.), 1978.); *Laranja mecânica* (*A clockwork orange*, Stanley Kubrick / Walter Carlos, 1971); *2001: uma odisséia no espaço* (*2001: a space odyssey*, Stanley Kubrick / Vários (adpt.), 1968); *O iluminado* (*The shining*, Stanley Kubrick / Wendy Carlos e Rachel Elkind, 1980); *De olhos bem fechados* (*Wide eyes shut*, Stanley Kubrick / Jocelyn Pook, 1999); *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante*. *The cook, the thief, his wife and her lover*, Peter Greenaway / Michael Nyman, 1989); *Cães de Aluguel* (*Reservoir dogs*, Quentin Tarantino / Vários (adpt.), 1992); *O que foi que eu fiz para merecer isso?* (*¿Que he hecho yo para merecer esto!!*, Pedro Almodóvar / Bernardo Bonezzi, 1984); *A má educação* (*La mala educación*, Pedro Almodóvar / Alberto Iglesias, 2004); *Amor à flor da pele* (*Fa yeung nin wa*, Wong Kar Way / Michael Galasso e Shigeru Umebayashi, 2000); *A lista de Schindler* (*Schindler's list*, Steven Spielberg / John Williams, 1993); *As bruxas de Eastwick* (*The witches of Eastwick*, Geroge Miller / John Williams, 1987) *O demônio das onze horas*. (*Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard / Antoine Duhamel, 1965); *Ressurreição* (*Birth*, Jonathan Glazer, Alexandre Desplat, 2004); *Appocalypse now* (Francis Ford Copolla / Carmine Copolla, 1979); *Psicose* (*Psycho*, Alfred Hitchcock / Bernard Herrmann, 1960).

⁵³ Grupo de discussão intitulado Miller's Crossing Review. O declarante citado participa sob o pseudônimo de Krillian. Disponível em: <<http://www.antitcool.com/display.cgi?id=7606>>.

⁵⁴ Além de Levine e Mottram, Alain Silver e Elizabeth Ward (**Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style**, p.411) também fazem alusão específica à seqüência, assim como os críticos Desson Howe (**Washington Post**, 05 out. 1990), Owen Gleiberman (**Entertainment Weekly**, 28 set. 1990) e Jonathan Rosenbaum (**Chicago Reader**, 1990), embora este último cite a cena para dizer que não há nada demais nela.

estudo. Mais do que justo, portanto, que esta análise empreenda seus primeiros passos investigando a estratégia de uso de música neste segmento específico do filme *Ajuste final*.

5.2.1. A MÚSICA DO DANNY BOY BULLET FEST.⁵⁵

O tema representado, um “festival de balas”, já foi visto muitas e muitas vezes pelas platéias de todo o mundo. Surpreendido por um ataque de um grupo de inimigos, um homem sozinho, disparando uma quantidade formidável de tiros, enfrenta e mata todos os rivais. Dessa perspectiva, não estamos muito distante dos programas heróicos da classe dos exterminadores do passado e do presente do cinema. Ademais, como é próprio de ações dessa natureza, o espectador é confrontado com um alto grau de inverossimilhança. O “homem só” dá um tiro na canela de um oponente e este cai no chão e fica imóvel; de um ponto bastante próximo, o “mocinho” é metralhado por um adversário, mas nenhum tiro o acerta; um incêndio no andar inferior da casa evolui com uma rapidez absolutamente incompatível com o tempo da representação. Como é fácil perceber, portanto, se existe uma potência artística nessa seqüência, ela não pode ser encontrada na precisão da construção de um mundo plausível nem no caráter original do seu tema.

Da mesma forma, não é um momento no qual o espectador se encanta especialmente com o brilhantismo da interpretação dos atores e tampouco é possível atribuir a potência das cenas, exclusivamente, ao agenciamento reconhecidamente virtuoso de fotografia e montagem. Por que motivo, então, a seqüência Danny boy convoca para si uma adjetivação tão positiva? Embora uma primeira leitura não ofereça nenhuma garantia de que a música, presente durante todo o curso da ação, seja o condão que confere os encantos da seqüência, a experiência de apreciação sugere e a análise interna confirma que uma quantidade importante de indícios aponta para a conclusão de que a aplicação da canção *Danny boy* em muito contribui para as repostas positivas flagradas em diversos contextos de apreciação e análise.

É grande, é preciso reconhecer, a tentação de classificar o que é assistido como um excelente exemplo da noção *eisensteinsiana* de “contraponto”, já que há aqui uma ação de extrema violência, justaposta a uma música com fortes tintas daquilo que chamamos de “sentimental” ou “romântico”. Em uma avaliação apressada, o valor do programa musical em

⁵⁵ Uma evidência do modo como a seqüência é percebida em relevo é que, a exemplo do que acontece com cenas que se tornam clássicas, ela produz, no contexto das apreciações, nomes “próprios”, para designá-la. *The Danny boy bullet fest* é um deles, assim como *The tommy-gun battle* e *The Danny boy sequence*.

questão poderia ser entendido, simplesmente, como tributário daquilo que Michel Chion chama de relação *anempatética*⁵⁶ entre a música e a encenação, isto é, casos em que a música se mantém “indiferente” em relação aos acontecimentos da história mostrada. Como os estudos aqui realizados sugerem, entretanto, a canção em questão estabelece com a narrativa um grau de imbricação tão complexo, que reduzi-la a uma oposição binária, sem antes se perguntar o que, exatamente, está em paralelo, em contraponto, ou indiferente em relação a que, faz emergir o risco de manter o analista na superfície do problema e bem distante dos mecanismos que entram em operação durante a apreciação.

Em primeiro lugar, é útil examinar a estrutura formal da seqüência. Conforme revelam as tabelas das páginas a seguir, o grau de articulação da narrativa com a forma da música, revelado pela análise interna, é, sem dúvida, surpreendente. Uma das apostas desta análise é a de que a potência artística deste conjunto de cenas pode ser atribuída, em grande parte, ao modo como ela está estruturada em termos formais, e que a música tem um papel decisivo nesse processo. Uma investigação sobre a estrutura da seqüência, somente observando, com minúcia, os *pontos de sincronização*⁵⁷ entre os aspectos não-literários da canção e a ação que nos é mostrada, revela um número surpreendente de coincidências indicadoras de um planejamento rigoroso e obsessivo.

Antes de ir à tabela, é útil apresentar um resumo do fluxo causal que antecede a seqüência em exame. Até aqui, a história mostrada ao espectador pode ser assim resumida: em uma cidade dos Estados Unidos, dos anos 1920, Leo, o chefe irlandês do crime organizado, é procurado por Johnny Caspar, *capo* italiano do segundo escalão, que vem pedir ao chefe autorização para eliminar um *bookmaker* que está atrapalhando os seus negócios. Leo, entretanto, está tendo um caso com a irmã do *bookmaker*, Verna, e nega o pedido de Caspar. Leo não sabe, mas o seu braço direito, Tom, também tem um caso com Verna. A decisão do irlandês desestabiliza o mundo do crime, uma vez que o italiano se sente desrespeitado e decide partir para o confronto. Um homem de confiança de Leo é assassinado e o chefe irlandês, julgando ter sido Caspar o assassino, usa seu poder para fazer a polícia fechar as casas noturnas do italiano. A seqüência Danny boy mostra o contragolpe de Caspar.

⁵⁶ Ver “*efecto empático, efecto anempático*” em CHION, Michel. **La música en el cine**. Barcelona: Paidós, 1997. p.232-6. Ver também, do mesmo autor, “*anempathetic music*”, em CHION, Michel. **Audiovision**. New York: Columbia University, 1993. p.8-9.

⁵⁷ No sentido atribuído por Michel Chion. Chion usa a expressão *pontos de sincronização* para designar momentos em que coincidências entre o fluxo sonoro e as imagens fazem emergir sentidos em relevo. Cf. “*punto de sincronización*” em CHION, Michel. **El sonido**. Barcelona: Paidós, 1999. p.289)

Tabela 10: *Danny Boy Bullet Fest*

Forma completa: 40 compassos, 4 minutos, aproximadamente.

20 comp. / 19 planos / 2 min aprox.	20 comp. / 59 (o triplo + 2) planos / 2 min. aprox.
-------------------------------------	---

4 comp. (introdução)	16 compassos	4 comp. (Interlúdio)	16 compassos
Introdução e exposição completa da melodia e das duas primeiras estrofes da letra.		Interlúdio e re-exposição completa da melodia. Enunciação das duas últimas estrofes da letra	
Primeira parte da ação: inimigos invadem a casa de Leo tentando surpreendê-lo..			
Segunda parte da ação: enfrentamento e vitória de Leo.			

4 comp. Introdução	8 compassos A	8 compassos B	4 comp. Interlúdio	8 compassos A	8 compassos B
Transição entre cenas.	Ação no andar de baixo da mansão. O que está acontecendo? Não conhecemos a casa nem o homem caído no chão. Tampouco temos referência dos homens que vemos em ação.	Ação sobe para o andar superior. Leo é revelado. Subida dos inimigos. Inimigos se aproximando, Leo evoluindo da posição ingênua para uma atitude de defesa.	O enfrentamento: eliminação do primeiro inimigo.	O enfrentamento: eliminação do segundo inimigo.	O enfrentamento: eliminação do terceiro e do quarto inimigos.
Pan ascendente, fusão nas janelas, início do plano seqüência.	Plano seqüência / Montagem alternada	Montagem alternada: inimigos subindo, Leo tomando consciência do perigo e pondo-se em alerta.	Acelera o ritmo da montagem	Acelera o ritmo da montagem	Ritmo da montagem atinge o ponto mais acelerado e ralenta, junto com a música no final
Interior/Interior	Interior	Interior	Interior	Interior - Interior/exterior.	Exterior

Tabela 11: *Danny Boy Bullet Fest* (continuação)

4	4	8	4	4	8	4	4	8	4	8
	a		a'	b		b'	a		a'	b
Introdução Fim da cena anterior: Tom e Verna se beijam (casa de Verna)	O que se passa? Algo está acontecendo mas o espectador, a princípio, não vê.	O espectador vê os agentes da ação (sem ênfase no rosto). Dois homens com intenções em ação sorrateira.	Leo na posição "Ingenua", em seu quarto. Tranquilo, deitado lendo jornal, saboreando um charuto.	Leo se dá conta de que pode estar sendo atacado e fica em estado de alerta. Inimigos se aproximam.	Homens invadem o quarto – início da segunda seção da seqüência: o enfrentamento. Leo se protege, atinge um adversário, o outro foge.	Interior; andar superior Acelera o ritmo da montagem.	Interior, andar superior. Ritmo da montagem se mantém acelerado.	Tercira seção do enfrentamento: O "Danny boy bullet fest". Leo metralha o primeiro adversário.	Quarta seção do enfrentamento: a troca de tiros entre Leo e os dois últimos adversários, que fogem de carro.	Conclusão do enfrentamento: Leo abate os inimigos.
Interior. Fusão na janela Início de plano Seqüência: Movimento de câmera revela um ambiente de luz moderada. Uma sala elegante e sóbria.	Interior/térreo Segue o plano seqüência, revelando mais do ambiente. A câmera está "atrasada" em relação aos ruídos, que nos levam a crer que alguém está sendo agredido.	Interior/térreo Câmera pára, revelando o topo da cabeça de um homem careca desfalado. Entram em quadro os pés de um homem com "poupas chiques de gangster". Fim do plano seqüência.	Interior: andar superior Corte revela gramofone em primeiro plano. Corta para, em plano geral fixo em <i>plongé</i> , revelando Leo.	Montagem altermada: Interior, andar superior, quarto de Leo X Interior escada e corredor.	Interior, andar superior. Ritmo da montagem se mantém acelerado.	Interior / exterior, andar superior / inferior. Ritmo da montagem acelera.	Interior, andar inferior (jardins da mansão) Ritmo da montagem atinge o grau mais acelerado da Seqüência	Exterior. Ritmo da montagem <i>ralenta</i> junto com a música até a conclusão da seqüência, com um primeiro plano fixo de Leo, em <i>low angle</i> .		
Música, a princípio, parece ser instrumental e conectada com o romance entre Leo e Verna.	Entra o canto: dissonância audiovisual => Música "romântica" + ação violenta. Música muda de polaridade em relação à cena anterior. Via áudio, o espectador é informado da agressão.	No corte para o plano do homem abrindo a porta, música muda de perspectiva. Início de "diegetização". Segue dissonância "música romântica, tranquila" x ação sorrateira e perspectiva de violência.	Corta, na primeira nota da <i>anacrusis</i> para a entrada de "B". Coincidência do movimento ascendente em direção à tónica na oitava superior e aumento súbito de volume com o "movimento" de penumbra para iluminado e com a subida da ação para o andar superior.	Coincidência: volta à tónica + corte para os pés do homem subindo a escada. Coincidência: nota sustentada no ponto culminante + percepção de Leo do perigo. Coincidência: charuto sendo tirado da boca + chegada à tónica final da exposição.	Coincidência: Início da segunda parte da música com a ação de fuga de Leo.	Coincidência: <i>anacrusis</i> ascendente + início de seção da Ação..	Coincidência: gesto para oitava superior + início da última seção da Ação. Leo atinge o carro exatamente na fermata que sucede o fim da penúltima frase (suspensiva). <i>Anacrusis</i> conduzindo à tónica..	Nota sustentada no ponto culminante (precedida, como sempre, por uma <i>anacrusis</i>) precede a explosão do carro. Nova coincidência tónica-charuto-boca.		
Música de fosso	Música de fosso	Música de fosso	Música de cena	Música de cena	Música de cena	Música de cena	Música de cena	Música de fosso	Música de fosso	Música de fosso

Neste caminho investigativo, de natureza estruturalista, a primeira evidência que emerge com clareza é a percepção de um sistema formal, organizado em seções proporcionais e simétricas, no qual as durações das “frases” do drama cinematográfico coincidem de modo preciso com as da segmentação da música em suas unidades fraseológicas. Há nesta cena, portanto, uma espécie de dança narrativa e visual submetida a um princípio que pode ser considerado a essência ordenadora mais clássica das obras expressivas, isto é, organizações pictóricas, espaciais ou temporais que têm como denominador comum um fator constante, seja ele o segmento áureo da arquitetura ou, como acontece na música aqui em questão, o menor fator inteiro de potência possível: o número 2, simplesmente. Isto implica, evidentemente, a presença de uma instância realizadora que visa encantar o aparato sensorial do espectador com o prazer que o homem experimenta quando contempla formas equilibradas, simétricas e proporcionais, regidas por um fator de valor constante, ou seja, com aquilo que todos conhecem como “beleza clássica”.

Em uma camada mais segmentada da estrutura audiovisual, a análise flagra outro programa sensorial importante. A canção em questão tem como uma de suas mais marcantes constantes melódicas o fato de que todas as frases iniciam com um gesto ascendente de quatro semínimas. No que diz respeito ao aspecto rítmico, estas notas estão organizadas em *anacruse*, isto é, com um sentido de impulso em direção ao primeiro tempo forte de um compasso. Há aqui, portanto, um duplo vetor de sinal positivo: o impulso rítmico em direção ao tempo forte e o movimento ascendente do número de vibrações por segundo. Isto significa que sobre cada início de segmento da malha narrativa cinematográfica incide um duplo sinal de força dirigido ao aparato auditivo. Se esse dispositivo está ali em contingência de uma intenção poética, é questão para a qual só se pode obter resposta inquirindo os autores empíricos da obra, procedimento que não faz parte da chave metodológica adotada. O que importa, aqui, é que, tributários de um gesto poético consciente ou da boa sorte que costuma visitar a urdidura das obras bem-sucedidas, esses sutis impulsos de energia podem ser lidos na obra mesma e não é arriscado dizer que devem contribuir, com efeito, para a impressão positiva que o *Danny boy bullet fest* produziu na esfera das recepções.

Efeitos de natureza semelhante podem ser observados em outros momentos. As frases das seções “B” são enunciadas na oitava superior e com dinâmica mais forte, em relação à seção “A”. Um salto para a oitava superior, associado à ação de um vetor positivo na dinâmica, impressiona a apreciação com um sentido de aumento de energia. Na primeira seção da seqüência, a mudança de oitava coincide com a primeira vez que Leo é mostrado ao espectador, deitado na cama; com o momento em que a música deixa de ser percebida como

música de pós-produção e ancora no mundo encenado; e com a “subida” da história para o andar superior da casa. Na segunda metade da seqüência, a mudança aparece em conjunção com o início do enfrentamento final, nos jardins da residência. Há aqui, portanto, um salto em direção a valores mais altos de freqüência e amplitude, que, na primeira exposição, coincide com a visão de Leo sem ciência do perigo que o ameaça e, na segunda, com um primeiro plano de Leo empunhando a arma e caminhando, resoluto e destemido, em direção à vitória. O ponto culminante da melodia (o sol sustenido do primeiro tempo dos compassos 17 e 37) coincide, na exposição, com o momento em que Leo percebe o perigo. Na re-exposição, a nota é sustentada em *fermata*, em um fundo harmônico de preparação, emprestando o seu caráter de suspensão para os instantes que antecedem a explosão do carro dos adversários. Assim, a análise interna revela que sensações produzidas pelo discurso musical aparecem claramente articuladas com o fluxo de tensão e distensão da narrativa, interditando julgamentos apressados de que a conjunção audiovisual é bem-sucedida, porque a música está “indiferente” ou em “contraponto” em relação ao que é mostrado na tela.

Outro aspecto interessante é o trânsito no modo como a música é percebida pelo espectador, enquanto dispositivo cinematográfico. Nos primeiros compassos da introdução, a música – violinos “doces” - tende a ser percebida como um “clássico” de pós-produção do cinema romântico, associada ao envolvimento amoroso entre Tom e Verna. Na metade inicial da primeira seção – a ação dos inimigos no andar inferior da casa – a leitura semântica anterior é interdita. O que se ouve e o que se vê, agora, não parece fazer sentido como música de pós-produção, mas o plano sonoro fixo que a música ocupa na mixagem faz com que ela seja assim percebida. Quando Leo é mostrado ao espectador, um primeiro plano em um gramofone revela que a música emerge da cena. Desse ponto até o início do enfrentamento, o plano da música na mixagem passa a obedecer à perspectiva de escuta dos personagens, isto é, mais alta e clara, nos planos do quarto de Leo; com menos volume e com a região aguda atenuada, nos planos que mostram a ação exterior ao quarto. Durante a primeira seção do enfrentamento, a música permanece ancorada na encenação, passando a ocupar um plano de fundo em relação aos ruídos dos tiros. Na última seção da seqüência – enfrentamento nos jardins da mansão – a música volta a ser percebida como recurso de pós-produção, pois o volume é incompatível com a perspectiva de escuta de Leo e o incêndio já tomou toda a casa. “Descolada” do mundo, a música adquire então um caráter grandioso que adere à bravura do personagem, especialmente quando, após o cessar dos tiros, ela passa a ocupar um primeiríssimo plano sonoro na mixagem.

Em síntese, os esforços analíticos até aqui empreendidos sugerem que a potência de encanto do conjunto de cenas em exame parece ter sido condicionado pela presença de um programa dirigido ao aparato sensorial do espectador: uma estruturação formal, minuciosamente articulada, com base em proporções, simetrias e *pontos de sincronização* entre a música e a encenação cinematográfica. É possível, também, observar mudanças interessantes na carga semântica da música, pela via da sua manipulação como recurso de escrita cinematográfica. Quanto ao programa de natureza sentimental, é questão mais complexa, que só pode ser decifrada à luz do exame da articulação entre *Danny boy* e o programa emocional do filme, assim como da compreensão do Leitor Modelo que o tecido cinematográfico de *Ajuste final* configura. Isto porque, embora a canção não seja muito conhecida no Brasil, o texto prevê um apreciador que reconhecerá em *Danny boy* um símbolo, uma vez que, em alguns aspectos, esta música está para os irlandeses dos EUA assim como a *Asa branca*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, está para os nordestinos. A inclusão do texto literário e da potência simbólica de *Danny boy* no processo analítico, todavia, traz à tona questões que só podem ser decifradas pela via de uma melhor compreensão do filme, como um todo.

5.2.2. SOBRE A VOCAÇÃO DE AJUSTE FINAL

*Ah, that Coen brothers feeling.*⁵⁸

Na apreciação basilar e privada desta investigação, descartando o encanto em relevo produzido pelo *Danny boy bullet fest*, se, de pronto, percebe-se uma clara intenção de seduzir pela via de um agenciamento agudamente virtuoso de fotografia e de performances de atores, com diálogos astutamente construídos, com a manipulação intertextual bem-humorada e pela urdidura de reviravoltas surpreendentes na trama, a experiência produziu, por outro lado, uma sensação de ambigüidade em relação à vocação essencial da obra, assim como uma estranha intuição de que algum significado importante não fora capturado pela recepção. Uma raiz temática *gangster* é clara - luta pelo poder entre gangues de italianos e irlandeses, em uma cidade norte-americana, na era da Lei Seca -, mas o filme quer ser uma releitura iconoclasta do *gangsterismo* cinematográfico clássico, construída na chave de um humor

⁵⁸ LEVINE, Josh. **The Coen Brothers**. Toronto: ECW, 2000. p.8.

cartunesco, negro e politicamente incorreto? Ou é uma fábula *gangster* bem-humorada - embora séria e cheia de simbolismo - sobre ética e amizade no submundo dos anos 1920? Um “autêntico” exemplar do gênero ou somente um filme todo “entre aspas”, congestionado por citações dirigidas aos apreciadores especializados nessa classe de obras? Um mero exercício de virtuosismo e integridade de estilo ou uma obra densa, com potência de garantir para si um lugar entre os clássicos do gênero?

Não é muito fácil formular a súmula programática de *Ajuste final*, fato que pode ser comprovado, por exemplo, pelo grau de divergência que emerge no âmbito das recepções. Nas bilheterias, de um modo geral, o filme não fez tilintar muitas registradoras, mas obteve razoável sucesso nas *art-houses*, ganhou prêmios em festivais periféricos e chegou a ser considerado o “melhor de todos os tempos” na fala hiperbólica e apaixonada dos discursos de fãs. Na crítica jornalística, as enunciações constroem tanto o entusiasmo quanto o desdém, muito embora a fotografia elegante, o *casting*, o desempenho dos atores e a riqueza dos diálogos tenham recebido aprovação unânime. Já no que diz respeito à experiência privada de apreciação, além do encanto específico produzido pela música do filme, *Ajuste final* se impôs como obra relevante, antes de tudo, por haver sido percebido como um filme de *gangster* com um sabor acentuadamente diferente dos disponíveis na memória daquele espectador empírico. O filme, ademais, convocou o interesse pela trama em si mesma, produziu sustos e expectativas próprios do gênero, fez rir, comoveu e deixou, ao final, um peculiar sabor amargo. Uma vocação intertextual também é clara e, no que diz respeito ao encadeamento dos fatos narrados, o filme fez emergir uma sensação de “incompletude”, isto é, de que a história precisava ser vista e ouvida de novo para ser apreendida.

Colocar em confronto as impressões empíricas de base e os juízos construídos pela crítica jornalística ajuda a compreender a ambigüidade vocacional de *Ajuste final*. Para alguns críticos, como Jonathan Rosenbaun⁵⁹, *Ajuste final* é um filme frio, sem alma, demasiadamente autoconsciente e exibicionista, que merece algum crédito pelo charme dos atores, mas não convence como reconstituição de época nem como uma trama bem sucedida. De maneira semelhante, Roger Ebert⁶⁰ diz que o filme produz admiração, mas apenas pelos aspectos técnicos e pela construção dos tipos pelos atores. *Ajuste final*, segundo Ebert,

Não parece um filme de *gangster*, parece um comercial que pretende parecer um filme de *gangster*. Tudo é planejado demais. Isso inclui também a trama e os diálogos. Nós admiramos mais a prosa do que a mensagem. As pessoas fazem

⁵⁹ **The Chicago Reader**, 29 set. 1990.

⁶⁰ **Chicago Sun-Times**, 05 out. 1990.

ameaças e ficamos pensando o quão elegantemente as ameaças são postas em palavras. (...) A trama é tão simples quanto um velho filme de *gangster*, mas leva muito tempo para que percebamos isso, porque a primeira meia-hora do filme envolve os personagens em diálogos complicados, nos quais eles se referem a pessoas que não nos foram apresentadas e fazem menção a um grande número de possibilidades que não compreendemos. É o tipo de filme que você tem que compreender em retrospectiva. (...) Os prazeres do filme são predominantemente técnicos. É mais fácil de ser apreciado por amantes do cinema, que desfrutarão as ressonâncias com os filmes do passado. O que o filme não tem é uma narrativa com força magnética para nos atrair para o seu centro – uma *story line* que faça com que nós realmente nos importemos com o que acontece, independentemente da elegante, mas mecânica, manipulação da trama.⁶¹

Terrence Rafferty, escrevendo para o *New York Times*, vibra em ressonância com Ebert, quando afirma que *Ajuste final* não é um filme de *gangster*, mas apenas uma alusão muito bem elaborada a muitos filmes do gênero.⁶² Em síntese, a julgar pelas palavras desses críticos, *Ajuste final* é considerado um pastiche confuso de filmes de *gangster*, sem alma e sem mensagem, mas que merece algum respeito pelo caráter virtuoso da fotografia, da montagem, dos diálogos e da encenação.

Já Michael Wilmington⁶³, diz que, assim como os romances de Graham Greene, *Ajuste final* é um entretenimento inteligente, uma comédia de humor negro cheia de temas morais, psicologia e observação social. Jim Emerson⁶⁴ considera o filme uma obra prima singularmente excitante, comovente, inteligente e perversamente engraçada. *Ajuste final*, segundo Emerson, é o *Godfather* dos Coen, um filme indelével sobre traição e, talvez, – diz ele – o primeiro grande filme dos 1990. Rita Kempley⁶⁵ diz que o filme é um estudo sobre o afeto entre dois homens, magistralmente escrito, visualmente inquietante e densamente belo. Para Damian Cannon⁶⁶, amizade, confiança, lealdade e ética são temas tratados pelo filme de um modo maduro. Segundo ele, é inegável que *Ajuste final* é uma fera difícil de domar, a princípio, mas, com perseverança, o filme oferece grandes recompensas e alguns momentos

⁶¹ **Orange County Review**, 05 out. 1990. “(...) doesn't look like a gangster movie, it looks like a commercial intended to look like a gangster movie. Everything is too designed. That goes for the plot and the dialogue, too. The dialogue is well-written, but it is indeed written. We admire the prose rather than the message. People make threats, and we think about how elegantly the threats are worded. (...) The plot is as simple as an old gangster movie, but it takes us a long time to figure that out, because the first half hour of the film involves the characters in complicated dialogue where they talk about a lot of people we haven't met, and refer to a lot of possibilities we don't understand. It's the kind of movie you have to figure out in hindsight. (...)The pleasures of the film are largely technical. It is likely to be most appreciated by movie lovers who will enjoy its resonance with films of the past. What it doesn't have is a narrative magnet to pull us through - a story line that makes us really care about what happens, aside from the elegant but mechanical manipulations of the plot.”

⁶² RAFFERTY, T. In brief. **New Yorker**, 15 out. 1990. apud LEVINE, Josh. **The Coen Brothers**. Toronto: ECW, 2000. p.32.

⁶³ **The Los Angeles Times**, 21 out. 1990

⁶⁴ **Orange County Register**, 06 out. 1990.

⁶⁵ **Washington Post**, 05 out. 1990.

⁶⁶ **Movie Reviews**, UK, 1997

maravilhosos de ressonância com a história do cinema. Desson Howe⁶⁷, também flagra a dificuldade de entender a trama à primeira vista, mas se rende à obra, seduzido pela beleza das imagens e pela potência de originalidade:

Ajuste final é o tipo de filme que se beneficia de uma segunda apreciação, para uma melhor compreensão da trama. Tem muita coisa acontecendo ali, embora seja possível, certamente, abstrair da ação e apreciar o visual elegante criado pelo diretor Joel Coen, pelo cinematografista Barry Sonnenfeld e pelo designer de produção Dennis Grassner (...) *Ajuste final* deve ser visto não porque seja a melhor realização deles [os irmãos Coen], mas porque os irmãos Coen estão mantendo as coisas refrescantemente diferentes.⁶⁸

Em síntese, as enunciações da crítica jornalística vibram em simpatia com o primeiro confronto empírico desta análise, no que diz respeito à percepção da obra como um produto visualmente elegante; sofisticadamente divertido, bem sucedido no agenciamento do *casting*; e que é um compósito intertextual com potência de originalidade. Da mesma forma, um dos principais pontos de convergência entre a apreciação e a crítica, sem dúvida, é a sensação de que as peças do quebra-cabeça não se encaixam, no final. A análise, em uma primeira instância, chegou a atribuir às más traduções das legendas a dificuldade de entender a súpula dramática do filme. Como a análise interna revelou, entretanto, todos os fios narrativos da história têm o seu desfecho no encerramento da obra e não foi à toa que os responsáveis pela tradução do título para o português chegaram à conclusão que o mais adequado seria “*Ajuste final*”. Está tudo ali, mas é difícil entender em uma só apreciação. Ora, filmes de *gangster*, não costumam ser assim. Como foi observado na seção anterior, os da primeira geração são fábulas morais ingênuas, que não cobram muito da inteligência do espectador. Já na safra da segunda geração, embora os filmes configurem, em seus tecidos, um apreciador mais sofisticado, somente *Era uma vez na América* desafia o espectador a entender a trama em uma primeira leitura, principalmente por conta da estrutura em *flashbacks* e *flashforwards* com a qual a história é mostrada. Do ponto de vista desta análise, em *Ajuste final*, filme que mostra os acontecimentos em obediência à ordem cronológica em que acontecem, esse “efeito enigma” deriva, em grande parte, de um jogo de dissuasão que o

⁶⁷ **Washington Post**, 05 out. 1990.

⁶⁸ “ ‘*Crossing*’ is the kind of movie that benefits from a second sitting, to get a complete grip on the plot. There’s a great deal going on, although you can certainly skim along on the action at hand, and enjoy the handsome look created by director Joel Coen, cinematographer Barry Sonnenfeld and production designer Dennis Grassner. (...) ‘*Crossing*’ should be watched not because it’s their finest achievement (that’s still to come), but because the brothers are keeping things refreshingly different.”

filme estabelece com as expectativas dos apreciadores do gênero⁶⁹. Roger Ebert não é justo quando diz que a trama de *Ajuste final* é tão simples como um velho filme de *gangster* dos anos 1930, difícil de ser compreendida porque é contada de modo confuso. Se *Ajuste final* é um filme cuja trama não é fácil de ser acompanhada, é mais seguro crer que ele é assim porque assim são os enredos de Dashiell Hammett, autor do livro *A chave de vidro*, no qual o filme finca importantes raízes.

À luz, tão somente, dos vínculos do filme com o romance *pulp* de Hammett, que, segundo Josh Levine, podem ser descritos como “uma trama complicada como background para sentimentos e atmosferas”⁷⁰, fica fácil compreender que o enredo da obra em exame não pode ser comparado aos de filmes como *Alma no lodo*, *Inimigo público nº 1* e *Scarface, vergonha de uma nação*. Todo aquele que tiver passado pela experiência de ler as histórias de Dashiell Hammett sabe que não é tarefa muito fácil acompanhar o fluxo dos acontecimentos e que esta é uma das estratégias da obra. Nos romances *noir* de Hammett, assim como nos filmes baseados em obras deste autor, a inteligência do leitor é convocada a participar de um quebra-cabeça. Ser difícil e confuso é propriedade essencial dos dispositivos dessa natureza. Assim, os enredos de Hammett, são tramas fechadas e sem fios soltos, mas narradas com uma economia de estratégias de dissuasão, que fazem com que a obra só possa ser plenamente apreendida em leitura retrospectiva. Se o filme descarta, como será examinado, qualquer compromisso de fidelidade absoluta com o romance do qual extrai grande parte de sua estrutura, é evidente o pacto que faz com a economia narrativa obscura, que desafia o espectador a entender o que, de fato, aconteceu.

Quanto a ser ou não ser um filme de *gangster*; ser um filme ou um filme sobre filmes; passar ou não uma mensagem; ter ou não ter coração, são questões *hamletianas*, de relevância relativa no corpo deste trabalho, e que precisam ser deslocadas, do contexto das enunciações contaminadas por gostos pessoais, para o da análise imanente, lembrando que, como diz Pareyson, uma obra deve ser avaliada no confronto entre o que ela pretende ser e o que ela é; não em relação ao que deveria ser. Pedindo licença à academia (para ceder à tentação de usar metáforas prosaicas), pode-se dizer que *Ajuste final* é a explosão de uma bomba na mitologia do imaginário *gangster* construído pelo cinema. O filme deve parte de sua singularidade à peculiar fusão do universo dos “chefões” com os mundos sombrios de

⁶⁹ Em palavras de Joel Coen: “*The attraction of a genre is that the audience comes to it with a set of rules and expectations. The fun comes from circumventing the rules and putting a new spin on the genre*”. apud LEVINE, Josh. **The Coen Brothers**. Toronto: ECW, 2000. p.14.

⁷⁰ Ibid. p.60.

Dashiell Hammett, mas é fruto, também, de uma atitude poética forte, ao mesmo tempo reverente e iconoclasta, articulada em torno de um peculiar balanceamento dos programas de intriga, humor e romance; do caráter estranho das sùmulas cognitiva, sensorial e sentimental; da justaposição do naturalismo com o absurdo *cartunesco* e da construção astuta de uma malha intertextual de riqueza impressionante.

a) Trama, personagens e sùmula sentimental

A trama nuclear do filme pode ser assim resumida: em uma cidade não identificada dos Estados Unidos dos anos 1920, Leo, um *gangster* irlandês que comanda o crime local é procurado por Johnny Caspar, *capo* italiano do segundo escalão, que vem pedir ao chefe autorização para eliminar Bernie, pois este está vendendo informações sobre as lutas de boxe com resultados manipulados pelo italiano. Leo, entretanto, está tendo um caso com a irmã de Bernie, Verna, a clássica mulher pivô do cinema *noir*. Desconsiderando os conselhos de Tom Reagan, seu braço direito e protagonista do filme, Leo, sem perceber que está sendo manipulado por Verna, nega o pedido de Caspar e decide proteger o irmão da namorada. Leo não sabe, ademais, que Tom e Verna têm um *affaire*. A decisão de Leo desestabiliza o mundo do crime, uma vez que Caspar não se conforma e decide partir para o confronto. A partir do estabelecimento do conflito entre Leo e Caspar, que põe em desequilíbrio a relação entre o *boss* e seu conselheiro, um clássico “tomar isto por aquilo”, configurado em torno da morte de Rug Daniels - homem designado por Leo para proteger Verna de um possível ataque de Caspar -, precipita o fluxo dos acontecimentos. Leo, equivocadamente, atribui o assassinato a Caspar⁷¹ e resolve dar o troco, usando o seu poder para fazer a polícia deflagrar uma série de ataques às casas noturnas do italiano. Entregar ou não Bernie torna-se questão crucial, pois Caspar contra-ataca e assume o poder na cidade. Leo decide guerrear e se casar com Verna. Por saber que Leo está sendo manipulado pela irmã de Bernie, e preocupado com a perda da posição hegemônica na hierarquia do crime, Tom confessa ao chefe e amigo seu caso com ela, esperando que Leo perceba que Verna é uma oportunista, desista do casamento e de proteger Bernie. Leo fica furioso com Tom, o espanca e eles rompem relações. Tom procura Caspar e oferece a cabeça de Bernie. Obrigado por Caspar a executar Bernie pessoalmente, Tom descumpra a ordem e, sem que ninguém fique sabendo, diz a ele que desapareça da cidade.

⁷¹ Tom, por outro lado, acredita que Verna assassinou Rug com medo de que o capanga descobrisse o romance entre os dois e relatasse ao chefe.

Desconfiado que Tom ainda é leal a Leo, Dane, braço direito de Caspar, o segue e percebe indícios de que Bernie ainda está vivo. Concomitantemente, Bernie reaparece e chantageia Tom. O protagonista, entretanto, consegue convencer Caspar que Dane era o responsável pelas armações nas lutas de boxe e constrói uma situação para dar cabo de Caspar e Bernie. No campo do poder, a ordem inicial é re-estabelecida, mas a amizade e a parceria profissional entre Tom e Leo - que se casa com Verna - não se reconstitui.

Já a partir do esqueleto narrativo da história, percebe-se que o filme não pretende ser um *gangster* com natureza semelhante à dos clássicos dos 1930, nem aos das sagas de segunda geração. Esta não é uma trama épica de *rise and fall* e o protagonista é o braço direito, não o “chefão”. Na mitologia *gangster* cinematográfica, o homem que ocupa o “topo do mundo” jamais deixaria que uma mulher interferisse em suas decisões, muito menos uma mulher como Verna⁷². Leo, no filme, é um “leão” com a metralhadora, um homem respeitado e destemido, mas tem um coração incompatível com os dos “chefões” do imaginário. Já Tom, o protagonista, é fisicamente frágil, é espancado muitas vezes ao longo da história⁷³, embriaga-se constantemente, tem dívidas de jogo, e suas principais armas são a inteligência e a natureza *hard-boiled*.⁷⁴

A trama de *Ajuste final* é construída sobre uma base que coincide, em muitos aspectos, com a do livro *A chave de vidro*, embora os realizadores da obra cinematográfica não estabeleçam grandes vínculos de fidelidade com a história de Hammett. Se Tom e Leo são personagens com características de personalidade e modelo de relacionamento que em muito coincidem com Ned Beaumont e Paul Madvig, personagens centrais de *A chave de vidro*, não é tão fácil encontrar traços fortes de semelhança entre Verna e a personagem de Hammett que ocupa posição equivalente no triângulo amoroso. Janet Henry, protagonista feminina que Paul Madvig quer pedir em casamento, é uma aristocrata, filha de um senador, e até a metade do livro tem uma participação mínima no desenrolar dos fatos. O triângulo de A

⁷² Tom, alertando Leo, define Verna da seguinte maneira: “She’s a grifter, just like her brother. They probably had grifter parents and grifter grandparents and someday they’ll each spawn little grifter kids.” (A palavra grifter é uma gíria que significa swindler, isto é, golpista, trapaceira.)

⁷³ Tom é surrado pelos agiotas a quem deve dinheiro, pelos capangas de Caspar e de Leo, é chutado no rosto por Bernie, e até mesmo Verna lhe dá um soco na cara. Mesmo percebendo as surras a que Tom é submetido como uma hipérbole própria da camada *slapstick* do filme, pelo número de vezes que o espectador vê o herói sendo espancado, fica claro que o sabor de redenção da sua vitória final é contingenciado por uma espécie de “mecanismo Rocky”, isto é, a estratégia de produzir um acentuado grau de compaixão para dar dimensão épica à vitória final, velho dispositivo das narrativas heróicas.

⁷⁴ Expressão, que pode ser traduzida literalmente por “intensamente fervido” e é empregada para designar os detetives “durões” nas novelas *noir*.

chave de vidro, ademais, é um subtrama sem muita relevância⁷⁵. Já Verna, é o elemento motivador da turbulência e parece emergir do mundo de James Cain: uma mulher *runnin wild*, como diz a letra de uma das canções do filme, que, em última análise, é a fonte de toda a turbulência. São muitas as diferenças entre as duas histórias e não é tarefa desta análise se deter sobre a questão. O relevante, aqui, é observar que a construção de um mundo *gangster* habitado no centro por personagens arquetípicos de Hammett e Cain implica que o núcleo emocional da obra não é aquele que o espectador - e alguns críticos – espera encontrar em filmes de *gangster*.

A súpula sentimental do filme emerge de um triângulo amoroso estranho até mesmo aos paradigmas do cinema *noir*. Estão ali o homem mais velho, a mulher manipuladora e o homem mais jovem. Da mesma forma, é forte o sentido de desejo construído na relação entre Tom e Verna, enquanto a relação entre ela e Leo não tem nenhuma potência romântica ou sexual. O elo afetivo mais forte, contudo, é o que une os dois homens. Em contraste com a conexão assexuada de Leo e Verna, e com a ligação carnal contaminada por mútuas acusações entre Tom e Verna, o sentimento que emerge como dominante, no final do filme, é o de que Tom é a nata do lixo, a nobreza do submundo: um estóico que, encontrando-se diante do dilema *hamletiano* de ser fiel ao amigo ou ao seu desejo por Verna, deixa-se levar pela primeira opção, mesmo que isso implique perder a mulher e o amigo.

Ainda com foco apenas na trama e no triângulo amoroso, é útil refletir sobre o pacto que o filme estabelece entre o protagonista e a platéia. Na cena inicial, é construído o sentido de que existe uma relação de respeito, admiração, carinho e amizade entre Tom e Leo. As cenas seguintes mostram que Tom perdeu mais uma vez no jogo e que ele tem um caso com uma mulher chamada Verna. A seguir, Tom é a inteligência que percebe com clareza as conseqüências indesejáveis que o erro de julgamento de Leo implica e tenta alertar o amigo, ou seja, Tom ocupa o lugar do sábio, do bom conselheiro. Ao mesmo tempo, entretanto, ele mantém o caso com a namorada do chefe, mesmo após saber do interesse de Leo por Verna. Após o rompimento com Leo, o investimento afetivo do espectador no protagonista permanece ambíguo: o filme esconde na mente do personagem as suas motivações, mas o público vai sofrer com os vários espancamentos, aos quais ele é submetido, e gosta de saber

⁷⁵ O triângulo amoroso não é um tema caracterizador das histórias de Hammett. O autor, que foi detetive particular da Agência Prinketon durante sete anos, costuma contar histórias cujos centros moral e emocional estão no coração e na mente do investigador. Assim são, por exemplo, *O Falcão Maltês*, *O homem magro* e as histórias curtas como *Cidade pesadelo*, *Detetive de plantão*, *A mulher do bandido*, *Tiros na noite* e *O assassino assistente*.

que Tom sente por Verna alguma coisa além de desejo, quando ele decide desobedecer às ordens de Caspar e poupar a vida de Bernie. O espectador está do lado de Tom, é evidente: teme pela sua sorte quando algo grave o ameaça. No final, tende a vê-lo como um homem estóico e nobre.

Já no que diz respeito a sentimentos morais, ao contrário de todos os *gangsters* aqui examinados, sempre reverentes à súmula de vitória da sociedade contra o crime, *Ajuste final* mobiliza os afetos de seu espectador de modo bem menos idealista. Se é verdade que um número importante de filmes sobre criminosos bem sucedidos foram produzidos a partir do fim da obrigatoriedade do selo de aprovação da MPAA, é fato, também, que o veio *gangster* explorado de *O poderoso chefão* até a safra que chega às telas em 1990, convocou uma dose maior de afeto para o anti-herói, explorou o erotismo, o amor romântico, a exibição da violência e do grotesco, mas, mesmo liberto das restrições do *Production Code*, manteve praticamente intacta a natureza de fábula moralista da história. Já no filme aqui em questão, a voz da sociedade, do destino e da justiça divina é aniquilada. A punição capital não se aplica aos “inimigos públicos”, mas aos ridículos, aos repugnantes e aos menos inteligentes.

Com base nos dispositivos até aqui examinados, *Ajuste final* poderia ser descrito como uma fábula moral – mas não moralista - *noir*, sobre a fidelidade entre dois homens, e que se passa no mundo *gangster* dos anos 1920. Este núcleo central da trama, contudo, é mostrado como uma ilha de naturalismo em um mundo acentuadamente artificial, habitado por caricaturas bizarras de seres humanos. Há em *Ajuste final*, algo de *Dick Tracy*, filme no qual o mocinho e a mocinha são “pessoas como nós”, enquanto os bandidos são seres de histórias de quadrinhos. Em interação com a intriga de suspense e com o programa sentimental nuclear, o filme oferece à apreciação um compósito de camadas de humor, intertextualidade e simbolismo, que faz com que a obra possa ser percebida, ao mesmo tempo, como uma grande piada inteligente, muito bem tramada, e como se contivesse oculta, em seu tecido, uma mensagem profunda.

b) A urdidura da graça cômica

As estratégias de comicidade são construídas, por um lado, na dimensão de um humor físico, articulado em torno de Caspar, sua família e seus capangas. Já na primeira cena, Caspar, interpretado por John Polito, é o único que tem a pele brilhando, em um ambiente que não parece quente. Ela fala com um som de voz “granulado” fazendo gestos, caras e bocas.

Careca, baixinho, gordo, de bigode fino, Caspar é um personagem de história em quadrinhos, um homem apoplético, de muitas palavras e pouca inteligência. A mulher e o filho dele, ambos caricaturalmente desprovidos de inteligência e exageradamente gordos, são um golpe duro de um *slapstick*⁷⁶ na *famiglia* fixada por Copolla no imaginário. Enquanto Caspar é um deboche ao *glamour* conferido por Copolla aos mafiosos italianos, Dane, o braço direito de Caspar, é um tiro certo no coração da mitologia do mundo másculo dos *gangsters*. Dane, o homem mais cruel, mais alto e mais forte do filme, dono de um rosto comprido de traços de expressão marcados e de emissão vocal grave - ou seja, o estereótipo do homem viril -, é o vértice traído de um “absurdo” triângulo amoroso *gay*, composto por ele, Bernie e Mink⁷⁷. Já Bernie e Mink são personagens claramente configurados para convocar, na chave do exagero cômico, a repugnância moral do espectador. Para Mink, o filme faz apostas nas características físicas e nas *gags* de expressão do ator Steve Buscemi, que faz uso de um som de voz aflautado e tiques de expressões faciais que muito contribuem para que o vejamos como um homem muito “pior do que nós”: caricaturalmente inseguro, covarde e de esgarçada fibra moral. Já Bernie, pode ser considerado o personagem mais carismático do filme e deve muito do seu charme à construção do tipo por parte do ator John Turturro. Bernie é uma aberração moral, um homem sem qualquer tipo de escrúpulos, capaz das maiores vilanias. Por mais vil que ele seja, entretanto, seu caráter abjeto é parcialmente anestesiado pelo brilhantismo de Turturro. Embora este estudo não possua as ferramentas necessárias para fazer um julgamento técnico sobre o trabalho do ator, o encantamento produzido pela graça da atuação de John Turturro deixou marcas importantes e unânimes na crítica especializada e produziu um momento que, seguramente, fixa-se na memória como um clássico do cinema: a *begging scene* em *Miller’s Crossing*⁷⁸.

⁷⁶ Referência ao instrumento cênico da *Commedia dell’arte* – o *battachio*, em inglês *slap stick*. Era utilizado para que um ator pudesse bater com o instrumento repetidamente em outro ator, produzindo um ruído intenso, mas sem causar muita dor. *Slapstick comedy*, é um gênero teatral e cinematográfico, traduzido para o português como “comédia pastelão.”

⁷⁷ A presença de um triângulo amoroso secundário *gay* está claramente configurada no filme, mas, como os momentos em que as apreciações foram compartilhadas com outras pessoas revelam, muitos espectadores não são capazes de percebê-la na primeira leitura. Somente no confronto analítico foi possível perceber, por exemplo, que todas as vezes em que Mink é acusado de estar envolvido com Bernie, e Dane está presente, este reage imediatamente em defesa do “amigo”. No final, quando Dane tenta estrangular Tom, suas falas expressam claramente que a sua fúria não deriva da fidelidade ao chefe: Dane está emocionado porque acha que Tom matou Mink. Mink é um personagem que, embora seja um importante elo da trama, constantemente citado nas falas, é mostrado ao espectador apenas uma vez. Mink é o *bookmaker* que passa informações para Bernie sobre as lutas de boxe que Caspar manipula. A ausência de oferta do personagem à visão, em parte contribui para a dificuldade de decifração da trama.

⁷⁸ “*Miller’s Crossing*”, título original do filme, é o nome de um lugar: um bosque no qual três ações importantes do filme acontecem.

Em todos os filmes de *gangster* aqui analisados, sem exceção, há um momento em que um personagem, diante da iminência de ser executado, humilha-se suplicando pela vida. No jargão cinematográfico norte-americano, o clichê recebe o nome de *begging scene*. Frank Lopez na refilmagem de *Scarface; Putty Nose*⁷⁹, o “Narigão”, em *Inimigo público nº 1*; Joey em *O rei de Nova York*; Carlo, o cunhado de Michael, em *O poderoso chefão*, entre muitos outros, são personagens que passam por essa situação. Em nenhum dos casos, contudo, o filme concede ao suplicante os quatro minutos que *Ajuste final* disponibiliza para a atuação de John Turturro na *begging scene* de Bernie Bernbaum. Como diz Roger Ebert⁸⁰, este é um momento em que o ator consegue manter em operação um monólogo que extrapola, em muito, a duração dramática plausível. Não é arriscado afirmar que nenhum outro condenado à execução pelas tramas dos filmes de *gangster* se humilha tanto, por tanto tempo, e contingenciado por tanto brilhantismo de atuação, quanto o Bernie de Turturro.⁸¹

A graça cômica do filme é urdida, por outro lado, na instância do roteiro literário. Recurso de programa constantemente ressaltado por críticos e analistas, os diálogos de *Ajuste final*, rico em expressões incomuns que podem ser reunidas em um glossário⁸², são marcados todo o tempo por embates verbais com réplicas e tréplicas ágeis entre personagens com aguda presença de espírito, sarcasmo e ironia. São diálogos *hammettianos*, sem dúvida, mas não se trata de cópia ou pastiche. O que é oferecido à apreciação é uma reelaboração refrescante da prosa de Hammett, urdida por uma inteligência organizadora astuta e bem-humorada. As estratégias de comicidade do filme, entretanto, incluem ainda uma dimensão cognitiva, que tem como destinação um espectador cinematograficamente culto e disposto a jogar o jogo intertextual proposto pelo filme.

c) A malha intertextual

Ajuste final começa com uma óbvia referência à cena inicial de *O poderoso chefão* e não somente no que diz respeito a traços fisionômicos dos personagens, figurinos, *decórs* e fotografia. Nos dois casos o que espectador vê é um homem que pede algo a um

⁷⁹ Em suas súplicas, Putty Nose diz: “Não faça isso, você não tem coração?”, em conexão com o “*look into your heart*” que Turturro repete insistentemente em *Ajuste final*.

⁸⁰ *Orange County Review*, 25 out. 1990.

⁸¹ A *begging scene* de Turturro aparece recorrentemente nos discursos como um dos grandes momentos do filme e da carreira do ator.

⁸² O sítio virtual oficial do filme disponibiliza um glossário das expressões idiossincráticas usadas no filme. (por exemplo: *twist* = namorada, mulher; *to dangle* = sair, ir embora; *what's the rumpus?* = como estão as coisas?; *to flop* = dormir, morar; *shmatte* [em ídiche, coisa que não vale a pena] = judeu)

outro mais poderoso. Ademais, os dois filmes coincidem também na apresentação do personagem via voz *acusmática*⁸³ e no caráter de declaração de princípios morais de suas falas iniciais:

Bonasera: *Eu acredito na América. A América fez minha fortuna. E eu eduquei minha filha à moda americana. Eu lhe dei liberdade, mas lhe ensinei a nunca desonrar sua família.*

Johnny Caspar: *Eu estou falando de amizade. Eu estou falando de caráter. Droga, Leo, eu não estou embaraçado de usar a palavra. Eu estou falando de ética.*

Acionado já a partir das primeiras imagens, o programa intertextual de *Ajuste final* é abundante a tal ponto em referências a filmes *gangster-noir*, que a mera descrição das citações demandaria o fôlego de uma seção inteira de tese, se fosse essa uma das unidades de análise desse trabalho. O fósforo que Tom, personagem que tem o mesmo prenome que o interpretado por James Cagney em *Inimigo público nº 1*⁸⁴, acende no distintivo do chefe de polícia, por exemplo, aponta para *Scarface, a vergonha de uma nação*. Enquanto o nome completo do protagonista, Tom Reagan, é óbvia referência ao *consigliere* Tom Hagen de *O poderosos chefão*, o nome de Verna coincide com o da loura oportunista de *Fúria Sanguinária*. O telefone que toca insistentemente na cena do primeiro encontro entre Tom e Bernie conecta-se com o toque *acusmático* obstinado do telefone em *Era uma vez na América*⁸⁵. O plano detalhe em um disco girando em um gramofone, que também pode ser visto em *Era uma vez na América*, é uma referência clara à seqüência final de *O inimigo público nº 1*. Em cena situada na seção conclusiva da narrativa, o personagem Clarence “Drop” Johnson emite vinte e dois gritos consecutivos repetidos a intervalos aproximadamente regulares, um pouco mais que o dobro de gritos que o produtor de cinema

⁸³ Expressão adotada por Michel Chion para referir-se a ruídos, voz ou música que são escutados sem que a fonte sonora seja mostrada ao espectador. A noção de *acusmático* não tem a mesma dimensão semântica de *som over* ou *som off*, por exemplo, pois se refere mais ao efeito de curiosidade, de expectativa e de simbolismo que esse tipo de estratégia pode produzir. Cf. “*acousmatic listening*” e “*acousmatic sounds*” em CHION, Michel. **Audiovision**. New York: Columbia University, 1993. p.32,40,71-73,188. Ver também “*acousmatiques*”, “*acousmètre*” e “*acousmatic sounds*” em _____. **The Voice in Cinema**. New York: Columbia University, 1990. p.8,18,19.

⁸⁴ Personagens chamados pelos apelidos Tom e Tony, em verdade, são abundantes nos filmes de *gangster*.

⁸⁵ Sergio Leone deixa soar um toque de telefone por quase cinco minutos, em conjunção com cenas que se passam em diferentes locais, sem oferecer ao espectador referente visual. O efeito é de um alto grau de estranhamento, uma vez que o som do telefone só será “explicado” ao espectador na seção conclusiva de filme.

Jack Woltz emite, com sonoridade e regularidade rítmica semelhante, em *O poderoso chefão*, após acordar com a cabeça recém-decepada de seu cavalo campeão ensangüentando sua cama.

Praticamente todos os temas visuais e narrativos já explorados pelo gênero *gangster* fazem parte da malha intertextual de *Ajuste final*, mas o que chama especial atenção é o modo agudamente singular como o filme oferece à inteligência e à enciclopédia do seu apreciador modelo um jogo bem-humorado, no qual as citações não estão ali simplesmente para serem reconhecidas. A cena de abertura pode ser um bom primeiro exemplo: no caso do filme de Coppola, a interpretação naturalista sóbria e contida do ator Salvatore Corsitto está configurada para produzir um misto de piedade e desprezo⁸⁶ por um homem que vem pedir punição capital para dois rapazes que tentaram estuprar e espancaram sua filha, deformando o rosto da moça. “É justo!”, diz o código de ética do espectador. Em *Ajuste final*, ao contrário, Jon Polito constrói um Johnny Caspar farsesco, cheio de gestos, caras, bocas e gírias, que aponta bem mais para o personagem “rebaixado” Grandi, o *gangster* mexicano caricatural de *A marca da maldade*. Caspar é um homem bizarro que, em nome da ética, recorre a um poder maior, solicitando permissão para matar um *bookmaker* que está prejudicando os seus negócios sujos.

É bom exemplo, também, o tratamento dado a um outro item caracterizador da visualidade *gangster*. Como é de conhecimento geral, a partir do desempenho de Edward G. Robinson em *Alma no lodo*, o charuto passou a ser um acessório indispensável da composição cinematográfica do mundo dos *gangsters*. Enquanto os charutos caros saboreados por Al Capone, Scarface, Little Caesar, Frank White⁸⁷ e pelos demais “inimigos públicos” operam simplesmente como signo de poder e de configuração do universo masculino, no caso de *Ajuste final*, o acessório recebe um tratamento especial na seqüência *Danny boy*. Em primeiro lugar, é pelo fato de perceber algo estranho no aroma do charuto que está saboreando que Leo se dá conta de que pode estar em perigo. O espectador vê Leo, em seu quarto, dar uma tragada profunda, expelir a fumaça e aspirar pelo nariz para saborear a qualidade do tabaco. Surge, em sua expressão, uma interrogação: há algo além do cheiro puro de seu bom charuto no ar. Leo procura com os olhos a origem do aroma, localiza fumaça emergindo das frestas do assoalho e inicia uma ação de defesa. O charuto aqui, portanto, aparece não como um acessório de figurino, mas articulado com a ação, mas o filme dá um passo adiante, atribuindo ao charuto um valor formal. No momento que antecede a entrada dos capangas de Caspar no quarto, Leo, preparando-se para o confronto, apaga o charuto em um cinzeiro. O

⁸⁶ Piedade temperada, é verdade, por um certo grau de repugnância, pois Bonasera se humilha demais.

⁸⁷ Protagonista de *O rei de Nova York*.

instante em que Leo tira o charuto da boca coincide, precisamente, com a chegada da melodia à tônica que conclui a exposição das duas primeiras estrofes da letra. Esse ponto, que divide a música em duas seções de igual duração, marca também o fim da ação sorrateira dos capangas e o início do enfrentamento. No final do confronto, na área externa da mansão, Leo, após eliminar os inimigos, põe a mão no bolso do robe-de-chambre, tira de lá o charuto apagado e o conduz à boca. No momento exato em que o charuto toca os lábios de Leo, a melodia atinge a tônica final da música.

Para o apreciador capturado por esse modelo de estratégia, o filme oferece ainda um momento especial, quando mostra um homem morto, que o espectador logo saberá tratar-se de Rug Daniels, capanga acionado por Leo para seguir Verna, protegendo-a de um eventual ataque de Caspar. É este o momento escolhido pelo filme para mostrar ao espectador uma peruca, outro signo recorrente nos filmes de *gangster*. Dessa vez, o próprio apelido do personagem, Rug, “tapete” em português, já faz referência aos cabelos artificiais usados pelo capanga de Leo. Em *A marca da maldade*, a peruca é um acessório da composição do personagem Grandi e é utilizada como um recurso para torná-lo ridículo aos olhos do espectador, quando ele é agredido e a peruca cai no chão. É com essa mesma função de alívio cômico que Max, com um tapa, faz cair a peruca de um dos funcionários da joalheria que está assaltando em *Era uma vez na América*. Em *Os bons companheiros*, o acessório aparece na cabeça de um personagem desprezado e ridicularizado pelos *goodfellas*. Já em *Ajuste final*, os cabelos artificiais fazem parte de um sistema bem mais complexo e interessante. No fluxo narrativo, a cena sucede um momento tenso. De madrugada, Tom recebe a visita de Leo, que lhe diz estar preocupado porque está sem notícias tanto de Verna quanto de Rug Daniels. Quando Leo vai embora, Tom retorna ao seu quarto e o espectador fica sabendo que Verna está na cama dele. Tom e Verna discutem e ele a chama de vagabunda⁸⁸. Corta para alguns segundos da imagem de um plano conjunto de um cachorro, um primeiro plano de um menino e, em seguida, de um homem sentado e aparentemente morto⁸⁹ que não havia ainda sido visualmente apresentado ao espectador. Ele usa uma peruca que está um pouco fora de lugar. O espectador atento certamente sorrirá, quando identificar o homem pelo apelido de “Tapete” que acabou de ouvir na cena anterior. Em planos alternados do homem, do cachorro e do menino⁹⁰, vemos o garoto tocar na peruca, hesitar, voltar a pegar, examinar e fugir com ela,

⁸⁸ VERNA: *What did you tell him? (...)*

TOM: *I told him you were a tramp and he should dump you.*

⁸⁹ Uma mancha de sangue na camisa indica que ele foi baleado e sua expressão é estática.

⁹⁰ É possível estabelecer também conexões entre esta cena e uma passagem de *Goodfellas* na qual dois meninos descobrem um casal morto em um carro de luxo cor de rosa. Não é muito arriscado também, a julgar pela

sendo seguido pelo cachorro. A cena é concluída com um *fade out* em um plano geral do beco onde a ação acontece. O que o espectador vê em seguida é Tom ler, em um jornal, a notícia da morte de Rug Daniels. A partir desse momento, a questão de saber quem matou Rug, e por que, passa a influir no fluxo causal. Na cena seguinte, ao saber da morte de Rug, Leo culpará Caspar pelo homicídio e decidirá agir em represália. Um detalhe, entretanto, o intriga:

Leo: *Levaram o cabelo dele, Tommy. Jesus, que estranho. Por que eles fariam isso?*

Tom: *Talvez tenham sido os índios.*

O filme, assim, reduz a um deboche uma situação do livro *A chave de vidro*, em que o fato de um homem, que é encontrado morto, estar sem o seu chapéu é uma questão que gera uma série de intrigas e fornece a chave para a elucidação do crime. Já em *Ajuste final*, a palavra final do filme sobre a ausência da peruca é mesmo o sarcasmo indiferente de Tom. A cena, entretanto, articula ainda outras camadas de sentido. A cena se passa em um “beco”, marca importante do repertório *noir*, apontada por Nicolas Saada⁹¹ como presente já no curta-metragem *Musketeers of Pig Alley*, de Griffiths. No que diz respeito à estratégia visual da cena, a escala de planos fixos⁹² em figuras estáticas produz um sabor peculiar de um cinema do passado de matriz europeia. Na trilha sonora, sobre uma base de ruídos que indicam a presença de atividade humana no extracampo próximo (ruídos em baixo volume de motor, sons de passos, objetos sendo arrastados), é oferecida à escuta uma melodia assobiada em evidente conexão com o assobio do assassino serial em *O vampiro de Dusseldorf* e, também, com todos os assassinatos cometidos por Tony Camonte ou por seu capanga no *Scarface* de Howard Hawks.

d) A floresta e o chapéu: tudo uma grande piada ou uma camada simbólica?

Como foi visto, algumas enunciações da crítica constroem a noção de que *Ajuste final* é um filme “oco”. Esta sensação pode ser tributária do confronto das expectativas do apreciador-crítico com a obra, pois é fato que a centralidade emocional da narrativa é um terreno pantanoso, que não fornece as âncoras afetivas que os filmes de *gangster* costumam

abundância do quadro referencial articulado pelos Coen, conectar os planos do cachorro e o latido acusmático que é ouvido cena da execução de oito membros da quadrilha irlandesa no *Scarface* original.

⁹¹ Conforme visto na seção 5.1.4 deste trabalho. SAADA, Nicolas. *The Noir Style in Hollywood*. In: SILVER, A.; URSINI, J. (Orgs.). **Film Noir Reader 4: The Crucial Films and Themes**. New Jersey: Limelight, 2004.

⁹² A rigor, só há um sutil movimento de câmera em apenas um dos planos.

agenciar. Da mesma forma, a economia narrativa obscura pode ser um agente desse efeito. A sensação de vazio, contudo, parece também ser configurada por uma estratégia de natureza simbólica que merece algum investimento analítico.

O caráter das imagens oferecidas à visão é dominado por planos fechados, em ambientes interiores e noturnos. Não é um filme especialmente “sombroso” e somente em poucas cenas – o terceiro encontro entre Tom e Bernie, por exemplo -, o espectador está diante de estratégias próximas ao efeito expressionista das grades do elevador no rosto de Brigid O’Shaughnessy, em *O Falcão Maltês*.

As estratégias visuais do filme, todavia, mostram os personagens constantemente enclausurados pelos ambientes e enquadramentos. Em dimensão semelhante, a pequena oferta da luz do dia contribui para a produção de uma atmosfera opressiva. Como contraste, o filme oferece as cenas em Miller’s Crossing: uma camada de beleza plástica construída pela “mostração” de um bosque ao ar livre, em planos mais abertos e à luz do dia, que, na sequência dos créditos iniciais, adquire, em conjunção com a música e a imagem de um chapéu, o sabor de um lugar mítico. No corpo do filme, é em Miller’s Crossing que Tom é confrontado com os três dos quatro picos dramáticos da sua história; a decisão de matar Bernie ou se deixar levar pelo coração; quando é obrigado por Dane a mostrar o cadáver de Bernie, ocasião em que o herói chega a vomitar de medo; e no “*Ajuste final*”, isto é, na cena conclusiva, em que o espectador fica sabendo que todas as ações do herói foram realizadas em benefício do amigo. O ponto final do filme é a imagem de Tom, sozinho, encostado em uma árvore de Miller’s Crossing. A sensação de que aquele lugar tem um significado especial – é o título original da obra, ademais - é forte, sem dúvida. É óbvio que as imagens oferecidas nas cenas ambientadas no bosque são estratégia de produção de beleza, mas a impressão de que as árvores de Miller’s Crossing têm um significado simbólico importante também é construída na recepção. Qual o significado do símbolo, entretanto? Difícil dizer, mas um exame do modo como um determinado objeto é aplicado à malha fílmica pode trazer um pouco de luz à questão.

Em *Ajuste final*, o espectador é bombardeado com signos visuais e auditivos do objeto “chapéu”. A palavra “*hat*” aparece cinquenta e duas vezes no roteiro literário. Vinte delas, aproximadamente, nos chegam à audição por meio da fala dos atores. Logo na primeira cena do filme, Caspar, queixando-se de que está cansado de ser desconsiderado e esnobado por Leo, diz: “*I’m sick a gettin’ the high hat.*” Tom, “filosofando”, diz, adiante, a Verna: “*Nothing more foolish than a man chasing his hat.*”. Mais tarde, respondendo com ironia a

uma suspeita de Dane, Tom diz que se Bernie não estiver no endereço que ele indicou a Caspar “*I’ll sit facing the corner in a funny hat*”.

O tema visual do chapéu, que aparece massivamente no filme⁹³, divide a opinião de críticos. James Mottram, por exemplo, vê no objeto um signo de natureza simbólica. Constatando que em todas as ocasiões nas quais é Tom agredido o chapéu cai da cabeça dele, Mottram considera que ausência do chapéu deve ser lida como um símbolo da vulnerabilidade do personagem. Como após ser agredido, Tom sempre repõe o chapéu, este opera como uma bandagem psicológica para as suas feridas. Quando ele usa o chapéu com a aba cobrindo os olhos, Mottram flagra uma conexão metafórica entre encobrir os olhos e a alma, que constrói o sentido de que os personagens nunca revelam quem são. Com base no forte sentido de humor permeia a obra como um todo, entretanto, parece ser mais seguro concordar com Josh Levine, que interpreta a ênfase no chapéu como um truque, com origem no título do segundo capítulo de *A chave de vidro* - “The hat trick” -, construído pela via do acionamento de uma espécie de símbolo sem significado: um enigma semântico, sem chave de decifração, plantado com o fito de produzir no espectador uma sensação de que falta uma peça no quebra-cabeça do filme:

Um símbolo, então, sem significado simbólico real? Que não é racional, mas intuitivo? Esta não seria a última vez que os irmãos [Coen] incluiriam estes símbolos, possivelmente vazios, em um trabalho – a caixa que Charles Meadows dá a Barton Fink é outro. O resultado faz o filme parecer mais misterioso e sujeito a interpretações. Aqui o chapéu pode representar o senso de precariedade da vida de Tom, ou da dignidade de um homem, que pode ser tão facilmente perdida – mas nenhum desses sentidos parece satisfazer plenamente. A impossibilidade de interpretação pode ter também o efeito – possivelmente intencional - de fazer o filme parecer estranhamente vazio no centro, como se algo estivesse faltando.⁹⁴

⁹³ Já no segundo plano do filme, há um *close up* em Caspar no qual vemos, logo atrás dele e à direita, as mãos enluvadas de um homem segurando um chapéu. No final da cena, quando Capar e Dane saem e fecham a porta do escritório, vemos um cabide de quarto onde estão pendurados um sobretudo e um chapéu. Logo a seguir, o acessório é elemento de composição “negritado” da seqüência dos créditos iniciais, quando o aparecimento do título do filme coincide com a imagem, em primeiro plano fixo, de um chapéu e com uma troca de sinal importante na música: uma mudança de modo, que quebra o fluxo “apaziguado” de uma melodia suave em modo jônio e insere um sinal claro de tensão. Em conjunção com o primeiro plano e com a súbita mudança de atmosfera da música, – estratégia que em um contexto *hitchcockiano* significaria que o objeto teria importância crucial na trama - emerge o som de um vento e o chapéu é levado pela corrente de ar para o fundo da tela em um movimento na direção de um ponto de fuga construído pela disposição das árvores da floresta, que é vista desde o início da seqüência. Somente quando o chapéu desaparece ao fundo, a imagem, a música e o som do vento saem em *fade out*. Na cena que sucede os créditos, Tom acorda no sofá de um bar e não encontra o seu chapéu. O *bartender* diz que Tom, embriagado, perdeu o chapéu nas cartas e que Verna está com ele. Corta para Tom indo à casa de Verna sob o pretexto de buscar o chapéu. O tema do chapéu permeia de modo massivo todo o filme, muitas vezes mostrado em plano detalhe, até a cena conclusiva.

⁹⁴ LEVINE, Josh. **The Coen Brothers**. Toronto: ECW, 2000. p.74. “A symbol, then, that has no actual symbolic meaning? That is intuitive, not rational? This will not be the last time that the brothers will include such possibly empty symbols in their work – the box that Charlie Meadows gives Barton Fink is another. The result makes the film more mysterious and subject to interpretation. Here the hats may represent Tom’s sense of the

Na trama original de Dashiell Hammett, o fato do filho do senador encontrado morto estar sem o seu chapéu está diretamente articulado com as hipóteses que Paul Madvig e Ned discutem sobre o autor do crime. Ned usa um chapéu do morto para incriminar um *bookmaker* que deve dinheiro a ele e a explicação para a ausência do chapéu está articulada com a revelação do verdadeiro assassino. Ao contrário, entretanto, do que acontece na trama original da novela de Hammett e do que os indícios audiovisuais fazem parecer, a ênfase hiperbólica no chapéu é apenas uma piada, uma estratégia de dissuasão, pois apesar da presença exageradamente massiva do objeto na malha fílmica, nenhum fato realmente relevante na trama está conectado a ele e tentar colocar o chapéu em uma chave hermenêutica de signo de natureza simbólica, tampouco conduz o intérprete a um porto seguro.

Em síntese, à luz das evidências que a análise interna traz à tona, *Ajuste final* tem a sua estrutura contingenciada pela fusão dos mundos *gangster* e *noir*, mas não reivindica para si nenhum valor de “autenticidade”. Os signos *gangster* e *noir* estão ali como meras ferramentas da construção da singularidade de uma obra de vocação híbrida, cujo maior compromisso é consigo mesma e não com as classes de histórias das quais extrai contexto, conflitos e os personagens do triângulo amoroso principal. Como diz R. Barton Palmer, *Os bons companheiros* e a saga de Copolla oferecem à apreciação atualizações sérias da ascensão e queda de criminosos carismáticos, os Coen preferem dar à forma um tratamento irônico, autoconsciente e irreverente⁹⁵. O filme não tem - e não parece desejar possuir - a potência de comover multidões que existe em *O poderoso chefão*, *Era uma vez da América* e, em menor medida, em *Os bons companheiros*. Da mesma forma, não produz a grandeza da atmosfera de pesadelo, aniquilamento e desesperança de *O rei de Nova York*, o *gangster* mais sombrio das obras aqui investigadas. O filme, entretanto, não pode ser considerado um mero deboche realizado por jovens diretores habilidosos e inteligentes. *Ajuste final* tem um senso de humor apurado e é irreverente com todos os temas e dispositivos que aciona, mas é inegável que a obra tem um grande coração. Assim como o coração *hammettiano* de Tom Reagan, todavia, ele está escondido em camadas profundas da obra. Duas das evidências produzidas pelo confronto analítico com *Ajuste final* é que o filme tende a se tornar mais saboroso e

precariousness of life, or of a man's dignity, which can be so easily lost – but neither of these feels fully satisfying. This impossibility of interpretation can also have the effect – perhaps intended – of making the films seem strangely hollow at the center, as if something is missing.”

⁹⁵ PALMER, Barton R. **Joel and Ethan Coen**. Urbana: Illinois University, 2004. p.8-9.

comovente a cada nova degustação; e que há algo a aprender com essa obra, assim como com a sua música.

5.2.3. DE VOLTA À MÚSICA

Como já foi discutido, o programa musical de *Ajuste final* coincide, em muitos aspectos, com as estratégias dominantes na classe *gangster-noir*. Ao mesmo tempo, a apreciação privada acusou a presença de um efeito original, que, como a análise interna sugere, parece ser tributário do caráter do tema principal do filme. A música-tema, assim como toda a música de pós-produção do filme, deriva de uma canção tradicional irlandesa intitulada “Lament for Limerick” ou “Limerick's Lament”. Como se sabe, assim como a música tradicional espanhola tem a sua natureza influenciada pelos oito séculos de domínio árabe na península ibérica, a tradição musical da Irlanda paga altos tributos a dois milênios marcados por ciclos de dominação celta. Se uma das heranças árabes mais caracterizadoras da música tradicional espanhola pode ser considerada a ênfase no modo frígio e na escala menor harmônica, misteriosos e tristes por natureza, o legado dos celtas para a música irlandesa é o recurso recorrente ao jônio, o mais potencialmente assertivo, apaziguado e alegre dos modos.⁹⁶ Observando, ademais, que os dois primeiros passos escalares da melodia do tema principal de “Lament for Limerick” são idênticos ao da canção “Danny boy” – isto é, um gesto ascendente em direção à terça maior e um impulso rítmico em direção a um tempo forte. Isto implica que “Lament for Limerick” pode ser um lamento, mas não é uma lamentação chorosa ou desesperada, à italiana, por exemplo. Condicionado pela natureza expressiva do modo jônio e pelo caráter assertivo do gesto melódico, o lamento irlandês, aqui, é um queixume cheio de esperança e nobreza, manifestado em “tom maior”.

Como foi examinado na seção dedicada ao exame do léxico musicológico deste trabalho, os efeitos da música modal derivam da percepção de um sistema de alto grau de consonância sem variação de tônica. Principalmente se executada por instrumentos “típicos”, a música composta com base nos modos gregos tende a apontar para o passado e/ou para longe dos grandes centros urbanos contemporâneos do Ocidente. A sensação de “antiguidade” e de “Oriente” produzida pelos épicos de Cecil B. de Mille, como *Ben-Hur* e *Os dez mandamentos*, por exemplo, paga tributos ao emprego da música modal. O tratamento conferido à canção tradicional irlandesa por Carter Burwell, Sonny Kompanek e Larry Wilcox,

⁹⁶ A estrutura escalar do modo jônio é a base do modo maior do sistema tonal.

consiste, em síntese, em conferir, pela via da orquestração, uma dimensão de grandiosidade e solenidade à singeleza de “Lament for Limerick”. O tema principal do filme, fruto desse conjunto de características, é percebido, já nos créditos iniciais, como algo diferente de tudo o que já foi ouvido nas histórias ambientadas no submundo do crime, de um modo geral.

Os créditos iniciais sucedem à cena de abertura, onde é mostrado o primeiro sinal do conflito entre Tom e Leo. Na conclusão da seqüência, uma evidente intenção de mostrar o afeto que une os dois protagonistas masculinos conquista a simpatia da platéia pelos personagens. O espectador ideal do filme, nesse momento, já sabe que eles são irlandeses. Isto porque vê que o filme logo constrói o mundo *gangster* da era da Proibição; faz referência explícita ao conflito Al Capone *versus* O’Bannion; e oferece à escuta um sotaque que, para o leitor inscrito na obra – de nacionalidade norte-americana, decerto - é inconfundível. Finda a cena, a tela é tomada por belas imagens das copas das árvores de Miller’s Crossing e o espectador ouve um oboé *solo*, de timbre anasalado, plantar na apreciação uma sensação de paz e doçura. Se o timbre, a interpretação e o andamento moderado produzem, sem dúvida, um sentido de melancolia, o movimento melódico interdita qualquer leitura na chave dramática das dores intensas.

Pouco a pouco, a entrada sucessiva de outros instrumentos dos naipes das madeiras e das cordas vai transformando o caráter singelo da melodia em uma atmosfera solene e grandiosa, que produz um forte sentido de “épico”. Com um vetor dinâmico de sinal positivo constante, a música é um suave *crescendo*, que atinge o ponto culminante em uma fermata⁹⁷, no acorde de preparação para o retorno à fundamental. Em conjunção com a fermata, o movimento de câmera contínuo - que mostrava, até então, a copa das árvores e o céu, do ponto de vista de alguém que caminha olhando para cima – é substituído, em fusão, por um plano fixo e fechado do chão. O espectador vê um chapéu cair, em primeiríssimo plano. No momento em que o chapéu toca o solo, a música, negando ao ouvinte o conforto do retorno direto à fundamental, insere entre o acorde de preparação e a sua conclusão dois outros acordes suspensivos⁹⁸ “inesperados”, que, associados a um deslocamento da tessitura para uma região mais grave, produzem uma sensação de mistério e perigo. É em conjunção com essa atmosfera misteriosa que o nome de Miller’s Crossing é mostrado em letras grandes

⁹⁷ O termo fermata indica que o fluxo contínuo e regular da pulsação deve ser interrompido para que uma nota, um acorde ou uma pausa, sejam sustentados o tempo que o intérprete julgar adequado. O efeito da fermata é de suspensão, especialmente quando ocorre em um acorde de preparação, quando produz uma expectativa de retorno à estabilidade rítmica e harmônica ao mesmo tempo.

⁹⁸ São acordes sem a terça, o que impede que sejam percebidos como acordes maiores ou menores. Tendem a produzir um grau moderado de instabilidade e ambigüidade.

ao espectador. Quando o vento leva o chapéu para o fundo do quadro, o sistema estabiliza na fundamental inicial e as primeiras notas da melodia são repetidas algumas vezes, saindo em um suave *diminuendo al niente*⁹⁹.

Desta pequena seção suspensiva é extraído todo o material para a construção das atmosferas de tensão e perigo que a música constrói, ao longo do filme. Como já foi dito, a música pode ser considerada bem-sucedida neste aspecto, mas não atrai nenhuma atenção especial, uma vez que em nada se distingue, em essência, da música da grande maioria dos filmes que recorrem a esses dispositivos. Merece algum empenho analítico, é verdade, a relação que os signos musicais de tensão estabelecem com o chapéu, aqui e ao longo do filme. Com base nas imagens dos créditos, o chapéu adquire, de imediato, uma potência de ser importante na narrativa. No curso da apreciação, o chapéu de Tom é mostrado várias vezes em plano-detelhe, não raramente em conjunção com notas sustentadas na região grave. Como, no final da apreciação, o espectador percebe que nada de muito importante estava relacionado ao objeto, o que sobra do sentido que o elo música-chapéu constrói é a perspectiva de um valor simbólico ou, como esta análise prefere acreditar, que a música está ali, simplesmente, para “driblar” o apreciador, levando-o a crer na relevância narrativa e simbólica do objeto, para depois deixá-lo com a sensação de que algum sentido importante deixou de ser construído na recepção.

Os investimentos analíticos mais importantes deste estudo incidem sobre a relação entre a música, Leo e Tom. O sentido de “Irlanda”, obviamente, une personagens e música¹⁰⁰, mas, como também já foi examinado, essa é uma estratégia comum aos filmes de um modo geral. É rentável observar, todavia, que até a década de 1940, antes de negros e hispânicos começarem a migrar para as metrópoles, os irlandeses estabelecidos em Nova Iorque e Nova Orleans, principalmente, eram considerados a escória da sociedade. Vistos pelos americanos como beberrões e mal-educados, aos irlandeses eram reservados os trabalhos insalubres, perigosos e mal-remunerados.¹⁰¹ Ora, isto quer dizer que Leo é um ser impossível na era da

⁹⁹ A expressão significa decrescer “ao nada”. É uma instrução de interpretação dinâmica, isto é, significa ir diminuindo progressivamente a intensidade do ataque às notas, em movimento constante em direção ao silêncio. É diferente de um *fade out*, que significa diminuir o volume da música na pós-produção.

¹⁰⁰ A música tradicional irlandesa é um item de repertório da cultura norte-americana. Hoje, inclusive, é parte da cultura jovem massiva, difundida algumas correntes de *new-age*, do *heavy metal* e da música eletrônica, que fazem uso de elementos da música e da mitologia celta para a sua configuração como produto.

¹⁰¹ Segundo generosa contribuição de Magdeline Laba, pesquisadora do Institute for Resources Information Sciences (Cornell University, NY), fornecida em troca de emails durante esta pesquisa. Em palavras de Laba, descendente de irlandeses que trabalharam nas minas de carvão, “*people hated them. My mom says she remembers when the blacks started moving into the Bronx. She felt bad to see them treated the way they used to be treated, but at the same time she was glad to be moving up in social status.*”

Prohibition. Roger Ebert é bem preciso quando observa como o escritório de Leo é demasiadamente luxuoso:

Mas eu penso a respeito do quarto. Que quarto maravilhoso. Totalmente imerso em sombras escuras, com cara mobília antiga de carvalho, cadeiras em couro e encaixes de bronze e vastos espaços de soalho entre as combinações amarelas de luz. Gostaria de trabalhar nesse quarto. Um homem conseguiria realizar algo nesse quarto. E, no entanto, o quarto é uma chave para entender por que “Miller Crossing” não é tão bem sucedido quanto deveria ser - porque parece ser um filme constantemente consciente de si mesmo, ao invés de dar conta do seu negócio. Na realidade, não creio que Leo teria um escritório como esse. Acredito que é o tipo de escritório de um rico advogado, projetado por um bom decorador de interiores, com contatos na Inglaterra. Não tenho certeza de que um chefe trapaceiro em uma grande cidade americana em 1929 ocuparia tal espaço, mesmo que não o distingua como uma presença sinistra entre as sombras.¹⁰²

A aposta da análise aqui realizada, em divergência com a de Ebert, é que, sem nenhum compromisso de sangue com o mundo real, a vocação do filme é, justamente, construir um irlandês mítico, em oposição bem-humorada ao *glamour* conferido à máfia italiana pelas sagas épicas do cinema. O caráter elegante, solene, majestoso e em modo maior, da música, em muito contribui para a produção desse sentido. É na relação da música com o elo afetivo dominante do filme, contudo, que o investimento analítico se revela mais profícuo. Depois dos créditos iniciais, a música volta quando o filme mostra Tom fumando, pensativo, sentado em sua cama, aparentemente sozinho, após ter sido visto entrar na casa de Verna para tomar um *drink*. Uma batida na porta surpreende Tom, pois é alta madrugada. Tom se levanta, sai do quarto, fechando a porta, e vai ver quem está batendo. Quem está do lado de fora é Leo, preocupado porque não consegue encontrar Verna. Tom diz a Leo que Verna não presta e que ela se aproximou de Leo somente para obter proteção para o irmão, mas Leo não se deixa convencer. Depois que Leo vai embora, Tom volta para o quarto e o espectador fica sabendo que Verna está na cama dele.

Ora, na estrutura do roteiro, as funções da seqüência são revelar que Leo tem um envolvimento com Verna, mas não sabe que ela e Tom têm um caso, e dar mais um passo na progressão dramática da tensão gerada pela questão “Bernie”. O pico emocional, para o

¹⁰² **Orange County Review**, 25 out 1990. “*But I think about the room. What a wonderful room. All steeped in dark shadows, with expensive antique oak furniture and leather chairs and brass fittings and vast spaces of flooring between the yellow pools of light. I would like to work in this room. A man could get something done in this room. And yet the room is a key to why "Miller's Crossing" is not quite as successful as it should be - why it seems like a movie that is constantly aware of itself, instead of a movie that gets on with business. I do not really think that Leo would have such an office. I believe it is the kind of office that would be created by a good interior designer with contacts in England, and supplied to a rich lawyer. I am not sure a rackets boss in a big American city in 1929 would occupy such a space, even though it does set him off as a sinister presence among the shadows.*”

espectador, é o momento em que Verna é revelada. A música começa com uma nota grave – na mesma fundamental do tema de abertura - em conjunção com o plano fechado no chapéu de Tom, que está sobre um móvel (o espelho do móvel duplica a imagem do chapéu). O jogo audiovisual, até aqui, produz um grau moderado de tensão e mistério. A câmera recua e revela, pelo espelho do móvel, Tom recostado na cama. Quando o espectador vê Tom, surge o oboé com a melodia do tema principal. Corta para um movimento lento de câmera, que se aproxima para mostrar, iluminada em *sidelight*, a expressão de um homem preocupado, que parece refletir sobre algum problema. O que o espectador ouve, da entrada da melodia até o momento em que a música pára em um acorde de preparação, se fosse oferecido exclusivamente à escuta, dificilmente seria percebido como algo associável a traição, perigo, medo ou perspectiva de enfrentamento entre dois homens do submundo. Ao contrário, enquanto Tom é visto sozinho, a música é suave, apaziguada e está muito mais para um lirismo “heróico” do que para o “dramático”. Depois que Leo vai embora, enquanto o espectador vê Tom dirigir-se ao quarto e abrir a porta, ouve um movimento melódico lento, na região grave, produzindo uma tensão moderada, para potencializar “a revelação”. A seção musical conclui quando a câmera revela Verna.

A primeira seção da seqüência fornece uma chave de leitura interessante para o programa musical de *Ajuste final*. Do princípio ao fim da obra, as intervenções do tema principal do filme operam para dar dimensão de grandiosidade aos sentimentos de Tom em relação a Leo. A música nunca está com Tom e Verna. Quando ele é visto no quarto, pensativo, a câmera esconde Verna, enquanto a música sugere que ele está pensando em Leo, embora este sentido só possa ser capturado pela razão em uma apreciação analítica da obra. Em uma seção posterior do filme, a volta do tema principal – ausente da trilha sonora desde a seqüência recém-examinada - confirma a potência dessa chave de leitura. Depois de contar ao chefe sobre o caso que mantém com Verna, Tom recebe a visita dela. Quando ele abre a porta e ela é revelada, volta o singelo oboé apresentando o tema principal. O clima entre os dois é pesado e depressivo, enquanto a música mantém íntegro o seu caráter singelo, nobre e heróico. A música, aqui, mais uma vez nada tem a ver com a situação dramática da relação entre Tom e Verna, mas representa a presença de Leo nos sentimentos de Tom. No final do filme, quando o espectador se dá conta que todas as ações de Tom visavam a proteção do chefe e o vê sozinho em *Miller's Crossing*, a música, que aqui recebe um tratamento ainda mais grandioso, adere completamente ao gesto nobre e estóico de Tom, a representação de um afeto incondicional de um homem por outro, que o filme autoriza plenamente a ler como

amor entre pai e filho. Este é um ponto interessante para reestabelecer o contato com a epifania que gerou o corpo empírico deste estudo.

5.2.4. DE VOLTA À SEQÜÊNCIA DANNY BOY

No início desta análise, foi possível perceber, na seqüência “Danny boy”, um tecido audiovisual rico em *pontos de sincronização* e urdido com um apurado rigor formal. Ao mesmo tempo, a investigação mostrou que a música transita dinamicamente entre o fosso e a cena. Para falar dos efeitos sentimentais e cognitivos da música e da dimensão *cinemusical*, foi preciso, em primeiro lugar, construir um conhecimento sobre a natureza da obra e observar a função da seqüência no corpo do filme. Leo é um personagem que, nas seções anteriores história, conquistou a simpatia do espectador. Embora não exatamente pelas mesmas razões - e, tampouco, com a mesma intensidade -, é fácil perceber semelhança entre o efeito emocional que Leo produz na apreciação e o que Don Corleone oferece à platéia em *O poderoso chefão*: ambos são mostrados como homens elegantes, poderosos, corajosos, amigos dos amigos, implacáveis com os inimigos. Na seqüência em exame, o espectador teme pela vida de Leo e gosta de vê-lo destruir os inimigos. Quanto ao caráter da música que, neste momento, é oferecida à escuta, é preciso refletir com prudência. Canções, de um modo geral, são espécies de “granadas semânticas” que projetam estilhaços de sentidos, sensações e sentimentos em muitas direções. No jogo de sentidos das músicas cantadas, além de dispositivos exclusivamente musicais - como as propriedades melódicas, rítmicas e harmônicas, as escolhas paradigmáticas de timbres e dinâmica - e de significados que emergem a partir do pertencimento a uma época, gênero ou estilo -, estão também postos no tabuleiro o texto literário, as propriedades vocais daquele que enuncia e o modo como ele interpreta a canção.

É importante, neste ponto da narrativa analítica, observar que na primeira apreciação o analista empírico apreendeu apenas fragmentos do conteúdo literário e tampouco percebeu a obra como uma música conhecida. Fala-se até aqui, portanto, de efeitos derivados do material estritamente musical e que não convocam a rede semântica que é acionada quando um apreciador ouve uma música que já ouviu muitas vezes, sabe o nome dela e tem uma posição afetiva construída em relação à obra e/ou ao intérprete. Mesmo estando anestesiados o conteúdo verbal e interditados sentidos acionados pela familiaridade com a obra, constata-se a presença de uma forte conexão entre o *pathos* da música e o da encenação.

O que foi que o analista ouviu, afinal, enquanto via o triunfo de Leo? Uma música “simples”, com marcas importantes de canções populares sem grandes ambições por capital simbólico, no *campo* dos julgamentos estéticos. No que diz respeito à harmonia, contenta-se em percorrer, somente, as funções principais da tonalidade. A melodia acompanha esse caráter “simples” da harmonia: passeia, tranqüila, por graus conjuntos e pequenos saltos, sempre em direção a consonâncias. O andamento pode ser considerado um andante, enquanto o ritmo melódico não apresenta nenhuma elaboração mais sofisticada. A forma é absolutamente simétrica, sendo a canção totalmente constituída de frases de dois compassos quaternários. Em resumo, o espectador ouve uma canção simples.

Conicionados pela tonalidade maior, pelo gesto ascendente de todos os inícios de frase e pela natureza triádica da harmonia, os aspectos não-literários da canção “Danny boy” têm grande potência de produzir na recepção sentimentos de sinal positivo, que se conectam facilmente com idéias como sucesso amoroso, paz, confiança, superação e vitória. É esclarecedor lembrar que tonalidades maiores associadas a movimentos melódicos ascendentes são recursos constantemente empregados para a produção dos hinos nacionais, como acontece com a “Marselhesa” e com o “Hino Nacional Brasileiro”, por exemplo. Por outro lado, em grande parte por conta de propriedades da interpretação vocal, verifica-se também toques de melancolia e de dores do espírito. A “lágrima na voz”¹⁰³ daquele que canta, agrega ao “hino” tintas melancólicas. Com o foco restrito aos aspectos musicais e à interpretação vocal, pode-se dizer que “Danny boy” constrói uma atmosfera de sucesso, vitória e superação, mas tingida de tristeza.¹⁰⁴

¹⁰³ Jargão da indústria fonográfica que designa um jeito “choroso” de cantar. Diz-se que um intérprete tem “uma lágrima na voz” quando se considera que a interpretação – ela mesma – confere à canção uma natureza “triste”.

¹⁰⁴ Com o objetivo de apreender com mais precisão este fenômeno, e aplicar o resultado da observação como ferramenta de controle hermenêutico, foi adotado o procedimento de realizar, em sala de aula, um teste de recepção com meus alunos de cursos de graduação na área do audiovisual. Sem maiores compromissos com um rigor metodológico, esta investigação no domínio da recepção empírica foi realizada tão somente por conta da oportunidade de testar, em primeiro lugar, se o modo como o analista percebeu a canção – como uma canção desconhecida, da qual apreendeu somente fragmentos do discurso literário – seria compartilhado por uma comunidade mais ampla de apreciadores. Além disso, o teste buscou verificar a existência, ou não, de um eixo intersubjetivo em relação à natureza sentimental da canção e o tipo de associação que a música estabelece com uma época, um lugar e um contexto sócio-econômico. Em relação ao conteúdo verbal, nenhum dos respondentes acusou ter sido possível compreender o sentido geral das palavras, o que veio a favorecer o entendimento sobre os dispositivos não-verbais da obra. Reunindo os interpretantes que formam um eixo intersubjetivo claro, pode-se observar que, no que diz respeito à solicitação por respostas de natureza afetiva, noções como paixão, apaixonada, apaixonado, amor, amado, amada, romântico, romance e romantismo dominam a amostra com 35 referências. Em uma chave contígua, noções como esperança (7 vezes), tranqüilo e tranqüilidade (4 vezes), se conectam com um número significativo de interpretantes positivos como paz, conforto, carinho, delicadeza, doçura, compreensão, segurança, confiança, realização, prosperidade, renovação, superação, perseverança, vitória, descoberta, euforia, reencontro, reconhecimento e regresso. Ao mesmo tempo, a atmosfera de conquista e realização, assim como o sucesso amoroso, que dominam a amostra, apresentam-se, embora em medida menos relevante, contaminadas por signos como tristeza (9); perder, perdas, perda (7); despedida, partida (6); nostalgia,

A interpretação vocal, entretanto, não constrói somente a tristeza, é claro. O que o espectador ouve é uma voz de tenor adestrada em canto lírico, que canta com “bravura”, sentido que se conecta facilmente com a ação corajosa do personagem. Da mesma forma, o canto operístico e o arranjo de cordas do acompanhamento contribuem para que a canção seja percebida também como “alta cultura” e, assim, estabeleça também um paralelo com um personagem mostrado como rico, sofisticado, que mora em uma mansão luxuosa e usa chinelos com monograma.

Com atenção dedicada aos aspectos não literários da canção, portanto, a análise permite inferir a presença de uma instância autoral preocupada em estabelecer um jogo intenso de relações *cinemusicais*. O exame da participação de “Danny boy” na estratégia *cinemusical* da seqüência em exame, contudo, deve ser submetido à compreensão do fato de que o analista empírico, neste caso, não se funde com o Apreciador Modelo inscrito na obra. Em primeiro lugar, pelo motivo óbvio de que, mesmo após algumas apreciações, não foi possível capturar o sentido geral do texto literário, tarefa dificultada, inclusive, por conta do sotaque com o qual as palavras são cantadas. Além disso, “Danny boy” opera, no filme, como um programa cognitivo que manipula a potência simbólica desta canção específica, na cultura norte-americana. Como será visto a seguir, todas as operações da música no filme, embora passíveis de inferência a partir da análise dos aspectos musicais da canção, podem ser subprodutos de uma escolha orientada, antes, pelo conteúdo literário e, principalmente, pelo valor simbólico de “Danny boy”.

Tabela 12: Letra de *Danny Boy*.

<p>O Danny boy, the pipes, the pipes are calling From glen to glen and down the mountainside The summer's gone and all the roses falling 'Tis you, 'tis you must go and I must bide.</p> <p>But come ye back when summer's in the meadow Or when the valley's hushed and white with snow 'Tis I'll be here in sunshine or in shadow O Danny boy, O Danny boy, I love you so.</p> <p>But if ye come and all the flowers are dying If I am dead, as dead I well may be, You'll come and find the place where I am lying And kneel and say an Ave there for me.</p>	<p>Oh Danny boy, os foles estão chamando De vale em vale e pelas encostas abaixo. O verão é findo e todas as rosas estão caindo. Você precisa ir e eu preciso esperar.</p> <p>Mas volte quando o verão chegar à campina Ou quando o vale estiver silenciado com a neve branca Pois eu estarei aqui à luz do sol ou nas sombras O Danny boy, o Danny boy eu te amo tanto.</p> <p>Mas se você voltar e todas as flores estiverem morrendo, Se eu estiver morto com é bem provável que esteja. Você virá e encontrará o meu jazigo Se ajoelhará e rezará uma Ave-Maria lá para mim</p>
--	---

nostálgica (5); melancolia, melancólicos, melancólica (5); saudade (4); abandono, abandonada, abandona (3); morte, morre, morreu, enterro (4); solidão (3); sofrimento, sofrendo, sofreu (4); suicídio, suicidar (2), além de referências únicas a indiferença, dor, frieza e ferida na alma. Observando as respostas obtidas, poderíamos dizer que o efeito sentimental da música, sobre a apreciação de uma platéia que não domina o código contido nas palavras da canção, pode ser resumido como a produção de uma atmosfera de sucesso amoroso e um movimento dramático da desventura para a fortuna, apesar de perdas importantes.

And I shall hear, though soft, your tread above me And all my grave shall warmer, sweeter be For you will bend and tell me that you love me And I will sleep in peace until you come to me.	E eu ouvirei, embora baixinho, seus passos sobre mim E a minha tumba se tornará aquecida e mais doce Pois você se curvará e dirá que me ama. E eu dormirei em paz até que você venha a mim.
--	--

Em conjunção com a vitória de Leo, o sentido irônico que o último verso – “eu dormirei em paz até que você volte para mim” – adquire é claro, mas o foco da análise se dirige agora para outro aspecto. Como as palavras revelam, a voz enunciativa parece ser a de um pai dirigindo-se a um filho que está de partida. Estamos, portanto, bem próximos das noções de despedida, saudades, nostalgia e melancolia, como emoções decorrentes da separação entre pessoas que se amam. Além disso, a canção fala de amor, mas não do amor romântico. É a representação do amor paterno, ao qual o poeta atribui um caráter de *love everlasting*, ou seja, de um amor tão forte que transcende a vida terrena. Há, também, uma outra camada de sentido dramático na canção relacionada à apartação, com especial impacto num país de migrantes como foi a Irlanda. A contraposição entre a vida nas montanhas verdes, que precisa ser deixada pelos mais jovens, e o amor de sacrifício dos pais/mães/noivas que dizem vão! Ainda que eu já não esteja aqui quando você voltar. É uma narrativa (melo)dramática, voltada para a busca da comoção, que funciona como modelo ou paradigma para todos os migrantes que deixaram para trás a sua terra e seus entes queridos.

O tema da letra da canção Danny boy, como foi examinado, é, em síntese, uma declaração de amor de um pai para um filho que vai partir. Assim, embora no filme a situação esteja invertida, pois quem ocupa o lugar de pai protetor é o homem mais jovem, o conteúdo literário da canção pode ser percebido em conexão temática com a centralidade emocional da história. É relevante observar que o filme não oferece ao espectador nenhuma explicação para o pacto de amizade que existe entre eles. Em filmes como *Era uma vez na América*, *Os bons companheiros* e *O poderoso chefão*, os laços de fidelidade são construídos pela história de maneira muito clara, quase sempre fundamentados em vínculos familiares ou construídos nos “tempos difíceis”. Em *Ajuste final*, a narrativa não dá nenhuma pista concreta sobre as motivações da união entre Tom e Leo, mas pede ajuda à música e à poesia popular para construir este sentido, em uma dimensão lírica.

Por outro lado, é preciso observar a função simbólica que a canção “Danny boy” exerce sobre a recepção ideal da obra. Como acontece, em geral, com os indivíduos que ocupam as camadas sócio-econômicas mais baixas das grandes cidades, os imigrantes irlandeses eram as principais vítimas de preconceitos e de termos depreciativos. “*What’s that*

potatoe-eater up to?”, pergunta Dane a Tic-tac¹⁰⁵, desconfiando das intenções de Tom. “Danny boy”, título da canção empregada na seqüência, é um desses termos, como pode ser comprovado quando vemos a expressão ser aplicada em relação a personagens dos filmes *Os bons companheiros*, *O delator*¹⁰⁶ e *A dama de Shangai*. Foi, justamente, por conta da canção, que a expressão Danny boy se fixou como um signo de “Irlanda”. Embora haja controvérsias sobre a origem de “Danny boy”, segundo o musicólogo Michael Robinson, ela é uma entre muitas canções feitas com uma melodia irlandesa para gaita de fole, de autoria desconhecida, cujo primeiro registro em partitura aparece em 1855, na coletânea *Ancient Music of Ireland*. Com a letra escrita por Frederic Edward Weatherly, um advogado inglês, a canção tornou-se muito popular nos Estados Unidos nas primeiras décadas do século XX, e já foi gravada por cantores como Bing Crosby, Elvis Presley, Sinead O’Conor e Eric Clapton, entre muitos outros. Item de repertório obrigatório das comemorações do *St. Patrick’s day*, feriado que homenageia o santo padroeiro dos irlandeses católicos, costuma constar de curiosas coletâneas intituladas *Irish drinking songs*

Ora, a voz que é oferecida à apreciação é a do tenor Frank Paterson, conhecido como o “Tenor de Ouro da Irlanda”. Paterson, que fez apresentações para presidentes e chegou a protagonizar filmes de Hollywood, pode ser considerado o cantor lírico irlandês mais conhecido e respeitado da segunda metade do século XX.¹⁰⁷ Assim, “Danny boy”, confirmando a constante presença do senso do humor agudo e peculiar que permeia todo o filme, opera como uma espécie de “música de taberna” vestida a rigor, em articulação bem-humorada – uma espécie curiosa de ironia com polaridade invertida - com o jogo de construir uma Irlanda mítica, em conexão com a bravura de um “pai” irlandês.

O filme contém ainda outras canções que, embora não tenham a importância semântica e estrutural de “Danny boy”, merecem alguma atenção. Todas elas contribuem para a construção da era da Lei Seca, isto é, são músicas que eram difundidas no contexto histórico de referência, mas esta não é a única razão da presença delas no filme. “Runnin’ wild”¹⁰⁸, embora em tudo contribua para o estabelecimento de uma paisagem sonora coerente com o mundo representado, articula também outras camadas de sentido. Há um sutil *ponto de sincronização* entre a entrada vibrante ascendente dos metais da introdução e o início do

¹⁰⁵ Um dos capangas de Caspar. O apelido de refere à baixa estatura do personagem.

¹⁰⁶ *The Informer*. John Ford / Max Steiner, 1935.

¹⁰⁷ Frank Paterson faleceu no ano 2000.

¹⁰⁸ *Runnin’ wild*, com melodia composta por A. Harrington Gibbs e letra de Leo Wood e Joe Gray, é apresentada na capa da partitura original como uma “*ebony jazz song*”. A canção é ouvida no filme em versão *up tempo*, no estilo *dixieland* de “When the saints go marchin’ in”, por exemplo.

movimento de Tom em direção à *ladies room* do Shenandoan Club, cenário onde ocorre um confronto entre ele e Verna. Durante o enfrentamento (trocam acusações; ele a beija à força, ela dá um murro nele; Tom atira um copo, que se espatifa em um espelho) a música ocupa um plano de fundo instrumental *pianíssimo*, indiferente aos sentimentos dos personagens. A encenação tem um caráter naturalista, que é quebrado quando, ao contrário de uma previsível bofetada, Verna dá um murro no queixo de Tom que o leva quase a um *knockdown*. O protagonista, que tem nas mãos o seu copo de *whisky*, em um contra-golpe típico das *femme fatales*, lança o copo em direção a Verna. Ela se esquiva e o copo atinge um espelho, espatifando-se e produzindo rachaduras no vidro. Nesse momento, surge, sobre a base instrumental, uma voz irônica de alguém que diz que é mais feliz *runnin' wild*, ou seja, crescendo como mato selvagem, vivendo uma vida desregrada e, principalmente, sem amar ninguém, pois não vale a pena.¹⁰⁹ O mais engraçado - o espectador “culto” perceberá - é que “Runnin' wild” foi interpretado por Marilyn Monroe, no papel de uma cantora profissional, no filme *Quanto mais quente melhor* (*Some like it hot*. Billy Wilder / Adolph Deutsch, 1959) e foi também utilizada no filme *Zelig* (Woody Allen / Dyck Hyman, 1983).

É em chave irônica semelhante que a canção “Goodnight sweetheart” opera. No Shenandoan Club, enquanto Leo esmurra Tom e dá-se a ruptura do elo afetivo principal da história, a letra da canção que está sendo executada pela orquestra da casa diz “boa noite, doçura”. Em uma chave estratégica parecida, mas desta vez com tintas de humor negro, o espectador vê a fachada de um clube chamado Sons of Erin enquanto ouve¹¹⁰, na voz de outro famoso tenor irlandês, que também trabalhou no cinema¹¹¹, a canção “Come back to Erin”, enquanto uma força policial, ora sob as ordens de Caspar, quebra o vidro da porta e joga lá dentro uma bomba que produz uma violenta explosão no local. Uma canção entoada *a capela* por Frank, capanga de Caspar, na cena em que Dane obriga Tom a ir com ele a Miller's Crossing para apresentar a prova de que assassinou Bernie, é o único sabor italiano da música do filme. Grandalhão e configurado como um enorme palerma infantil de *cartoon*, Frank canta com bravura e saltita pelo bosque enquanto o herói da história, vendo a morte de perto, tem um acesso de vômito.

¹⁰⁹ *Runnin wild, lost control / Runnin wild, mighty bold / Feeling gay, reckless too, / carefree mind all the time, never blue./ Always going, don't know where / always showing I don't care / Don't love nobody, it's not worthwhile / All alone, runnin wild!*

¹¹⁰ Em uma perspectiva acústica que sugere estar sendo executada em um aparelho no interior do clube.

¹¹¹ John McCormack atuou no campo da música de concerto, entre os anos 1910-30, e foi o primeiro cantor a gravar a famosa canção “*It's a long way to Tipperary*”. McCormack apresentou-se regularmente no rádio e, em 1917, naturalizou-se americano. Participou de vários filmes sonoros inclusive representando a si mesmo no drama romântico inglês *Wings of the morning* (Harold D. Schuster / Arthur Benjamin, 1937)

As estratégias recém-descritas podem ser flagradas de modo recorrente em muitos outros filmes. Música como paisagem sonora coerente com a música do mundo representado, afinal, pode ser visto como um recurso quase invariável não só do cinema, mas de todo o campo do audiovisual e das encenações dramáticas de um modo geral. A construção da ironia na dimensão *cinemusical*, como já foi observado, também não são programas raros na história do cinema. É difícil negar, entretanto, que o filme explora as canções “Runnin’ wild”, “Come back to Erin” e “Goodnight sweetheart” com um especial engenho no sentido da produção da comicidade. Ao mesmo tempo, não é temerário afirmar como rara, e até mesmo como única em todo o universo dos *crime films*, a presença do canto operístico casual de um personagem configurado como um bobalhão em uma cena na qual o protagonista corre um sério perigo de ser assassinado.

O repertório de canções do filme inclui, ainda, duas outras canções. “King Porter stomp”, composta por “Jelly Roll” Morton, é ouvida, em versão orquestral, no encontro entre Tom e Mink no Shenandoan Club. Embora esta análise não tenha logrado encontrar vínculos semânticos importantes entre “King Porter stomp” e a situação dramática na qual a canção está inserida, tudo leva a crer na hipótese de que foi a análise que não capturou a conexão. Isto porque, se a música estiver ali simplesmente como paisagem sonora, é uma única ponta solta em um programa musical que, em nenhum outro momento, agenciou canções somente com essa intenção. A canção que completa o repertório do filme, por exemplo - “Decatur street tutti” -, em uma primeira análise foi interpretada como música encenada, sem muita relevância, mas a pesquisa trouxe à tona que o intérprete da canção, Jabbo Smith, trompetista e cantor atuante nos anos 1920-30 que, segundo Scott Yanow, colaborador do *all music guide*, chegou a ser comparado com Louis Armstrong e teve carreira curta, por problemas de bebida. “Decatur...” é a música que está tocando na casa de Verna, quando Tom, de ressaca, vai lá buscar o seu chapéu e tomar um *drink*.

Em síntese, o sabor original e especialmente interessante que emergiu na apreciação do programa musical de *Ajuste final*, é revelado pela análise interna como tributário de um sistema rigoroso, em que a música estabelece com a narrativa cinematográfica um jogo sofisticado de relações formais, semânticas e intertextuais. Cabe ressaltar que, sob o ponto de vista exclusivamente musical, não há nada ali que possa ser considerado uma obra-prima. Ao contrário, é uma música simples, sem nenhuma ambição de competir por capital simbólico no cenário da música contemporânea, de um modo geral. Em termos estritamente musicais, os trabalhos *gangster* de Ennio Morricone, por exemplo, são

muito mais sofisticados, no que diz respeito à elaboração melódico-harmônica. Um investimento analítico minucioso nas estruturas musicais de Morricone é, sem dúvida, bem mais recompensador para aquele que quer aprender a fazer música, mas a análise do programa musical de *Ajuste final* se revela de grande valor, por trazer à tona um conjunto mais dinâmico de operações de sentido do que todos os filmes *gangster-noir* aqui investigados.

Antes de *Ajuste final*, os irmãos Coen haviam realizado *Gosto de Sangue*, um *post-noir* da linhagem de James Cain e *Arizona nunca mais*, uma comédia *slapstick*. Depois de *Ajuste final*, os Coen fizeram *Delírios de Hollywood* (*Barton Fink*, 1991), um drama de tintas absurdas; mais três comédias: *Na roda da fortuna* (*The Hudsucker proxy*, 1994), *O grande Lebowski* (*The big Lebowski*, 1998) e *E aí, meu irmão, cadê você?* (*O' Brother, Where Art Thou?*, 2000); e o filme policial *Fargo* (1996), que pode ser considerado uma curiosa espécie de *noir* branco. Depois de *O homem que não estava lá* (2000), o outro filme eleito objeto desta pesquisa, foram realizadas mais duas comédias: *O amor custa caro* (*Intolerable cruelty*, 2003) e *Os matadores de velhinhas* (*The ladykillers*, 2004). No eixo das comédias, os programas musicais que impressionaram mais profundamente a apreciação foram *O grande Lebowski*, cujo programa musical guarda um certo grau de semelhança com as técnicas “cancionistas” de Tarantino, e *E aí meu irmão, cadê você?*, uma comédia musical que, como foi dito na seção introdutória, produziu um agrado intenso e quase chegou a conquistar um lugar de objeto de análise neste trabalho. Já no eixo dos dramas criminais, nem *Gosto de Sangue* nem *Fargo* foram capazes de seduzir a apreciação de uma maneira especial. Isto não quer dizer que devam ser considerados programas musicais mal-sucedidos. Assim como em *Barton Fink*, um filme com muito pouca música, os recursos musicais em operação nessas obras parecem atender às demandas da obra com competência. Já em *O homem que não estava lá*, os Coen realizam uma obra sobre a qual é difícil falar do programa musical sem se deixar capturar pela linguagem hiperbólica.

5.3. O PROGRAMA MUSICAL DE *O HOMEM QUE NÃO ESTAVA LÁ*

Assim como acontece em *Ajuste final*, *O homem que não estava lá* é um filme no qual o programa musical participa de modo incisivo na configuração da singularidade da obra e implica uma profunda mudança de atmosfera em relação aos companheiros de classe. A construção de um mundo *noir* no qual o repertório predominantemente é a música de Ludwig

van Beethoven já revela uma instância poética preocupada em distinguir, pela via da música, este filme dos semelhantes, uma vez que, a julgar pelas apreciações e investigações realizadas¹¹², parece não haver registro de filmes *noir* ou *post-noir* que convoquem música do repertório canônico de um compositor dos séculos XVIII ou XIX, como material dominante do programa musical. Se a escolha de Beethoven, por si só, já pré-configura uma potência de originalidade, os irmãos Coen acentuam essa marca de distinção ao fechar o foco sobre as seções lentas – adágios e andantes - de algumas sonatas e de, mais uma vez, construir um programa musical *noir* no qual tonalidades maiores são predominantes. Nesse sentido, no livro *Joel and Ethan Coen*, R. Barton Palmer, embora não dedique mais do que algumas poucas linhas a reflexões sobre a música e atribua um discutível valor de “simplicidade” à música de Beethoven¹¹³, comenta o efeito surpresa produzido pelo material expressivo musical do filme, bastante distinto das partituras sinfônicas dos compositores europeus como Max Steiner e Dimitri Tiomkin, cujos trabalhos, segundo Palmer, tingem o filme *noir* clássico com um sentido de romantismo desesperado.¹¹⁴

É preciso acrescentar, no entanto, que o caráter singular do repertório do filme em questão se sustenta não só em comparação com o *noir* clássico, mas mantém um agudo caráter idiossincrático, mesmo em confronto com os seus familiares contemporâneos. Como foi examinado na subseção 5.1.7, o filme sombrio moderno descarta o modelo sinfônico de Max Steiner, optando por técnicas pós-tonais; longos sintagmas menores ou em acordes de tensão; ostinatos graves; e músicas instrumentais tonais mais próximas dos modelos das canções comerciais ou do *jazz*. A natureza dos efeitos, todavia, não sofre alterações importantes. Em filmes como *Klute: o passado condena*; *Shaft*; *Chinatown*; *Motorista de taxi*; *O destino bate à sua porta*; *Blade Runner: o caçador de andróides*; *Estrada perdida*; *Atração Fatal*; *Um tiro de misericórdia*; *Cidade dos Sonhos*, *O silêncio dos inocentes* e *Cidade das Sombras*, a tarefa dominante da música de pós-produção é tornar o filme sombrio mais sombrio, isto é, impressionar a escuta com mecanismos que produzem, em síntese, tensões e tristeza. Já em *O homem...*, ao contrário de um mundo sonoro marcado por

¹¹² Consultas realizadas nos bancos de dados All Movie Guide e Internet Movie Database, em busca de referências a filmes *noir* que utilizem a música de Beethoven ou de outros compositores canônicos da música de concerto, de um modo geral.

¹¹³ Embora seja verdadeira a presença de algumas composições de natureza “simples” na obra de Beethoven, o compositor torna-se o grande nome da música Romântica em grande parte por conta da complexidade do desenvolvimento de seus temas e motivos e dos processos modulatórios arrojados que introduz na forma sonata. Se é verdade que é possível atribuir à *Sonatina em Sol maior* um julgamento de “simples”, o juízo de valor sobre Beethoven é muito mais contingenciado pelo reconhecimento do engenho de uma inteligência organizadora astuta e diligente.

¹¹⁴ PALMER, Barton R. *Joel and Ethan Coen*. Urbana: Illinois University, 2004. p.66.

atmosferas graves em tonalidade menor e um alto grau de dissonâncias; e também na contramão do “cancionismo” dos dramas criminais *pop* de Quentin Tarantino, por exemplo,¹¹⁵ ao espectador da história do barbeiro Ed Crane é oferecida, em bem maior quantidade, uma atmosfera tonal calma, lírica e solene, produzindo de sensações e sentidos de ordem, equilíbrio, coerência e simetria. Não é fácil, sem dúvida, estabelecer conexões entre os *tones* e *moods* do *noir* – “pesadelo opressivo”, “mal-estar”, “desassossego”, “paranóia” – com o material musical oferecido à escuta no filme em exame. Assim, o programa musical de *O homem...* parece confirmar, de pronto, a mesma presença de uma instância autoral que quer oferecer sabores audiovisuais raros, que foi observada em *Ajuste final*. Mesmo em confronto direto com o seu vizinho mais próximo no *noir* contemporâneo, *Dália negra*¹¹⁶, o caráter distinto da música do filme se mantém íntegro.

O pensamento crítico aplaudiu com entusiasmo o filme, mas não fez muitas apostas analíticas na música. Não é temerário afirmar, contudo, que as escolhas realizadas no eixo dos paradigmas musicais podem ter tido um papel bem mais importante na produção dos discursos positivos que o filme gerou, do que a crítica, de um modo geral, percebeu. Nas fontes jornalísticas consultadas¹¹⁷, apenas o crítico Philip French, do *The Observer*, aponta para o caráter singular da música do filme. Para ele, de modo incomum no universo *noir*, o filme convoca sonatas de Beethoven e um solo de piano plangente, presumivelmente em homenagem a James Cain, pois, segundo French, a música clássica desempenhou uma função importante na vida e na obra do autor de *O destino bate à sua porta*.¹¹⁸

¹¹⁵ Os programas musicais dos filmes de Quentin Tarantino escapam a essa chave de “romantismo desesperado”, pois são estruturados sempre com base em canções populares de intérpretes e grupos “periféricos” do campo da música *pop*, e visam mais a graça cômica.

¹¹⁶ Embora siga o eixo dos filmes com policiais como protagonista, *Dália negra* pode ser considerado o filme mais próximo a *O homem...*, na escala de vizinhança dos filmes *noir* de segunda geração, no que diz respeito a serem ambos filmes “de época”, que constroem mundos no contexto histórico no qual os filmes *noir* clássicos foram produzidos; filmes que prestam reverência aos paradigmas clássicos da visualidade *noir* e com histórias ancoradas na literatura *pulp*, além de terem sido produzidos na primeira década do século em curso e de compartilharem ambição por capital simbólico. No filme de Brian de Palma, entretanto, se a música assinada por Mark Isham merece reconhecimento, é pela habilidade e pelo profissionalismo com os quais o compositor reconstrói signos musicais do *noir* “autêntico”. Convocando da lingüística a ferramenta hermenêutica da comutação, a música de *Dália negra* poderia ser aplicada em filmes como *Corpos ardentes*, *Atração fatal*, *O destino bate à sua porta* e *Chinatown*, sem produzir nenhum abalo importante na malha semântica das obras. Já a música de *O homem que não estava lá*, se aplicada a estes filmes, tenderia a modificar, de modo muito importante, as palhetas sentimental, cognitiva e sensorial das histórias filmadas. (Um exemplo do caráter da música de *Dália negra* pode ser bem observado na cena em que a loura fatal, Kay Lake conversa com o policial e boxeador Dwight, no pé da escada da casa dela, momento no qual um trompete *jazzy* choroso parece emergir diretamente do complicado envolvimento do detetive Jake e Mrs. Evelyn Mullray, mostrado por Polansky em *Chinatown*.)

¹¹⁷ Críticas dos jornais *Washington Post*, *The Guardian*, *Chronical*, *The Observer*, *Chicago Sun-Times* e *Village Voice*. Todas publicadas em 2001, na ocasião do lançamento do filme.

¹¹⁸ **The Observer**, 28 out. 2001.

A música de *O homem que não estava lá* pode até ter sido condicionada pela intenção de um tributo à vida pessoal de Cain, mas, a julgar pela análise interna da obra, é no corpo do filme mesmo que emergem os veios de sentido mais relevantes. Embora este e outros sentidos exteriores à obra sejam passíveis de inferências, a presença de Beethoven na trilha sonora parece ser tributária de intenções estratégicas bem mais engenhosas. Mesmo ainda na dimensão extrafílmica, ademais, é possível também inferir a presença de um discurso auto-referente, na articulação entre a posição dos Coen no campo do cinema contemporâneo e o lugar ocupado por Beethoven nas primeiras décadas do século XIX. É, justamente, com Beethoven que nasce a noção de compositor “independente”. Como se sabe, da Idade Média ao período Barroco a música ocidental foi agudamente regulada pelas igrejas católica e luterana, assim como o mecenato da aristocracia sustentou os compositores do Classicismo. Como dizem Grout e Palisca, Beethoven foi “uma das grandes forças disruptivas da história da música”, não somente no que diz respeito às inovações harmônicas e formais da sua obra, mas, também, no que concerne a um posicionamento independente e altivo em relação aos centros de poder. Os autores de *História da música ocidental*, observam que

ao contrário de Haydn, que durante a maior parte da vida usou uma *libré* de lacaios, e de Mozart, que foi um dia expulso da casa do arcebispo por um secretário, Beethoven tratava os aristocratas com independência, manipulava-os e conseguia os financiamentos que queria. Nunca se viu obrigado a escrever música por encomenda e raramente teve que cumprir prazos. Podia se dar ao luxo, como ele mesmo dizia de “pensar, pensar, pensar”, de rever e aperfeiçoar uma obra até esta o satisfazer.¹¹⁹

Não é difícil especular, aqui, sobre a existência de uma conexão com a posição que os Coen ocupam no cinema contemporâneo. Como flagram, em unanimidade, todos os estudos consultados, a obra dos Coen é forjada com um alto grau de independência em relação às forças reguladoras do *campo*. É possível arriscar, assim, na existência de um programa extrafílmico, de auto-referência, no qual a noção de “independência” coloca os Coen e Beethoven em conjunção metafórica. É, todavia, na urdidura minuciosa da trama audiovisual que a análise interna flagra um apurado rigor formal e de um humor informado e sagaz, que torna possível atribuir à música do filme um valor raro de singularidade e engenho, resistente a comparações entre semelhantes e a confrontos no *campo* dos juízos de valor.

5.3.1. SOBRE A VOCAÇÃO DE O HOMEM QUE NÃO ESTAVA LÁ

¹¹⁹ GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. Lisboa: Gradiva, 1994. p.555-60.

O efeito geral que *O homem que não estava lá* produziu na apreciação empírica deste estudo pode ser descrito em palavras bem simples: a satisfação de ter assistido a um bom filme. No corpo da obra dos Coen, *O homem...* é a mais recente visita dos realizadores ao eixo dos *crime films* e se conecta com a obra que introduziu os Coen no *campo*, *Gosto de sangue*, um filme de inequívoca declaração de pertencimento ao *noir* da linha de James M. Cain. Já neste filme de estréia, também é claramente declarada a vocação dos Coen de construir filmes como um brinquedo de armar, cujas peças são cenas e enredos *pulp* que eles têm na memória.¹²⁰ Não é difícil perceber, a julgar pelos discursos que emanam da crítica jornalística, que o filme impressiona apreciadores pelo seu caráter engenhoso e singular. Um dos efeitos importantes de *O homem que não estava lá* é, justamente, construir, na recepção, a idéia de que a instância poética do filme é ocupada por uma inteligência sagaz e especialmente empenhada em oferecer ao espectador uma experiência peculiar. Philip French, do *The Observer*, diz que *O homem...* "é um dos melhores filmes que tenho visto este ano"¹²¹; Roger Ebert diz que "a aparência, o sentimento e o engenho deste filme são tão encantadoramente modulados que você tem curiosidade por saber se alguma outra pessoa poderia tê-lo feito melhor do que os Coens."¹²² Discordando do crítico francês Michel Ciment, que considerou o filme longo demais, Ebert pergunta: "Se os Coens levaram duas horas para fazer o que qualquer outro dificilmente poderia fazer de forma alguma, não é grosseiro perguntar porque eles não levaram menos tempo para fazer o que cada um isoladamente pode fazer?"¹²³ É dizendo "quanto a mim, eu amo este filme"¹²⁴ que Bob Graham encerra a sua crítica no *Chronicle* e para Peter Bradshaw, do *The Guardian*, "este filme é simplesmente a obra prima dos Coens"¹²⁵. No *Washington Post*, Desson Howe declara que "quando você está nas mãos dos irmãos Coen, você estará envolvido em completa originalidade (mesmo que essa originalidade seja filme *noir* *Hollywoodiano* de segunda mão, que eles lograram tornar deles próprio)"¹²⁶.

¹²⁰ "Gosto de Sangue" é um compósito de cenas e tramas de "O destino bate à sua porta", "Pacto de Sangue", "Seara vermelha", "Cortina rasgada", "Psicose" e "Quando descerem as trevas", entre outros.

¹²¹ "Is as good a film as I've seen this year". *The Observer*, 28 out. 2001.

¹²² *Chicago Sun-Times*, 02 nov. 2001. "The look, feel and ingenuity of this film are so lovingly modulated you wonder if anyone else could have done it better than the Coens."

¹²³ "If the Coens have taken two hours to do what hardly anyone else could do at all, isn't it churlish to ask why they didn't take less time to do what everyone can do?"

¹²⁴ "Me, I love this movie". 02 nov. 2001.

¹²⁵ "This movie is quite simply the Coen's masterpiece". 26 out. 2001.

¹²⁶ "When you're in the hands of the Coen brothers, you're in for sheer originality (even if this originality is secondhand Hollywood film noir, they made it theirs)". 02 nov. 2001.

Em muitos aspectos, dispositivos flagrados em *Ajuste final* coincidem com o filme ora em exame: O humor físico¹²⁷; o “rebaixamento” cômico *cartunesco* das instituições (caricaturas de policiais e advogados); piadas politicamente incorretas¹²⁸; a fotografia elegante marcada por *Leitmotifs* visuais; reviravoltas surpreendentes no roteiro; falas bem construídas e uma malha intertextual “monumental”¹²⁹ são estratégias comuns às duas obras. Para evitar redundâncias, esta análise, após apresentar um resumo da história, concentra energia no programa musical, observando, especialmente, as relações que a música estabelece com o protagonista.

A trama

O esqueleto do fluxo causal principal pode ser assim resumido: em 1949, na pequena cidade de Santa Rosa, situada no norte do Estado da Califórnia, Ed Crane, um barbeiro casado com Doris, irmã de Frank Raffo, o dono do estabelecimento em que Ed trabalha, é apresentado ao espectador como um homem melancólico, monossilábico e aparentemente conformado com a mediocridade do seu trabalho e de seu casamento. Ed desconfia que a mulher dele, Doris, tem um caso com o chefe dela na Nirdlingers, loja de departamentos onde trabalha como contadora. Um cliente vindo de fora, Creighton Tolliver, diz a Ed que precisa de dez mil dólares para abrir um negócio “da china” de lavagem a seco. Vendo nisso uma oportunidade de ganhar dinheiro fácil, Ed escreve uma carta anônima para Big Dave, o chefe de Doris, exigindo dez mil dólares para não revelar à esposa de Dave que

¹²⁷ Explorado, principalmente, por John Polito na composição do personagem Creighton Tolliver, na composição dos tipos dos policiais e da esposa de Big Dave.

¹²⁸ Esta fala do protagonista, na qual a palavra *pansy* é um termo pejorativo para designar homossexuais masculinos, é reveladora da atitude politicamente incorreta do texto: “*Of course, there was one person who could confirm Doris's story, or plenty of it: the dry-cleaning pansy. But he'd left the hotel, skipped out on his bill... He'd also disappeared from the residence he gave me owing two month's rent. How could I have been so stupid. Handing over \$10,000. For a piece of paper. And the man gone... like a ghost.....disappeared into thin air, vaporized like the Nips at Nagasaki*”.

¹²⁹ Em *O homem...* além das óbvias referências a *Pacto de sangue* e *O destino bate à sua porta*, Santa Rosa, a cidade que ambienta a ficção, é a mesma da trama de *A sombra de uma dúvida* (*Shadow of a Doubt*. Hitchcock / Franz Waxman, 1954). O nome do advogado contratado para defender Doris e Ed é extraído de um personagem de *O segredo das jóias* (*Asphalt jungle*. John Huston / Miklós Rózsa, 1950) Não é imprudente apontar semelhanças entre Ed Crane e os protagonistas ensimesmados e monossilábicos interpretados por Henry Fonda em *O homem errado* e por Donald Sutherland em *Klute*. A cena do acidente automobilístico pode ser lida como referência direta ao acidente com Frank Chambers e Cora Papadakis em *O destino bate à sua porta*, temperada pelo alto grau de semelhança com a cena do passeio de carro de Humbert e sua enteada adolescente em *Lolita*, de Stanley Kubrick, filme que transita nas regiões limítrofes da classe *noir*. Não é pouco sugestiva a semelhança fônica entre Crane e Cain, em referência ao autor do romance do qual o filme herda grande parte de sua estrutura de roteiro. O rizoma intertextual dos Coen, aqui, transborda também as fronteiras do *pulp* ao fazer incidir na literatura *noir* de Cain, em uma mesma cena, uma referência à soul music de Ray Charles e ao signo shakespeariano do homem que olha para as próprias mãos após cometer um crime.

ele tem um caso extraconjugal. Big Dave, que, com a ajuda de Doris estava desviando dinheiro da empresa de propriedade da esposa para construir uma filial, sentindo-se encurralado, paga a quantia exigida. De posse do dinheiro, Ed procura Creighton e entra como sócio no negócio de lavagem a seco. Ed não sabia, entretanto, que Creighton Tolliver havia, anteriormente, proposto o negócio a Big Dave. Dave deduz que o chantagista é Creighton, pressiona-o e descobre que Ed entrara no negócio com o dinheiro e havia sido o autor da carta anônima. Big Dave confronta Ed e tenta estrangulá-lo, mas Ed consegue feri-lo no pescoço, com um cortador de fumo, e matá-lo. No dia seguinte, Ed está na barbearia quando uma dupla de policiais o procura para dizer que Doris, por conta da descoberta do desvio de dinheiro na Nirdlingers, havia sido presa como suspeita de ter assassinado Big Dave. Ed não revela que foi ele o autor do crime. Frank decide hipotecar a barbearia para contratar Freddy Riedenschneider, um advogado medalhão. No dia do julgamento, Riedenschneider está preparado para absolver Doris com base na tese de “dúvida razoável”, quando chega à sala do tribunal a notícia de que Doris havia se matado na cela. Após a morte de Doris, Frank fica deprimido e Ed continua seu trabalho para pagar a hipoteca da barbearia. Após algum tempo, um menino brincando de mergulhar em um lago descobre o corpo de Creighton Tolliver. Entre os papéis de Tolliver, a polícia encontra o contrato assinado por Ed, que é acusado, condenado à morte e executado pelo crime que não cometeu, uma vez que o verdadeiro assassino de Tolliver havia sido Big Dave.

O esquema narrativo do roteiro é complementado por uma trama secundária que envolve Ed e Birdy, a filha do amigo dele, Walter Abundas. Observando a dimensão estrita do fluxo dos acontecimentos, pode-se resumir assim a história de Ed e Birdy: na festa da Nirdlingers, Ed vê uma jovem tocando piano, aproxima-se dela e, quando ela pára de tocar, elogia o desempenho da moça. Durante a espera pelo julgamento de Doris, Crane adquire o hábito de ir à casa de Walter Abundas para ouvi-la tocar. Aparentando estar cada vez mais seduzido pela música, Ed acredita que fazer daquela menina - que julga ser especialmente talentosa - uma concertista pode ser “a sua razão de viver”, isto é, um modo de se recuperar de seus fracassos. Com esse objetivo, propõe a Birdy que vá com ele a uma cidade vizinha fazer um teste com um professor especializado em jovens talentos. Apenas para agradá-lo, Birdy, para quem ser pianista profissional não faz parte dos planos, concorda em fazer o teste. Na avaliação do professor, entretanto, Birdy é considerada uma *nice girl*, sem nenhum talento. Quando estão voltando para Santa Rosa, um gesto inesperado de Birdy faz com que Ed perca o controle do carro que dirige e ocorre um acidente. Birdy sofre apenas uma fratura na

clavícula. Ed fica inconsciente por alguns dias e, quando acorda em um hospital, policiais informam que ele é acusado da morte de Creighton Tolliver.

A julgar, simplesmente, pelo fluxo factual, fica evidente que as peças do tabuleiro estabelecem conexão com os enredos *pulp* de James M. Cain. Estão aí o homem comum – “o barbeiro” -, o triângulo amoroso e a “marcha inexorável do destino” fazendo as coisas darem errado e conduzindo o assassino à pena capital por um crime que não cometeu. Da mesma forma, o enredo é um caldo de cultura próprio para a produção das tais “tonalidades e atmosferas” características do mal-estar *noir*, isto é, o desassossego, a atmosfera de pesadelo, a ambigüidade, a paranóia, o temor, a opressão e o isolamento. Isso tudo, todavia, a exemplo do que acontece em *Ajuste final*, é mostrado em cooperação com programas de natureza plástica, sonora, cômica e intertextual, que faz com que os fatos narrados sejam percebidos em uma dimensão diferente do que em *Corpos Ardentes*, por exemplo.

A vocação de manipular os paradigmas do *noir*, para operar sobre as expectativas do apreciador, fica clara na distorção que o filme faz no triângulo amoroso clássico. Em filmes com a marca de Cain, como *Pacto de Sangue*, *O destino bate à sua porta* e *Corpos Ardentes*, por exemplo, o protagonista é o amante que, junto com a “mulher fatal”, comete o crime. Na história dos Coen o assassino é o homem traído. Assassina, ademais, não impulsionado pela traição – “*Not that I was gonna prance about it, mind you. It’s a free country*”, diz ele, supondo que está sendo enganado. Ed não mata, tampouco, por ganância, mas comete o assassinato em um gesto de autodefesa. Ele mata, simplesmente por ser quem ele é: Ed Crane, o barbeiro, *O homem que não estava lá*. Se a palheta de sentimentos do filme não é muito fácil de ser capturada, é porque a obra constrói um protagonista que é, ao mesmo tempo, o ser essencial do *noir* e a sua desconstrução. Decerto, um bom caminho para a compreensão da súmula emocional do filme está no caráter raro do tipo de afecção que o protagonista e a música que o acompanha produzem no espectador.

5.3.2. O PROGRAMA MUSICAL¹³⁰

As seqüências iniciais de apresentação de Ed, Frank e Doris já denunciam traços decisivos do programa musical do filme. Um primeiro aspecto diz respeito ao modo como, a

¹³⁰ O padrão adotado até aqui, neste trabalho, para citações traduzidas consistiu em: a) empregar a tradução no corpo da tese; e b) reservar as notas de rodapé para o texto no idioma original. Este padrão é invertido nesta análise de “O homem que não estava lá”, visto que o filme aposta fortemente nos diálogos – alguns dos quais perdem muito do seu sabor original com a tradução para o português.

exemplo do que ocorre a seqüência *Danny boy*, a música empresta as suas estruturas formais e expressivas à composição da progressão dramática e da duração de planos, cenas e seqüências. A primeira imagem que o espectador vê é um plano fixo fechado em um *barber's pole* - cilindro giratório com um desenho em espiral, comum em portas de barbearias nos Estados Unidos dos 1940. Sobre a imagem vão aparecendo os créditos iniciais, enquanto é oferecido à escuta o som de um piano calmo, lento, que apresenta uma melodia *cantabile* acompanhada por acordes perfeitos maiores incisivos, em *mezzoforte*. O trecho pode ser descrito como uma marcha lenta, mas convicta e assertiva. A primeira frase da melodia, que tem a clara natureza dos hinos, é apresentada no piano e repetida, a seguir, dobrada por um violino. No final da segunda exposição da frase, um gesto melódico descendente coincide com um movimento descendente da câmera e, após um ligeiro *rallentando*, que prepara a chegada em uma nova tônica temporária, entra na trilha sonora uma voz grave que diz: “*Yeah, I worked in a barbershop. But I never considered myself a barber*”. A música desce para plano de fundo e a voz acusmática grave segue na primeira pessoa fornecendo ao espectador informações sobre o protagonista e a sua situação na barbearia, enquanto são mostradas imagens do estabelecimento onde Frank está cortando o cabelo de um menino. Somente quando a música retorna à tônica, findo um ciclo completo da exposição do tema principal, a voz encontra o seu corpo: um primeiro plano de Ed coincide com a volta à tônica e com a palavra “me” da frase “*Me, I don't talk too much... I just cut the hair*”.

Fica claro aqui, portanto, que a economia audiovisual minuciosamente articulada, revelada pela análise interna da seqüência *Danny boy*, é aplicada também no início de *O homem que não estava lá*. A entrada da voz na trilha sonora é preparada por um *rallentando* na música, que conduz a um acorde de preparação para uma nova tônica temporária. No momento exato em que a porta da barbearia é aberta, a tônica principal é reestabelecida. A cena dura exatamente o tempo de quatro exposições, com variação, do tema. O plano fixo sobre o *barber's pole* tem a mesma duração da primeira cena do interior da barbearia. Logo após a música atingir o ponto culminante da seção exposta, o ciclo se conclui com um novo retorno à tônica principal, que coincide precisamente com a palavra “me” e com a primeira vez em que o espectador pode ver o rosto de Ed Crane.

Após mostrar ao espectador o rosto do protagonista em primeiro plano, o filme corta para o ponto de vista de Ed observando Frank sacudir o avental que o menino estava usando. O movimento do avental é mostrado em câmera lenta. O ruído do avental se deslocando no ar é magnificado e se funde com o ruído de um automóvel que passa já no plano seguinte: um plano geral que mostra os dois barbeiros lendo jornais, sentados em

cadeiras de trabalho.¹³¹ Frank comenta que os soviéticos haviam feito um teste com bombas atômicas. Ed responde apenas com um “hum”, desinteressado. Corta para um edição “clipada” de Ed descrevendo, em voz *over*, os tipos de cortes de cabelo infantis, enquanto o espectador vê, em uma seqüência de planos detalhe da testa de vários meninos, ele finalizando os cortes e penteados que descreve. Em conjunção com estas duas cenas, o espectador ouve, em plano de fundo, o canto lírico de uma voz feminina que, em primeira instância, parece emergir de um rádio ou um fonógrafo “plantado” na barbearia. O filme, então, corta para mostrar ao espectador a casa de Ed e apresentar Doris. O primeiro plano desta nova seção é uma visão geral do exterior da casa. O espectador continua a ouvir o mesmo canto lírico, mas com um volume ligeiramente aumentado, enquanto vê Ed entrar em quadro e se dirigir à porta. Corta para o interior da casa e o espectador, ouvindo ainda a mesma música e a voz *over* de Ed, vê Doris se arrumando e se perfumando para sair. A música segue seu fluxo quando, a seguir, o filme corta para uma cena de Ed e Doris em um bingo da igreja que o casal costuma freqüentar. O ponto de repouso da música, após uma cadência perfeita que conduz a uma tônica, antecede em alguns segundos a primeira fala de Doris no filme, quando ela diz a Ed que preste atenção no jogo. O ritmo da montagem das cenas do interior da barbearia e da seqüência de apresentação de Doris (exterior da casa; Doris se arruma; bingo paroquial) estão, mais uma vez, claramente contingenciados pela estrutura musical subjacente, isto é, a duração das cenas coincide com a duração de seções da música. A observação deste tipo de estratégia, que pode ser flagrada ao longo de toda a obra, permite inferir que o texto fílmico contém uma clara intenção de explorar, como meio de encantamento, um veio de equilíbrio, proporções e simetrias temporais.

É interessante observar também uma outra camada de articulação. A música da cena inicial é oferecida à apreciação como uma clara intervenção de pós-produção, mas a segunda cena confirma a vocação dos Coen de estabelecer um trânsito intenso entre música de fosso e música de cena na perspectiva de escuta do espectador.¹³² Nas cenas que mostram Frank e Ed sentados em suas cadeiras de trabalho, o canto lírico, ouvido em discreto plano de fundo, tende a ser percebido como um elemento da paisagem sonora, ou seja, como a música que está tocando em um rádio ou fonógrafo “por acaso”, sem articulações de sentido

¹³¹ No curso da análise, foi possível perceber que este filme tem sua estrutura formal marcada por “costuras” sonoras dessa natureza. Os cortes acontecem, muitas e muitas vezes, em conjunção com a magnificação de um ruído – a máquina de cortar cabelo, o aspergir de um frasco de perfume, um isqueiro sendo acendido, um carro em movimento, uma porta que fecha – no final da cena antecedente e/ou no início da que a esta sucede. O roteiro literário é marcado por indicações deste modelo de corte na trilha sonora.

¹³² Estratégias dessa natureza podem ser também flagradas na cena em o espectador vê Doris e Ed se preparando para a festa na *Nirdlingers* e em cenas nas quais *Birdy* toca o adágio da “*Patética*” de Beethoven.

importantes com a história. Logo a seguir, entretanto, essa leitura não é mais possível. O corte para a edição “clipada” dos cortes de cabelo infantis é uma elipse, mas o fluxo musical é contínuo. Quando a câmera, em nova elipse, revela o exterior da casa de Ed e a música sofre um sutil aumento de volume, o canto “desancora” completamente do mundo representado; quando o espectador vê a cena de Doris se arrumando, a situação audiovisual permite uma outra leitura da estratégia de posicionamento da fonte sonora: a música pode ser entendida como a que Doris está ouvindo enquanto se arruma (“arrastada” para as cenas anteriores, como antecipação). No corte para a cena seguinte – o bingo paroquial –, uma estratégia de dissuasão construída por um ponto de sincronização da voz enunciativa com a imagem e a música, sugere, por um par de segundos, uma nova perspectiva: a música está sendo tocada em uma missa católica. Logo a seguir, essa perspectiva é aniquilada e a música volta a ser percebida como música de pós-produção ou como um prolongamento de música produzida por fonte sonora presente em cena anterior.

Em outro nível semiológico, é fundamental observar as questões de natureza semântica passíveis de serem percebidas na articulação entre a música e a história mostrada. Enquanto a fotografia em preto e branco e o tom da narração *over screen* podem ser lidos, já no início do filme, como um forte indício de declaração de pertencimento ao universo *noir*, a música, como já foi discutido, é um ponto de ruptura com este sistema. Muito além de uma rebeldia “*without a cause*”, entretanto, as escolhas de repertório operam aqui em outras dimensões de expressão. A primeira delas pode ser inferida já a partir do confronto inicial entre o conteúdo e a entonação da voz enunciativa e a música. Nesse sentido, é útil transcrever aqui toda a fala inicial de Ed Crane, o barbeiro.

“Yeah, I worked in a barbershop. But I never considered myself a barber. I stumbled into it... well, married into it more precisely. It wasn't my establishment. Like the fella says, I only work here... The dump was 200 feet square, with five chairs, or stations as we call 'em, even though there were only two of us working. Frank Raffo, my brother-in-law, was the principal barber. And man, could he talk! Now, maybe if you're eleven or twelve years old, Frank's got an interesting point of view, but sometimes it got on my nerves. Not that I'd complain, mind you. Like I said, he was the principal barber. Frank's father August - they called him Guzzi - had worked the heads up in Santa Rosa for thirty-five years until his ticker stopped in the middle of a Junior Flat Top. He left the shop to Frankie free and clear. And that seemed to satisfy all of Frank's ambitions: cutting the hair and chewing the fat. Me, I don't talk much. I just cut the hair.”¹³³

¹³³ É, eu trabalhava em uma barbearia, mas eu nunca me considerei um barbeiro. Eu tropecei na profissão, ou melhor, me casei com ela. A barbearia não era minha. Como dizem por aí, eu só trabalhava lá. O buraco era de 100 metros quadrados com três cadeiras, as quais chamávamos de estações. Apesar de sermos só dois trabalhando lá. Frank Raffo, meu cunhado era o barbeiro principal. Cara, como ele falava! Se você tivesse 11 ou 12 anos, talvez o ponto de vista de Frank fosse interessante, mas às vezes ele me dava nos nervos. Não que eu

Enquanto o texto, marcado por gírias, revela a presença de um homem “do povo”, que trabalha como barbeiro por acaso, faz comentários irônicos sobre a morte do fundador da barbearia – *his ticker stopped in the middle of a Junior Flat Top* - e diz considerar o atual patrão um tolo falastrão, a voz, emitida com um grau muito atenuado de volume e sem nuances de dinâmica ou de alturas, produz sentidos da ordem da “monotonia” - ou “tédio” - e denuncia um baixo nível de vitalidade naquela pessoa que fala. Já no que diz respeito aos sentidos produzidos pela música, é esclarecedor dizer que se trata do *adagio cantabile* do “Piano Trio nº 7, Op. 97”, em Si bemol, composto por Ludwig van Beethoven, um dos movimentos¹³⁴ da obra também conhecida como “Trio Arquiduque”. A fala “rebaixada” do barbeiro, assim, é contaminada por uma estrutura musical que foi urdida em tonalidade maior e andamento moderado para ser solene, cerimoniosa e *cantabile* como um hino. A partitura manuscrita original, ademais, contém uma dedicatória a um fidalgo da nobreza. Como será possível verificar, no curso desta análise, a opção pelos movimentos mais apaziguados de sonatas, com caráter de hino, permite afirmar que, se o filme *noir* herda da literatura realista e do drama burguês a reverência ao homem “simples”, “do povo”, em nenhum outro filme da classe o “homem do povo” é reverenciado com a solenidade que os Coen constroem, pela via da música, e declaram já na cena de abertura.

O caráter solene conferido pela música a Ed Crane pode, decerto, ser lido como uma *inside joke* para os especialistas na classe *noir* e é possível flagrar, também, um programa de humor, de rara sofisticação, na música da sequência de apresentação de Doris. Como foi descrito, enquanto Ed e Frank são mostrados nas cadeiras, o espectador ouve em plano de fundo uma voz feminina de entonação lírica, acompanhada, que, *grosso modo*, tende a produzir na apreciação contemporânea sentidos como música “erudita” ou “operística”. A perspectiva de escuta, em baixíssimo volume neste ponto, não permite, em verdade, a produção de efeitos nítidos de natureza sentimental. A graça, aqui, tem uma natureza semelhante à da cena anterior, ou seja, emerge do contraste entre os barbeiros “rebaixados” e a música “erudita” que parecem estar ouvindo. Logo a seguir, a elipse na montagem abala a

reclamasse muito. Como já disse, ele era o barbeiro principal. O pai de Frank, August - chamavam ele de Guzzi -, tinha trabalhado nas cabeças de Santa Rosa por 35 anos, até que o tique-taque dele parou no meio de um Junior Flat Top [tipo de corte de cabelo, sem tradução para o português]. Ele deixou a loja para o Frank, com o pagamento quitado. E isto pareceu satisfazer todas as ambições do Frank. Cortando cabelo e jogando conversa fora. Eu? Eu não falo muito. Eu só corto cabelos.

¹³⁴ A expressão “movimento” tem aqui o sentido atribuído no léxico musical, isto é, designa cada uma das seções, independentes e completas em termos formais, que fazem parte de obras compostas, especialmente de sonatas, sinfonias e concertos.

percepção de que a fonte sonora estava presente na cena e é produzido um sentido de incongruência entre a música, a natureza entediada da voz acusmática de Ed e uma série de planos “clipados” que mostram os tipos de penteados que o protagonista executa. Na cena seguinte, a dissonância audiovisual é sustentada, uma vez que continua sendo difícil estabelecer um veio comum de sentido entre a música, a imagem de Ed se aproximando da casa e a sua voz entediada dizendo: *“I lived in a little bungalow on Napa Street. The place was OK, I guess; it had an electric ice box, gas hearth, and a garbage grinder build into the sink. You might say I had it made.”*¹³⁵ Quando corta para o interior da casa, até certo ponto é possível, agora, entender a música como “a música que Doris está ouvindo”, mas é ainda difícil estabelecer uma conexão entre o canto e as imagens de uma mulher vestindo roupas de baixo, calçando meias e se perfumando, enquanto é descrita pelo marido da seguinte forma:

*“And, oh yeah, there was one other thing. Doris kept the books at Nirdlingers, a small department store on Main Street. Doris liked the work, accounting; she liked knowing where everything stood. And she got a ten per cent employee discount on whatever she wanted: nylon stockings, make-up and perfume...”*¹³⁶

O filme corta para um primeiríssimo plano de Ed olhando para alguma coisa acima do seu ponto de vista. Sem profundidade de campo, o plano faz com que o espectador perceba que há um grupo de pessoas no lugar, mas não é possível concluir sobre a natureza desse lugar. A voz de Ed diz: *“Doris and I went to church once a week, usually Tuesday night”*. Neste momento, a melodia faz um gesto ascendente e cresce em volume. Quando o fluxo melódico atinge a nota de chegada que marca o início da cadência conclusiva, corta para um primeiríssimo plano revelando, pela via do *raccord*, que Ed estava olhando para uma imagem de Jesus Cristo. Tudo parece indicar, neste ponto, que Ed está em uma missa e a música, agora, parece estar em relação de “consonância” com as imagens, estabelecendo conexões com o culto católico pela via da semelhança com uma *Ave Maria*, ou com o canto coral sacro, por exemplo. O agenciamento de recursos que se segue, entretanto, mostra que o sentido de “missa” foi construído como uma estratégia de dissuasão. Em conjunção com um movimento cadencial da subdominante para a dominante na música, a câmera inicia um gesto descendente sobre a imagem de Cristo e surge na trilha sonora uma voz que diz “B 9”. Quando o gesto cadencial da música atinge a tônica, a câmera conclui o movimento revelando

¹³⁵ “Eu morava em um pequeno bangalô na Rua Napa. A casa era boa, eu acho. Tinha um refrigerador, uma lareira a gás e um triturador de lixo na pia. Você podia dizer que eu ia bem.”

¹³⁶ E, ah, é, havia mais uma coisa... Doris cuidava da contabilidade na Nirdlingers, uma pequena loja de departamentos na Rua Main. Doris gostava do trabalho, contabilidade; gostava de saber das coisas. E ela ganhava um desconto de dez por cento em tudo o que quisesse: meias de nylon, maquiagem e perfumes.

um padre que está “cantando” as pedras sorteadas em um bingo paroquial, enquanto a voz *acusmática* de Ed debocha da “religiosidade” de Doris.¹³⁷

Visto sob este prisma, o programa musical da apresentação de Doris pode ser entendido como uma estratégia que tem como finalidade explorar a incongruência de um longo sintagma audiovisual “dissonante”, propor um fugaz veio de sentido e, logo a seguir, interditar a única leitura possível, por meio da revelação de que Ed não está em uma missa, como parecia, mas em um bingo, cenário no qual uma música com a natureza da que é oferecida à apreciação não estabelece nenhuma conexão. O engenhoso, aqui, é o sutil “drible” semântico que contribui para a graça da piada sobre a religiosidade de Doris. A seqüência contém, entretanto, ainda uma outra camada de significação que revela que a *gag* engendrada pelos Coen pode ser um subproduto de uma escolha orientada por outra perspectiva de articulação: um sentido intertextual que só pode ser decifrado pelos espectadores que reconhecerem que a música ouvida durante a apresentação de Doris é “Che soave zeffiretto”, um dueto de sopranos do terceiro ato da ópera *buffa* *As bodas de Figaro*, composta por Wolfgang Amadeus Mozart.

O libreto de *As bodas de Figaro* é baseado em uma peça teatral de Beaumarchais, intitulada *Le mariage de Figaro* (também conhecida como *La folle journée*), que foi proibida na Áustria pelo imperador José II, por ter sido por ele considerada indecente e subversiva. Na ópera de Mozart, o libretista Lorenzo da Ponte anestesia o programa político da peça, mitiga a “indecência” e produz um texto cômico urdido com base em estratégias de “tomar isto por aquilo”, na chave da infidelidade conjugal. Não é difícil perceber, aqui, uma óbvia conexão intertextual entre *O homem...* e o libreto de Da Ponte, mas os Coen são mais precisos ainda no modo como articulam o dueto de sopranos com a história de Ed Crane. As palavras da música em questão são as de uma falsa carta de amor que a Condessa Almaviva dita para sua ama, Suzana, com o objetivo de preparar uma armadilha para seu marido, o infiel Conde Almaviva. Como observa Julian Ruhston, Mozart optou por construir uma melodia que produz um sentido de “verdade”, de amor sincero, sem estabelecer conexões com o caráter “trapaceiro” das verdadeiras intenções da Condessa.¹³⁸ Infere-se, daí, que o filme convoca “Che soave zeffiretto”, antes de tudo, para construir um signo de natureza intertextual que só pode ser capturado pelos conhecedores do libreto da ópera: aquela mulher à qual o espectador está

¹³⁷ “Doris and I went to church once a week, usually Tuesday night. Doris wasn't big on divine worship, and I doubt if she believed in life everlasting; she'd most likely tell you that our reward is on this earth and bingo is probably the extent of it.”

¹³⁸ RUSHTON, Julian. *Le nozze di Figaro*. In: MACY, L. (Org.). **Grove Music Online**. Oxford, UK: Oxford University, [20--?]. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>.

sendo apresentado – diz a escolha no eixo dos paradigmas musicais - é mentirosa e trapaceira, como estão sendo a Condessa e Suzana, quando cantam, em dueto “sincero”, a falsa carta de amor.

A análise da dimensão *cinemusical* das cenas de apresentação dos dois personagens principais, portanto, revela:

- a) um agudo rigor formal que usa a música como ferramenta de medida da duração de seqüências visuais e articula, com precisão “milimétrica”, coincidências de pontos de preparação e conclusão do fluxo tonal com a pontuação das falas e das cenas;
- b) trânsito interessante entre o fosso e a cena;
- c) a construção da informação cifrada “esta mulher é trapaceira”, pela via da relação com os significados da música em seu contexto original;
- d) “dissonância” entre as naturezas sentimentais da música e da encenação;
- e) “dissonância” entre a vocação nobre da música e a representação de “homens comuns” – o barbeiro;
- f) a presença de uma forte marca de distinção em relação aos filmes da mesma classe;
- g) o “drible” semântico aplicado para a construção da piada sobre a religiosidade de Doris.

A complexidade da rede de relações passíveis de serem inferidas a partir da análise das duas seções iniciais – apresentações de Ed e de Doris – já apontam para a presença de um Autor Modelo que não se contenta com pouco, no que diz respeito ao modo de construir conexões de forma e conteúdo entre a música e a encenação fílmica. No que diz respeito ao apuro formal, o padrão declarado nas cenas iniciais é aplicado, com rigor, em toda a obra. O fato de que no corpo do filme não existe saída de música em *fade out* ilustra bastante a constância da aposta dos Coen nessa estratégia. Acordes de preparação que antecedem entradas da *voz over* de Crane; finais de cena e palavras-chave da narração acusmática que coincidem com o retorno à tônica em fins de movimentos ou subseções e segmentação de planos que obedecem à duração de frases musicais são evidências constantes de que o programa narrativo audiovisual deste filme toma “por empréstimo” propriedades formais de músicas pré-existentes, para construir uma organização temporal das imagens e dos fluxos de acontecimentos marcada por proporções pares e simetrias. Nesse sentido, o filme contém uma camada de articulação absolutamente “clássica”, estruturada com base em um princípio organizador que pode ser considerado um dos mais canônicos modelos formais

da História da Música: as sonatas de Beethoven, matéria expressiva dominante do programa musical.

5.3.3. SONATA, FORMA SONATA E AS SONATAS DE BEETHOVEN: UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

“Che soave zeffiretto” é a única música de Mozart aplicada no filme, mas de Beethoven os Coen elegem, além do “Trio Arquiduque”, mais seis movimentos de sonatas. Para compreender, em uma perspectiva mais ampla, o jogo de relações que estas obras específicas estabelecem com a história mostrada, é preciso alguma reflexão sobre a natureza das sonatas. Segundo a edição brasileira do *Grove*, “sonata”, derivada do italiano *sonare*, tocar (um instrumento), era uma das palavras utilizadas, no final do século XVI, para designar peças instrumentais, em oposição ao termo “cantata” - música para *cantare*. No curso do tempo, contudo, a palavra se fixa como o nome de um princípio ordenador: um modelo de composição que foi usado por compositores do período Barroco ao século XX, no campo da música de concerto. Entre muitos outros, Corelli, Telemann, Vivaldi, Bach, Haendel, Purcell, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Brahms, Prokofiev, Shostakovich, Bartók e Stravinsky, embora com abordagens bastante diferenciadas, todos compuseram sonatas. Ainda de acordo com o verbete do *Grove*, é, contudo, no alto Classicismo de Mozart, Haydn e Beethoven que o termo “sonata” se fixa com o sentido mais restrito de “uma obra em vários movimentos, um ou mais deles em *forma sonata* [grifo nosso], para piano *solo* ou com outro instrumento”. Cada um dos movimentos deve ter um caráter distinto dos demais e esse caráter é construído por escolhas paradigmáticas nos eixos dos andamentos (rápido, moderado, lento), dos modos (menor ou maior), das articulações entre as notas (*legato*, *stacatto*) e das instruções de interpretação (*affetuoso*, *cantabile*, *con dolore*, *con moto*), entre outros. Embora cada movimento deva ter o seu *pathos* ou *pathé* exclusivos, é preciso que o compositor de sonatas estabeleça entre eles um jogo de relações, para que a obra possa ser apreciada como um objeto unificado.

É importante não confundir as expressões “sonata” e “forma sonata”. Enquanto a primeira designa uma forma composta, constituída de várias unidades de caráter independente¹³⁹, “forma sonata” se aplica a um só movimento e designa um modelo,

¹³⁹ A maioria das sonatas clássicas são escritas em três ou em quatro movimentos.

fortemente ancorado em estratégias de retórica, para o desenvolvimento de “temas”¹⁴⁰ ou “grupos de temas”. Na maioria das vezes, esse movimento faz parte de uma obra de vários movimentos, como sonatas, sinfonias, concertos, quartetos de cordas, ou é uma seção independente, como aberturas de óperas ou poemas sinfônicos. De modo acentuadamente simplificado, este modelo composicional prescreve uma estruturação em três seções. A primeira delas, a *exposição*, pode ser dividida em duas subseções. Na primeira delas, uma tonalidade é declarada e, nesta *tônica*, é apresentado o primeiro tema. Ainda nesta seção, um material de transição conduz a um segundo tema, ou grupo, em um centro tonal próximo (habitualmente a tonalidade da dominante, em movimentos em tonalidade maior e na da relativa maior, em movimentos em menor). Muitas vezes, uma *codeta*, com material temático da *exposição*, conclui a seção. Na segunda seção – o *desenvolvimento* – os temas apresentados na *exposição* recebem um tratamento de variação, isto é, são, por exemplo, reapresentados com outras figurações rítmicas e reexpostos em outros centros tonais, pela via de processos modulatórios. Comparada à exposição, esta seção costuma ser de considerável instabilidade tonal e de maior tensão rítmica e melódica. É também na seção de desenvolvimento que deve ser construído o clímax estrutural, o chamado “duplo retorno” - ao tema principal e à tônica inicial –, que dá início à seção conclusiva: a *recapitulação*. Nesta parte final, os temas da exposição são reapresentados, habitualmente na mesma ordem da exposição. O segundo tema, ou grupo, muitas vezes é reexposto na tônica principal e pode haver incursões temporárias em outras tonalidades, mas é o sentido de fechamento produzido pelo retorno à tonalidade inicial e ao tema principal que deve prevalecer.

O mais importante e influente sistema de estruturação musical do período clássico até o início do século XX, a forma sonata pode ser considerada a própria súpula do Classicismo e o modelo retórico que libertou a música do jugo da palavra e das encenações, favorecendo a fixação dos gêneros exclusivamente instrumentais. Um sofisticado “sistema de coerência” - para usar expressão cara a Paul Ricoeur -, que visa estabelecer uma negociação com a memória do ouvinte (exposições, reexposições e variações de temas) e um fluxo de produção e resolução de expectativas (fluxo de dissonâncias em direção a consonâncias,

¹⁴⁰ Segundo a edição brasileira do *Grove*, um “tema” é o material melódico em que toda uma obra, ou parte dela, se baseia; o termo, em geral, refere-se a uma melodia identificável como tal. Um “tema” se distingue de um “motivo” tanto por sua maior extensão quanto por sua completude. É a “impressão digital” de uma obra e a melodia sobre a qual se baseia um grupo de variações. Assim, um tema pode ser entendido como um sintagma musical, composto por notas, motivos e frases, que produz uma sensação de completude, pela via do agenciamento *lógico e coerente*, como diz Arnold Schoenberg, dos fluxos de tensão e repouso passíveis de serem construídos pelo agenciamento de consonâncias e dissonâncias que caracteriza o sistema tonal. SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentals of musical composition**. London: Faber & Faber, 1967. p.1.

afastamento e retorno ao centro tonal) que permite que uma música exclusivamente instrumental, de longa duração, seja percebida como um drama de relações e contrastes, uma história sem palavras, com princípio, meio e fim.

Se a fixação de Bach como um nome canônico do *campo* da música é condicionada pela percepção, amplamente compartilhada, de que ele foi o compositor que explorou com maior engenho o território dos contrapontos e das fugas, quando se fala em sonatas é o signo “Beethoven” que emerge como interpretante¹⁴¹ imediato. O ciclo de sonatas para piano de Beethoven, composto por 32 peças, é considerado uma das obras mais importantes de toda a literatura musical e pianística da História da Música. Nos estudos de Composição, o ciclo de sonatas é estudo obrigatório, como modelo de excelência no que diz respeito a questões como potência expressiva, equilíbrio formal, técnica de composição tonal, coerência no desenvolvimento de temas e engenhosidade dos processos modulatórios. É notável, por exemplo, que no tratado de composição do dodecafonista Arnold Schoenberg¹⁴², o compositor mais usado como exemplo seja, precisamente, Beethoven. Como comentam Grout e Palisca, Beethoven fez grandes inovações na estrutura da sonata clássica, incorporando novas formas – como a substituição do minueto tradicional pelo *scherzo*, a fixação da sonata em quatro movimentos e a inclusão de seções em forma de fugas e variações. Mesmo, contudo, nas obras da última fase, marcadas por um arrojo na forma e no desenvolvimento dos temas que desagradou a alguns compositores contemporâneos a Beethoven, “um forte sentido de ordem, unidade e proporção, que sempre dominou até a mais subjetiva de suas criações, pode ser percebido claramente”.¹⁴³

As sonatas e sinfonias de Beethoven são tidas como a súpula de excelência do Classicismo e das primeiras décadas Românticas. Herdeiro da tradição clássica de Mozart e Haydn, Beethoven expande os limites das formas clássicas e traz para a música o *Sturm und Drang* – expressão, que pode ser traduzida por *Tempestade e Ímpeto*, cunhada em torno do final do século XIX para, segundo Lewis Lockwood, designar “uma escola artística alemã que visava a um tipo de poesia e drama teatral marcado pela ênfase no sentimento e na originalidade exuberante, em oposição à linguagem neoclássica formal”.¹⁴⁴ A essência da distinção entre Beethoven e os dois maiores nomes do Classicismo vienense, Mozart e Haydn, é bem ilustrada por Lockwood, quando ele cita um comentário escrito pelo crítico musical

¹⁴¹ No sentido empregado por Charles S. Peirce.

¹⁴² SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentals of musical composition**. London: Faber & Faber, 1967.

¹⁴³ GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. Lisboa: Gradiva, 1994. p.568.

¹⁴⁴ LOCKWOOD, Lewis. **Beethoven: a música e a vida**. São Paulo: Códex, 2005. p.54.

Ignaz von Seyfried, no final do século XVIII. Segundo Seyfried, em 1799, foi organizada uma competição de piano entre os jovens Beethoven e Joseph Wölfl¹⁴⁵ na casa do Barão Wetzlar, cada um em um piano, improvisando alternadamente sobre temas que um dava ao outro. Como Seyfried resumiu, “mesmo então Beethoven não negou sua tendência para o misterioso e o sombrio, enquanto Wölfl, treinado na escola de Mozart, esteve sempre sereno.”¹⁴⁶ No espírito romântico dos escritos de E. T. A. Hoffmann, ele classificou Haydn como

um clássico alegre cuja música é “cheia de amor e (...) felicidade (...) onde não existe sofrimento nem dor”. Mozart “nos leva para as mais secretas profundidades na esfera do espírito. O medo nos envolve, mas não nos atormenta; é mais uma premonição do infinito. E então, chega Beethoven, cuja música instrumental abre para nós o reino do colossal e do imensurável. Radiantes fochos de luz dissolvem a noite profunda dessa região, e nos tornamos conscientes das sombras gigantescas que, indo e vindo, se aproximam de nós e destroem tudo no nosso interior, exceto a dor e a ânsia infinita. (...) A música de Beethoven evoca o terror, o medo, o horror e a dor e desperta a ânsia infinita que é a essência do romantismo.”¹⁴⁷

Ora, o espectador de *O homem que não estava lá*, entretanto, dificilmente será capaz de aplicar expressões com valores semânticos próximos a terror, medo e horror às sensações e sentimentos produzidos pela música dominante da trilha sonora do filme. Isto porque, como revela a observação da tabela abaixo - que mostra em negrito as instruções de performance dos movimentos de sonatas convocados para o filme -, as escolhas paradigmáticas dos Coen incidiram sobre um traço menos dominante da obra de Beethoven. As seções de sonatas da história de Ed Crane são, para usar expressões de Lockwood, “um oásis emocional entre tempestades”, peças compostas com o objetivo de oferecer à apreciação um “consolo para a escuridão emocional”¹⁴⁸ e para a turbulência amedrontadora dos movimentos adjacentes.

Tabela 13: Adágios e andantes

No.8, Op.13, em Dó menor (“Patética”), 1799.	Allegro di molto e con brio / Adagio cantabile / Rondó: Allegro
No.14, Op.2, em Dó# menor (Sonata ao luar), 1800-1.	Adagio sostenuto / Allegretto / Presto agitato
No. 15, Op. 28, em Ré maior (Pastoral), 1801	Allegro / Andante / Scherzo / Rondó
No.23, Op.57, em Fá menor (Appassionata), 1804-5.	Allegro assai / Andante con moto / Allegro ma non troppo
No. 25, Op.79, Sonatina em Sol maior, 1809.	Presto alla tedesca / Andante / Vivace

¹⁴⁵ Jovem pianista, rival do jovem Beethoven.

¹⁴⁶ LOCKWOOD, Lewis. **Beethoven: a música e a vida**. São Paulo: Códex, 2005. p.108-9.

¹⁴⁷ Ibid. p.257.

¹⁴⁸ Ibid. p.343 e 341.

No.30, Op.109, em Mi maior, 1820.	Vivace, ma non troppo / Adagio espressivo / Prestíssimo / Andante, molto cantabile ed espressivo
Op.97, em Si bemol maior (Trio Arquiduque), 1810-11.	Allegro moderato / Scherzo: allegro / Andante cantabile ma con moto / Allegro moderato - presto

É inevitável constatar que a instância responsável pelas decisões que levaram a música de *O homem...* a ser o que ela é, recortam, com precisão cirúrgica, no tecido das obras de Beethoven eleitas, um eixo que se articula, em um primeiro nível, pelo andamento dos movimentos. Descartando todas as seções em *allegro*, *vivace* ou *presto* as escolhas incidem sobre os adágios e andantes. Na chave geral dos andamentos, os andantes podem ser entendidos como uma pulsação análoga ao passo de um homem que caminha sem pressa, enquanto os adágios corresponderiam a um passo um pouco mais lento, assim como alguém que passeia enquanto observa uma paisagem ou vagueia imerso em pensamentos. São andamentos calmos e apaziguados, não tão lentos quanto o *Lento* e o *Largo*, mas também sem a vivacidade mais enérgica dos andamentos rápidos.

Quanto a esse aspecto, pode-se dizer que os andamentos dos movimentos de sonatas do filme coincidem, com precisão absoluta com o *timing* do protagonista e do modo como a história é mostrada. A velocidade da voz *over* de Crane, assim como seus movimentos e gestos, encontram-se em paralelo perfeito com o “passo” dos adágios e andantes. Da mesma forma, a velocidade dos movimentos de câmera, as durações dos planos, o constante recurso à câmera lenta, parecem, muitas vezes, tomar parte em uma dança lenta, mas muito bem cadenciada. A história de Ed Crane, pode-se dizer, é uma fábula mostrada em *adagio* e *andante*. Sem pressa alguma, mas com um passo firme e decidido. No julgamento desta análise, essa coincidência de “passo” entre música, protagonista e montagem, associada ao rigor com o qual são construídos *pontos de sincronização* entre a estrutura formal da música, as durações de cenas e seqüências e as representações do fluxo de pensamento, é um dispositivo acionado para produzir um elevado grau de coerência no discurso audiovisual em si mesmo, ou seja, há aqui um programa de natureza sensorial que tem como meta encantar o espectador com um “bailado” narrativo bem “clássico”: oferecer à apreciação o prazer da contemplação do equilíbrio, das proporções e das simetrias.

Já as indicações de expressão das seções de sonatas presentes no filme— *con moto*, *sostenuto*, *cantabile*, *molto cantabile* e *espressivo* revelam outros aspectos relativos aos efeitos programados por Beethoven nestas seções. *Adagio con moto* e *sostenuto* é uma indicação de que a música deve ser executada com um pulso lento, mas firme e vigoroso,

enquanto a indicação *expressivo* instrui que o intérprete precisa se empenhar para produzir o *pathos* específico daquela seção. Já o termo *cantabile*, aponta para uma interpretação na qual a melodia deve ser tocada com um caráter lírico, em *legato*, e deve ser percebida pelo ouvinte como algo de natureza “suave” e fácil de ser cantado e memorizado.

Em síntese, já a partir das indicações de andamento e de expressão é observável um sistema coerente, que descarta a “tempestade e o ímpeto” dos andamentos rápidos em tom menor e dinâmica *forte*, fechando o foco sobre um Beethoven mais lírico, *piano* e *mezzoforte*, calmo e apaziguado. Com o objetivo de dirigir o foco da análise para o papel da música na palheta sentimental do filme, é relevante observar também as escolhas dos Coen no âmbito da dicotomia maior-menor.

Tabela 14: Escolhas dos Coen entre o modo maior e o modo menor

Andante cantabile do Trio Arquiduque	Ré maior
Adagio cantabile da Patética	Lá bemol maior
Andante da Sonatina em Sol maior	Sol menor
Andante, molto cantabile ed espressivo da Sonata n° 30	Ré menor
Andante con moto da Appassionata	Ré bemol maior
Adagio sostenuto da Sonata ao luar	Dó sustenido menor
Andante da Pastoral	Mi maior

Se o quadro já revela uma pequena ênfase no modo maior, o modo como o filme agencia esse material não deixa dúvidas quanto à opção da obra pelo uso expressivamente dominante de sintagmas tonais de natureza maior. O filme começa e termina com o andante do *Trio Arquiduque*, sobre o qual Lockwood, considerando que “a abertura do primeiro movimento (...) confere um tom de nobreza à obra inteira”, diz, em relação à função do andante no corpo da obra, que: “depois de tudo isso [a turbulência dos dois primeiros movimentos], o movimento lento, em Ré maior, um longo tema em estilo coral, *andante cantabile*, emerge como de outro mundo”¹⁴⁹. Depois do ímpeto tempestuoso, uma calmaria consoladora em tonalidade maior. Já o adágio da *Patética*, também em tonalidade maior, é, em termos quantitativos, dominante na trilha sonora. Assim, a partir de uma síntese das instruções para o intérprete das peças musicais, que aponta para uma música lenta, cantável, mas *con moto*, isto é, assertiva e com pulso firme, associada a uma ênfase importante em tonalidades maiores, não é difícil perceber arroladas instruções necessárias para a escritura musical dos hinos, por exemplo.

¹⁴⁹ Ibid. p.354-5.

Antes de tirar conclusões a respeito dos efeitos construídos pelo agenciamento desses “hinos”, e para uma melhor compreensão sobre o papel da música na palheta sentimental do filme, é bastante rentável uma confrontação, ponto a ponto, entre o modo como a música de Beethoven é aplicada e os paradigmas de recepção fixados pelos estudos da sua obra.

5.3.4. OS ADÁGIOS E ANDANTES DE SONATAS NA HISTÓRIA DE ED CRANE

a) A Patética

O *adagio cantabile* da “Sonata No.8, Op.13”, obra composta em 1799 e popularmente conhecida pelo nome de “Patética”, aparece imbricado no próprio tecido dramático, como engrenagem da ação, na trama entre Ed e Birdy. A estratégia de utilizar a música imbricada no enredo da história não é incomum na história do filme de ficção não-musical, é claro. Somente dentro da amostra *noir*, examinada nesta pesquisa, dispositivos dessa natureza podem ser encontrados em filmes como *Gilda*, *A gardênia azul*, *Veludo azul* e *O homem errado*. Hitchcock, por exemplo, deve parte de seu prestígio, justamente, ao reconhecimento de engenho e originalidade na “costura” da música como fio do tecido dramático das histórias.¹⁵⁰ Autores de diversas tendências, como Kubrick, Almodóvar, Tarantino e Greenaway também são exemplos de mostradores de histórias nas quais a música costuma ser “plantada” na encenação fílmica de modo sagaz e idiossincrático. A articulação entre a música dominante da trilha sonora - o *adagio cantabile* da “Patética” - e a trama de *O homem que não estava lá*, no julgamento desta análise, garante um lugar de honra para os Coen nesse panteão.

Na dimensão do fluxo causal, a música surge após Ed passar por uma situação extremamente tensa. Na festa da Nirdlingers, Big Dave o chama para conversar em seu escritório e, desesperado, revela ao protagonista – e autor da carta anônima – que está sendo

¹⁵⁰ Segundo matéria assinada por Edward Rothstein, do New York Times, publicada no Brasil no caderno cultural do jornal O Globo, em 10 jan. 2007, o estudioso Jack Sullivan lançou recentemente um livro – *Hitchcock's Music* (Yale University Press) – inteiramente dedicado à demonstração do modo como, em muitos filmes de Hitchcock, performances musicais estabelecem relações importantes com o desenrolar da ação dramática. Embora se deixe capturar pela armadilha falaciosa de atribuir o *status* de “um personagem” à música de cena nos filmes do diretor, Sullivan é preciso quando flagra a presença de um agenciamento meticuloso e preciosista dos recursos musicais., em obras como *Janela indiscreta* (*Rear window*. Hitchcock / Franz Waxman 1954), *A sombra de uma dúvida*, *Os 39 degraus* (*The 39 steps*. Hitchcock / Hubert Bath, Jack Beaver e Charles Williams, 1935) e, especialmente, *O homem que sabia demais* – filme que, segundo Sullivan, foi refeito para que fosse possível construir um clímax da narrativa coincidente com o ponto culminante do fluxo musical da cantata *Storm clouds*, de Arthur Benjamin.

vítima de chantagem. Corta para Ed acendendo um cigarro e caminhando lentamente no que parece ser um salão deserto do andar superior. Em plano de fundo bem atenuado em volume, ouve-se um piano tocar o início do *adagio*. O espectador ouve o fluxo de pensamento do protagonista: “*In a way I felt bad for Big Dave. I knew the 10 grand was going to pinch him where it hurts. But Doris was two-timing me and I guess, somewhere, that pinched a little too.*”¹⁵¹ Subitamente, Ed parece atraído por algo que parece estar vendo e o fluxo de pensamento é interrompido. Um plano do ponto de vista de Ed revela as costas de uma jovem tocando piano. Ela chega ao fim da exposição completa do primeiro tema e interrompe a execução. Tem início um diálogo entre os dois. Em um primeiro momento, a audição do adágio da “Patética”, associada à visão do homem que caminha solitário, após viver um momento de tensão, pode ser percebida como um alívio no fluxo de tensão e distensão da história. Ao mesmo tempo, Ed pode ser visto como a representação de um argonauta sendo atraído pela música irresistível. As peças mais importantes da cena – e do papel da música –, entretanto, são postas no tabuleiro no primeiro diálogo entre Ed e a jovem Birdy.

Embora a execução hesitante de Birdy revele, ao menos para os iniciados, que ela é somente uma jovem estudante de piano, Ed demonstra estar impressionado com o que ouviu. “*That was preety*” (...) “*it’s quite something*”, diz ele com seu jeito tímido, e pergunta se a música havia sido composta por ela mesma. “*Oh, no. That was written by Ludwig van Beethoven.*” Esta cena, que marca o ponto inicial da trama secundária entre Ed e Birdy, é configurada de modo a permitir, de modo sutil, que o espectador faça um “passeio inferencial” em direção a uma possível tensão sexual entre o homem e a bela “Lolita”, mas opera também no sentido de informar que Crane não conhece o repertório de Beethoven e não consegue fazer distinção entre uma competente interpretação profissional da sonata e a de uma jovem estudante sem nenhum talento especial. É este “tomar isto por aquilo” que dispara o fluxo factual que tem como desfecho a piada mais surpreendente do filme.¹⁵²

¹⁵¹ “Por um lado eu me senti mal pelo Big Dave. Eu sabia que os dez mil pacotes iam beliscar aonde dói. Mas a Doris estava me passando pra trás e eu acho que em algum lugar isso me machucava também”.

¹⁵² O desfecho da trama de Ed e Birdy pode ser considerado o ponto culminante das estratégias cômicas do filme e, decerto, o único ponto com potência de provocar uma gargalhada. Na primeira versão de *O destino bate à sua porta*, Frank e Cora, reconciliados após um período marcado pela desconfiança mútua, voltam de carro de um piquenique. Eles se beijam, Frank perde momentaneamente a visão da estrada, sai da pista, tenta desviar de um veículo que vem em direção contrária, o carro deles derrapa e capota. Cora morre, Frank é acusado e condenado pela morte dela, ou seja, é punido pelo crime que não cometeu. Em *Lolita*, filme cuja trama também inclui um acidente automobilístico no qual Charlotte, a mãe de Lolita, é vítima fatal, a cena em que Humbert, após a morte de Charlotte, vai buscar Lolita em um acampamento de verão, guarda não só uma acentuada semelhança visual com o acidente que envolve Ed e Birdy, como também é daí que os Coen extraem o tom exato do jogo de sedução entre uma linda adolescente loura e homem maduro que a deseja, mas tem seus sentimentos interditados pela culpa e pela timidez. A semelhança visual entre as duas cenas é indiscutível. No filme dos Coen, entretanto, o espectador que nesse momento estiver saboreando um virtuosismo de costura intertextual, dificilmente deixará

As cenas para as quais o adágio da “Patética” “empresta” a sua natureza estão centradas na evolução da trama entre Ed e Birdy. Quando o tempo narrativo é acelerado, para mostrar os acontecimentos em curso durante a espera pelo julgamento de Doris, narrados pela voz acusmática de Ed, a seção é pontuada por dois diferentes momentos em que ele é visto, sentado em uma poltrona, ouvindo Birdy tocar o mesmo adágio. Na intervenção seguinte, é revelado ao espectador que Birdy estava tocando sempre a mesma música porque estava ensaiando para um show de talentos na *high school*. Aqui, pode ser flagrada uma estratégia, de rara sutileza, que confirma a meticulosidade dos Coen no tratamento da música do filme. A cena abre com um *travelling* bem lento que se aproxima de Birdy, que é vista de costas, em casa, tocando os primeiros compassos da música. Entra a voz over de Ed, que, neste momento, diz acreditar que Riedenschneider vai conseguir absolver Doris e que espera ter encontrado uma saída para si mesmo. Birdy interrompe o fluxo de pensamento de Ed fazendo, sem parar de tocar, comentários sobre a surdez de Beethoven. No momento preciso no qual o tema é reexposto, uma oitava acima, corta para a imagem da entrada de um teatro, onde o espectador vê uma placa anunciando o *talent show* da Pentaluma High School. A repetição do tema, ouvido em andamento nitidamente mais acelerado e com dinâmica mais forte do que os da exposição recém-ouvida, ganha sentido quando corta para o interior do teatro e a câmera revela Birdy se apresentando no palco. Embora haja um certo risco neste gesto interpretativo, os múltiplos jogos de sentido, que a análise de *O homem...* traz à luz, permitem inferir que a mudança súbita de andamento entre a primeira e a segunda frase do tema foi configurada como representação de um fenômeno que os músicos conhecem bem. Intérpretes amadores,

de ter o próprio rosto modificado pela emergência de um sorriso quando a *nice girl* Birdy - cujos olhos acabaram de “citar” o olhar de Lolita quando Humbert lhe diz que terão que pernoitar no mesmo quarto de hotel – beija Ed no rosto, toca em sua coxa e, após dizer “*I want to make you happy*”, inclina-se sobre o colo de Ed e oferece a ele um sexo oral. Ed tenta impedi-la com uma das mãos e dizendo: “*Birdy...no, please...*”, mas ela insiste e diz: “*It's ok... I want to do it, Mr Crane... Please, Mr Crane, it's ok, please...*”. Retomando o contato com *O destino bate à sua porta*, um veículo vem em direção contrária e Ed perde o controle do carro, mas, antes do acidente acontecer, há tempo para os Coen quebrarem o que resta de naturalismo da encenação fazendo Ed utilizar a expressão cartunesca “*Heavens to Betsy, Birdy!*”, expressão antiga, de origem desconhecida e significado impreciso, traduzida nas legendas do filme como “Nossa Senhora, Birdy”. Segundo Charles Funk, a única certeza em relação a “*Heavens to Betsy*” é que é uma exclamação de surpresa muito antiga e que pode estar relacionada ao fato de que os guardas de fronteira norte-americanos apelidavam seus rifles e revólveres de “*Betsy*”. Traduções mais felizes, do ponto de vista da graça cômica construída pelo agenciamento da expressão no filme, poderiam ser, por exemplo, “Pelos barbas do profeta”, “Cáspite”, ou “Com a breca”, Birdy. A reconfiguração do fluxo factual “clássico”; a substituição do “previsível” beijo pelo inesperado sexo oral voluntarioso da adolescente e o tratamento audiovisual agudamente estilizado anestesia o caráter trágico do acidente fazendo emergir um efeito raro de graça cômica. A súbita transformação da *nice girl* em uma “fêmea fatal”, que insiste em oferecer ao homem um sexo oral, demonstrando que gosta de fazê-lo – figura importante do imaginário erótico masculino -, não pode ser lida senão como o desfecho de uma piada *for men*, contada em episódios durante todo o curso da história. (Dados sobre o significado de “*Heavens to Betsy*” colhidos em fórum de discussões sobre o significado de expressões antigas e curiosas da língua inglesa, disponível em <www.phrases.org.uk/bulletin_board/21/messages/12.html>)

sob pressão, são vítimas do aumento da frequência cardíaca e costumam acelerar andamentos. Se a aceleração, o súbito *crescendo* dinâmico e a mudança para a oitava superior operam como uma surpresa sonora estimulante, a trama audiovisual oferece mais um indício de que Birdy é apenas uma regular estudante de piano e não “*quite something*”, como pensa Ed.

O último recurso à *Patética* é ouvido na seqüência que narra o fim de todas as esperanças do protagonista, condenado à morte. A música, pela primeira vez, é apresentada começando por um centro tonal menor, da seção de desenvolvimento (ver *forma sonata*), e o “duplo retorno” coincide precisamente com o corte para a cena na qual é revelado que a voz que o espectador ouviu durante o filme era o fluxo de pensamento de Ed escrevendo um artigo para uma revista masculina por “*five cents a word*”.

Para uma síntese da contribuição da “*Patética*” para o programa sentimental, é útil relembrar as expressões “oásis entre tempestades” e “consolo emocional”, que caracterizam os movimentos lentos intermediários das sonatas de Beethoven, e observar o modo como Lockwood se refere ao caráter ao adágio em questão:

A forte retórica da introdução grave prepara dramaticamente o caminho para o intenso *allegro* do primeiro movimento, provocou uma tempestade de excitação ainda não ouvida nas suas – ou de qualquer outro compositor – sonatas para piano. (...) O lirismo e a sutileza melódica são recuperadas no belo adágio *cantabile* em Lá bemol, enquanto o rondó *finale* em Dó menor, reintegra a obra na dramaticidade, que é seu efeito dominante.¹⁵³

O *pathos* da seção de sonata em questão, portanto, condicionado pela sua função de alívio dramático na estrutura da obra original, oferece ao ouvinte um lirismo melódico em tonalidade maior, que opera quase sempre como um oásis de consolo para a vida sem sentido de Ed Crane. É justo dizer que as intervenções da *Patética*, ao menos até a cena do acidente, operam sempre como “ilhas” de alívio lírico para as humilhações e as desgraças da vida do barbeiro. Na seqüência que antecede o suicídio de Doris, a fala de Crane, transcrita abaixo, é reveladora do modo como a música em questão opera na malha sentimental do filme:

I found myself more and more going over to the Abundas's. It was a routine we fell into, most every evening. I even went when Walter was away on his research trips. He was a genealogist, had traced back his side of the family seven generations, his late wife's, eight. It seemed like a screwy hobby. But then maybe all hobbies are. Maybe Walter found something there, in the old county courthouses, hospital file

¹⁵³ LOCKWOOD, Lewis. **Beethoven: a música e a vida**. São Paulo: Códex, 2005. p.158

*rooms, city archives, property rolls, registries, something maybe like what I found listening to Birdy play. Some kind of escape. Some kind of peace.*¹⁵⁴

Aqui, com o sentido da palavra *peace* ganhando uma importante dimensão sensorial pela via da coincidência precisa com a chegada ao “descanso” do adágio na sua última tríade perfeita maior, pode ser flagrado o momento em que o papel “consolador” das seções de sonatas da obra, especialmente o adágio da *Patética*, é explicitado com maior veemência.

b) A Sonata nº 30 , a Sonatina nº 25 e a Apassionata

Sobre o tema da “Sonata nº 30”, que a partitura instrui para que seja tocado “melodioso, com a maior interioridade de sentimento”, Lockwood afirma ser “um espécime magnífico das melodias do tipo hino nos movimentos lentos de Beethoven.”¹⁵⁵ O trecho do *andante molto cantabile ed espressivo* da “Sonata nº 30” - que é convocado na seqüência em que Dave coloca o dinheiro no local combinado, Ed pega o dinheiro e encaminha-se para a porta do quarto de Creighton Tolliver - está ali, entretanto, por outras razões. Quando o espectador vê Ed observando, à distância, Dave entrar em um prédio para colocar o dinheiro no local combinado, ouve um piano em tom menor e uma melodia em *stacatto* que constrói um sentido sutil de “sorrateiro”. Quando Ed pega o dinheiro, uma inesperada inclinação harmônica insere um sentido mais próximo de “perigo”, que é sustentado por um pedal de dominante até o momento em que Ed bate na porta do quarto de Tolliver.

Enquanto o andante da “Sonata nº 30”, portanto, produz os sentidos de “ação sorrateira” e “perigo”, que são também construídos pela encenação, o da “Sonatina nº 25” participa do jogo semântico de maneira diferenciada. Sobre esta pequena sonata, Lockwell diz que “é a essência da simplicidade em todos os seus três diminutos movimentos, uma sonata fácil, que qualquer amador ou criança pode tocar.”¹⁵⁶ A música é ouvida quando o espectador vê Doris dormindo, embriagada, enquanto é oferecida à escuta a voz de Ed, que está sentado na cama e olhando para ela, descrever o modo como Doris propôs que eles se casassem:

¹⁵⁴ Eu estava indo cada vez mais na casa do Abundas. Virou rotina, quase todas as noites. Fui lá mesmo quando o Walter estava em uma de suas viagens de pesquisa. Ele era genealogista. Ele descobriu sua árvore genealógica por sete gerações e a da sua falecida esposa por oito. Parecia um passatempo meio estranho, mas talvez todos os passatempos sejam. Talvez o Walter tivesse descoberto algo lá nas cortes municipais, nos arquivos de hospitais, nos registros de imóveis. Talvez como o que eu descobri ao escutar Birdy tocando. Uma espécie de fuga. Uma espécie de paz.

¹⁵⁵ LOCKWOOD, Lewis. **Beethoven: a música e a vida**. São Paulo: Códex, 2005. p.441.

¹⁵⁶ *Ibid.* p.344.

*I'd met Doris blind on a double-date with a loudmouthed buddy of mine who was seeing a friend of hers from work. We went to a movie; Doris had a flask; we killed it. Boy, she could put it away. At the end of the night she said she liked it I didn't talk much. It was only a couple weeks later she suggested we get married.*¹⁵⁷

Enquanto o conteúdo da fala de Ed constrói o sentido de uma relação absurdamente desprovida de afeto, a música é uma declaração solene e triste, decerto, *ma non troppo*, por conta do trânsito constante entre as tonalidades de Sol menor e da relativa maior, Si bemol, e tem um caráter muito mais próximo do “singelo” – a tal “essência da simplicidade” da “sonata fácil” - do que do dramático. A música cessa em um ponto de repouso em Si bemol maior, e o fluxo de pensamento de Ed é interrompido pela campainha do telefone. A ligação é de Dave, que chama Ed ao escritório da Nirdlingers, dizendo que precisa conversar com ele com urgência. Ed vai ao escritório, onde ocorre o confronto que conduz ao assassinato. O final da cena do assassinato, ponto escolhido pelos Coen para oferecer à escuta os acordes maiores incisivos do início da seção central – o *andante con moto* - da “Appassionata”, merece uma atenção especial.

Durante a chegada de Ed à Nirdlingers e o confronto com Big Dave, o paradigma “clássico” da música é quebrado. Como será visto adiante, quando esta análise põe em foco as contribuições da música original de Carter Burwell para o filme, o programa musical, neste momento específico, é uma declaração de adesão irrestrita às estratégias características de produção dos tais *tones and moods* do *noir*. Após o momento em que Ed golpeia o pescoço de Dave com o cortador de fumo, a música sombria sai da trilha sonora e o campo *over screen* fica em silêncio por alguns instantes, enquanto o espectador vê Ed contemplar a agonia final de Dave. Um primeiríssimo plano de Ed revela o olhar dele se mover da imagem de Dave para um ponto situado do chão, próximo aos seus próprios pés. O filme corta, então, para o ponto de vista de Ed e as mãos dele entram em quadro, em plano detalhe. No momento preciso em que o movimento ascendente da mão pára, ouve-se uma tríade perfeita maior, no piano. Confirmando o interesse dos Coen em construir a graça por meio da articulação de uma malha de referências no interior de uma mesma cena, aqui o jogo intertextual começa com uma alusão a um grande sucesso de Ray Charles, quando Ed, dirigindo-se a Crane, pergunta repetidamente “*what kind of man are you*” e aciona o signo *shakespeareano* do homem que

¹⁵⁷ “Conheci a Doris às cegas em um encontro duplo com um parceiro barulhento que estava saindo com uma colega dela de trabalho. Fomos a um cinema e Doris levou uma garrafinha. Rapaz, como ela entornava! No final da noite ela disse que gostava de mim porque eu não falava muito. Duas semanas depois ela já sugeriu que nos casássemos.”.

olha para as próprias mãos após cometer um crime, como faz *McBeth*. Se em Shakespeare, contudo, as mãos, ensangüentadas, representam o tormento da culpa e a premonição do castigo, aqui as mãos imaculadas de Ed – que no jogo audiovisual “regem” a entrada de uma música solene, com a natureza de um hino – parecem denunciar, com graça, que o Autor Modelo do filme adota uma posição bem mais complacente do que Shakespeare em relação às vilezas de seu protagonista. É, justamente, quando reflete sobre este movimento lento em forma de coral, que Lockwood fala das seções que, dentro do corpo das sonatas, operam como “oásis entre tempestades” e “consolo para a escuridão emocional”. Lento, mas positivo, assertivo, em tom maior, *cantabile* e em estrutura coral, este *andante* é um hino.

Emergindo na trilha sonora em sincronismo com o plano das “mãos de *McBeth*”, o *andante con moto* é imposto à apreciação durante a saída de Ed da *Nirdlingers*, o trajeto de volta à casa dele, e o fechamento formal da seqüência do assassinato: Ed, na mesma posição em que estava quando o telefonema interrompeu o fluxo de pensamento que descrevia o modo como ele e Doris se casaram, continua a contar a história do ponto em que havia parado:

...It was only a couple of weeks after we met that Doris suggested getting married. I said, Don't you wanna get to know me more? She said, Why, does it get better? She looked at me like I was a dope, which I've never really minded from her. And she had a point, I guess. We knew each other as well then as now. Anyway, well enough.¹⁵⁸

É útil observar que nas cenas de Ed chegando à *Nirdlingers* e do confronto dele com Dave, o paradigma “clássico” da música é quebrado. Como será visto adiante, quando esta análise põe em foco as contribuições da música original de Carter Burwell para o filme, o programa musical, neste momento específico, é uma declaração de adesão irrestrita às estratégias características de produção dos tais *tones and moods* do *noir*. Na cena anterior ao assassinato, como foi visto, a música contribui com sua singeleza para produzir a compaixão pelo protagonista. Na ação do assassinato, toda a conjunção audiovisual é aplicada para que o espectador experimente o sabor do “trágico”. No final da cena, a tragédia de Crane é tingida pelos tons de nobreza e lirismo da *Apassionata*. Assim, percebese que a ação do confronto

¹⁵⁸ “Depois de algumas semanas ela sugeriu que nos casássemos. Eu disse: “Você não quer me conhecer melhor?” Ela disse: “Por que, vai melhorar?” Ela olhou pra mim como se eu fosse um idiota. O que vindo dela nunca me incomodou. E acho que ela estava certa. Nos conhecíamos tanto quanto agora. De qualquer forma, o suficiente.”.

entre Ed e Dave aparece como “a tempestade entre calmarias”, por meio da construção de um sintagma tripartite: “lírico-trágico-lírico”.¹⁵⁹

c) A Sonata ao luar

O *adagio sostenuto* da “Sonata No.14, Op.27”, em Dó sustenido menor, popularmente conhecida como “Sonata ao luar”, é acionado na seqüência que sucede o suicídio: a música, aqui, opera em absoluta adesão aos conteúdos sentimentais das imagens e da voz acusmática. É este o ponto no qual a encenação atinge o grau máximo de tristeza da obra e a música impõe à apreciação a atmosfera de intenso pesar que é o programa sentimental evidente da música em questão. Quando fala das “obras apaixonadas” e dos “trágicos movimentos lentos” da obra de Beethoven, Lockwood elege como exemplo importante aquele que classifica como o “hipnótico” e “onírico” adágio da *Sonata ao luar*. Para Lockwood, o movimento inicial desta sonata expressa, com precisão, a progressão de pensamento que leva da estética clássica da gratificação à estética do envolvimento, que aconteceu durante os anos da primeira maturidade de Beethoven.¹⁶⁰ Ou seja, esta seção da sonata é uma música configurada para fazer emergir na apreciação um sentimento intenso.

É fundamental observar, também, que esta peça musical pode ser considerada, ao lado do primeiro movimento da *Quinta Sinfonia*, do *Ode à alegria* na *Nona*, e da singela *Por Elisa*, grandes *hits* trans-históricos da História de todas as músicas. Assim como os primeiros gestos musicais da *Quinta* – signo para o qual a recepção construiu, como interpretante, o sintagma “a morte bate à sua porta” – podem ser considerados o mais amplamente conhecido mecanismo musical de produção do medo; o *Ode à Alegria*, da esperança e do fervor; e *Por Elisa*, da singeleza, o *moto* constante do arpejo cíclico em Dó sustenido menor – tonalidade escura por natureza -, associado ao desenvolvimento melódico-harmônico plangente do tema, conduzido pela mão engenhosa de Beethoven, fizeram do *adagio sostenuto* da “Sonata ao luar” o mais difundido signo musical da “dor profunda”, mas, jamais, desesperada; ao contrário, suportada com nobreza e resignação. Sobre o primeiro movimento da Sonata ao luar Lockwell diz:

¹⁵⁹ O andante da “Appassionata” é também utilizado após o primeiro encontro entre Ed e Riedenschneider, quando o espectador vê o protagonista olhando, pela janela do seu carro, as pessoas que passam na rua, após ouvir do advogado as seguintes palavras: “*One more thing, you keep your mouth shut. I get the lay of the land. I tell you what to say No talking out of school. What’s out of school? Everything is out of school. I do the talking, you keep your trap shut. I’m an attorney, you are a barber*”.

¹⁶⁰ LOCKWOOD, Lewis. **Beethoven: a música e a vida**. São Paulo: Códex, 2005. p.206.

O hipnótico primeiro movimento, um clássico mundial desde sua primeira publicação, possui a qualidade de uma imensa e lenta improvisação. (...) Não temos fundamentos para presumir uma intenção programática por trás da Sonata em Dó sustenido menor, apesar de quase séculos de interpretação por várias mãos. Mas ninguém pode duvidar de que a obra apresenta uma sucessão de intensos climas emocionais, como nenhuma outra anterior de Beethoven.”¹⁶¹

Tem-se aqui, portanto, além dos sentidos de nobreza e aristocracia que toda a música de Beethoven do filme impõe à apreciação, um momento no qual existe uma conjunção precisa entre os sentimentos do protagonista e os que emergem da audição da música. Ditas com a emissão vocal mais fraca de todo o filme, as palavras do fluxo de pensamento de Crane, ilustradas pelas imagens, narram fatos ocorridos após o suicídio. Na conclusão da seção, enquanto o espectador vê, em câmera lenta, Crane andar como um sonâmbulo no meio da multidão, sem que ninguém olhe para ele, ouve o protagonista dizer *“When I walked home, it seemed like everyone avoided looking at me as if I'd caught some disease. This thing with Doris, nobody wanted to talk about it; it was like I was a ghost walking down the street.”*¹⁶² Quando as imagens mostram Ed entrando em casa e sentando em uma poltrona, o discurso de autocomiseração atinge o ponto culminante: *“And when I got home now, the place felt empty. I sat in the house, but there was nobody there. I was a ghost; I didn't see anyone; no one saw me. I was the barber.”*¹⁶³

Fica claro, portanto, que o Autor-Modelo dessa obra deseja, neste momento específico, que o espectador sinta o mesmo que o protagonista está sentindo. Os sentidos de “hipnótico” e “onírico” coincidem bastante com a visão de Crane, em câmera lenta, sentindo-se um fantasma no meio da multidão. Da mesma forma, é intenso o clima emocional nos pontos finais da música e da cena. É possível inferir, ademais, que a opção por essa música – e não por qualquer outra entre as muitas seções pesadas de sonatas de Beethoven – pode ter sido orientada para estabelecer um clima de comunhão mais íntima entre o espectador e o protagonista, assim como entre os espectadores entre si, pela via do agenciamento de um dos “significantes de tristeza” mais difundidos da História da música. É um momento do filme,

¹⁶¹ Ibid. p.163-4.

¹⁶² “Quando eu caminhava para casa parecia que todos evitavam olhar para mim, como se eu tivesse contraído uma doença. Ninguém queria falar sobre o que aconteceu com a Doris. Era como se eu fosse um fantasma caminhando nas ruas.”

¹⁶³ “E quando eu chegava em casa o lugar parecia vazio. Eu sentava em casa, mas não havia ninguém. Eu era um fantasma. Eu não via ninguém, ninguém me via. Eu era o barbeiro.”

afinal, no qual os Coen podem ter certeza quase absoluta de que todos os apreciadores sentirão o que eles querem que sintam.

d) A Sonata Pastoral e a volta do Trio Arquiduque

Aplicado no final da cena do acidente automobilístico, o andante da “Pastoral”, que sustenta a natureza de “hino coral” característica no programa, contraria a expectativa de uma previsível música trágica e contribui, com um “toque de classe”, para o desfecho da piada mais surpreendente do filme.¹⁶⁴ Após apreciar a graça do inesperado sexo oral, que Birdy oferece a Crane, o espectador vê as imagens do acidente, em clara referência à colisão que mata Cora em *O destino bate à sua porta*. Enquanto nas duas versões do filme baseado na novela de Cain, a música aplicada às cenas tem a função de acentuar o caráter trágico da situação, em *O homem...* a música tem mais compromissos com um sofisticado mecanismo de produção da graça cômica. Um primeiro plano mostra Ed com expressão apavorada desviando do carro que vem em sua direção. Corta para o ponto de vista dele em um movimento de câmera rápido que mostra o modo como a paisagem se modifica com o movimento desgovernado do carro. A panorâmica se funde com um efeito visual rápido (em conjunção com os sons do carro desgovernado, o *screeching* dos pneus e um grito de Birdy) que conduz a um plano geral fixo *low-angle*, silencioso, no qual o espectador vê, apenas, troncos e copas de árvores. Após alguns segundos de silêncio, surge na trilha sonora um piano calmo e solene, que declara o primeiro acorde perfeito maior do andante da Pastoral. Em seguida, é ouvida a voz monocórdica de Ed dizendo: “*Time slows down right before an accident, and I had time to think about things.*” Após a fala de Ed, entra em quadro, pela direita da tela, um carro “voando” em câmera lenta. Volta a voz de Ed: “*I thought about what an undertaker had told me once... that your hair keeps growing, for a while anyway, after you die...*” o carro sai de quadro pela esquerda da tela e, após alguns segundos, ouvimos o barulho de uma colisão. Volta a voz de Ed: “*and then it stops.*”¹⁶⁵, com “*stops*” coincidindo com um *blackout* na imagem. O andante evolui enquanto o espectador acompanha as imagens de uma calota de carro girando e ouve Ed discorrer filosoficamente sobre a questão de o cabelo continuar a

¹⁶⁴ Para descrição mais pormenorizada da cena, ver nota 152, na página 222 desta seção.

¹⁶⁵ “O tempo passa mais devagar antes de um acidente. E eu tive tempo de pensar sobre umas coisas. Eu pensei sobre o que um coqueiro me disse uma vez. Que o cabelo continua crescendo por um tempo mesmo depois que você morre... E depois pára”.

crescer após a morte. Mantendo o padrão adotado durante toda a obra, a música conclui em uma tônica que coincide com o fim da seqüência.

A volta à música de abertura - o andante cantabile do Trio Arquiduque -, na seqüência da execução de Ed, contribui para o fechamento do sistema de coerência da forma do discurso com o gesto mais “clássico” possível, isto é, com o sentido de retorno à “tônica” do programa musical. Seguindo o plano formal rigoroso, frases musicais continuam a estruturar durações da encenação e os fôlegos da enunciação acusmática de Ed. Em conjunção com a encenação agudamente estilizada¹⁶⁶ e com as “últimas palavras” resignadas do condenado, o andante em tonalidade maior empresta a sua nobreza e seu caráter de hino, assim como o seu lirismo e a sua doçura, para a declaração final de ternura do Autor Modelo pelo seu protagonista e para concluir este que é, seguramente, o primeiro *noir* cujo ponto final visual é uma tela cem por cento preenchida pela cor branca em conjunção com um acorde perfeito maior.

5.3.5. A MÚSICA DE CARTER BURWELL

Dirigindo o olhar para o interior da obra, exclusivamente, o papel do compositor neste filme é bem mais discreto do que em *Ajuste final*. Em uma trilha sonora amplamente dominada pelas sonatas de Beethoven, o espaço reservado para o material original não é, a princípio, muito significativo, mas Burwell demonstra engenho no aproveitamento das “janelas” deixadas abertas pelas sonatas. Não que a música de Burwell, em si mesma, possa ser julgada como especialmente relevante no campo estrito da música, uma vez que é, sob todos os pontos de vista, bastante simples em termos estruturais. O engenhoso, em Burwell, é o modo como ele solucionou o problema de dividir espaços com Ludwig van Beethoven e o modo como soube explorar um material mínimo para atender às demandas da graça da obra.

Em oficina de música para cinema ministrada na Academia Ian Guest, no Rio de Janeiro, no ano de 1993, o maestro Geraldo Vespar contou a história de um compositor que

¹⁶⁶ A sala de execução é mostrada em um cenário expressionista – um fundo infinito branco - e a cena inclui um *travelling* que expõe, pela última vez, o bordão visual dos planos detalhe de testas e penteados (dos homens que assistem a execução através do vidro de uma cabine) e a “recapitulação” do tema visual e sonoro do aparelho de barbear raspando pelos das pernas (mostrado na segunda cena de Ed e Doris em casa, no momento em que se ouve o fluxo de pensamento de Ed refletindo sobre a possibilidade de entrar no negócio de lavagem a seco. Aqui, em mais um gesto de preciosismo dos Coen, a recapitulação do tema visual e sonoro coloca o momento que gera a idéia da chantagem e a conseqüência trágica do fluxo de acontecimentos decorrentes daquele momento – a execução – em conexão íntima, na conclusão da obra.)

passou por dilema semelhante, quando lhe coube a tarefa de compor a música de abertura para um filme em que a cena que sucedia os créditos iniciais era uma performance sinfônica da “Quinta Sinfonia”. As imagens dos créditos de abertura mostravam várias pessoas, em suas casas, arrumando-se a rigor. Temendo a inevitável comparação que a contigüidade entre as duas músicas contingenciaria, o compositor esquivou-se da responsabilidade com engenho: sugeriu que, às imagens dos créditos iniciais, fossem acrescentados, simplesmente, os sons gerados pelo processo de afinação da orquestra, proposta aceita pela direção e, segundo o maestro Vespar, gerando um sabor bastante peculiar na seqüência inicial do filme: a atmosfera estática da afinação – durante a qual a nota Lá soa o tempo todo como padrão de referência, contribuiu para a produção de um forte contraste sensorial no momento em que os intensos movimentos dinâmicos, melódicos, rítmicos e harmônicos da Quinta impressionam a audição.

A estratégia de Burwell é diferente. Enfrentando os riscos gerados pela vizinhança do cânone maior do alto Classicismo, Burwell opta por explorar os espaços que restam para estabelecer, ao mesmo tempo, pactos de coerência com o material dominante do programa musical do filme, com o *noir* e com as estratégias de dissuasão que participam da produção da graça cômica. A primeira intervenção da música de Burwell ocorre na seqüência do assassinato de Big Dave, momento no qual as marcas da visualidade *noir* aparecem “em negrito” e o pacto da música com a classe *noir* é tão forte quanto o das imagens, pois Burwell aplica as ferramentas freqüentemente empregadas para construir os *tones and moods* próprios dos *crime films* sombrosos. Quando Ed desliga o telefone, um movimento melódico de três notas, nos contrabaixos, já denuncia o caráter da estratégia. O espectador, quando vê Ed entrar de madrugada no ambiente escuro da Nirdlingers, ouve sintagmas musicais claramente configurados para produzir uma sensação crescente de tensão que, após uma pausa total para o início do diálogo, volta como um longo “significante de perigo”, em movimento dinâmico de lento, mas constante, *crescendo*. Quando eclode a violência da luta corporal, ouve-se com mais intensidade o caráter trágico do piano e dos contrabaixos em passos melódicos lentos, em uníssono, na região grave. O ponto culminante do *crescendo* dinâmico é uma nota grave que conclui o sintagma musical, em um centro modal menor, coincidindo com o momento em que Crane golpeia Dave com a faca. Programa musical *noir* mais clássico, impossível.

É relevante observar que a música original de Burwell, nesta e nas outras vezes em que é acionada, mantém o padrão de textura do material dominante do filme, ou seja, o compositor se atém a utilizar piano e cordas. Assim, se a música original não estabelece relações de estilo muito próxima com a música dominante, sustenta um padrão de coerência

no que diz respeito à sonoridade rarefeita e camerística de piano e cordas que marca toda a música do filme. Quando Frank e Ed vão ao banco hipotecar a barbearia, para poder pagar os honorários de Riedenschneider e “o barbeiro” é humilhado pelo gerente que os atende, surge, na trilha sonora, uma estrutura cíclica de quatro acordes, em pulso aproximado dos adágios e andantes, com centro tonal em Lá menor, que é a base harmônica para a exposição de uma melodia plangente, de evidente vocação sentimental. Na cena em que o espectador vê Crane ser humilhado pelo gerente do banco, a tessitura grave da música é percebida como um sintagma nítido de “tristeza”. Mais tarde, quando a mesma música volta à trilha sonora, na seqüência que antecede o julgamento de Doris, o sentido emocional da encenação é de esperança e otimismo: Riedenschneider parece ter encontrado uma saída para absolver Doris e o fluxo de pensamento de Crane revela ao espectador que o barbeiro agora acredita que tudo vai acabar bem.¹⁶⁷ A orquestração mais aberta e a dinâmica mais forte cosntroem, claramente, o sentido de “esperança”¹⁶⁸.

A última vez em que este mesmo ciclo em Lá menor aparece é em uma longa seqüência na qual o tempo narrativo é de novo acelerado, para mostrar tudo o que acontece entre o momento em que Crane é acusado e a súbita interrupção da sessão em que o protagonista está sendo julgado. Aqui a música acompanha com precisão a costura da voz acusmática de Crane com a oratória de Riedenschneider no tribunal do júri. Enquanto Ed narra a cadeia de equívocos que conduziu à sua prisão, a música é um lamento. Quando começa o julgamento a música cresce em dinâmica, mas continua grave (piano e violoncelo), durante a fala do promotor. Quando chega a vez de Riedenschneider apresentar a sua defesa final, a música para em uma fermata. O advogado se levanta e a música recomeça em orquestração mais aberta e clara, para conferir um sabor de esperança e redenção, enquanto ouvimos o Riedenschneider dizer que Ed não pode ter cometido o crime simplesmente por ser quem ele é: Ed Crane - “o barbeiro” -, um *ordinary man* culpado apenas de viver em mundo onde não havia lugar para ele. A música atinge o ponto culminante em uma *fermata* sobre o acorde de preparação do ciclo, produzindo um ótimo contraste com a súbita intervenção *slapstick* de Frank dando um soco na cara de Ed e gritando repetidamente o bordão “*what kind of man are you?*”. Carter Burwell, nesta seqüência, revela-se especialmente hábil em

¹⁶⁷ “*Why couldn’t that work? Anyway that’s what I was thinking in the days leading up to the trial. It seem like once that was over I’d be ready for a new start.*”

¹⁶⁸ Nesse sentido, é esclarecedor observar que o centro tonal do ciclo é menor, mas o ciclo começa em um acorde de Dó maior, seguido de um acorde de preparação (Mi maior), atinge a tônica e conclui o ciclo na subdominante relativa, ou seja, em outro acorde maior. Por esse motivo, o ciclo harmônico, em si mesmo, tem um caráter ambíguo que favorece a potência das mudanças de tessitura, densidade e dinâmica de extrair sentidos de polaridades opostas a partir do mesmo material harmônico-melódico..

manipular um material simples para atender às demandas sentimentais do jogo de dissuasão que o filme articula como mecanismo de produção da graça.

5.3.6. O PROGRAMA DE CANÇÕES

Embora residual em relação ao material de concerto e à música original, o programa de canções do filme contém as marcas do senso de humor que permeia o programa musical, como um todo. Em diversas cenas que ocorrem na barbearia e na casa de Ed, o espectador ouve canções que parecem estar sendo tocadas em um aparelho, em plano de fundo discreto. As canções oferecidas à escuta nesses momentos fazem parte de um conjunto claramente delineado. “Moonlight in Vermont” interpretada no filme por Hugo Winterhalter and His Orchestra, é uma balada composta, em 1943, por Karl Suessdorf e John Blackburn, que já foi gravada mais de quinhentas vezes por artistas como Sara Vaughn, Ella Fitzgerald, Billie Holliday, Nat King Cole e Stan Getz. “Some enchanted evening” é um clássico de Richard Rodgers e Oscar Hammerstein, que, somente em 1949, ano de seu lançamento, foi gravada por sete intérpretes, Al Johnson entre eles¹⁶⁹. A outra canção da trilha sonora, “Three o’clock in the morning”, uma valsa composta em 1922 por Julián Robledo e Dorothy Terriss, é também um clássico das coletâneas de *love songs*.

As músicas são, portanto, *standards* da canção norte-americana da primeira metade do século XX, obras “adocicadas” que, embora já tenham sido gravadas por grandes nomes do jazz, costumam ser incluídas em curiosas coleções de “*elevator music*”, “*easy listening*” e “*love songs*”. Com base na análise interna da obra, fica evidente que o filme aciona esse material para construir, em discreto *background* sonoro, uma camada irônica de “sonho americano”. Um bom exemplo é a cena de apresentação de Big Dave – o jantar na casa de Ed -, na qual as canções “Moonlight em Vermont” e “Some enchanted evening”, que poderiam ser aplicadas, com sucesso, para produzir o *pathos* do amor romântico em um drama sentimental cinematográfico dos 1940, debocham do conteúdo emocional da cena: mostrar ao espectador Ed sendo humilhado pela mulher e desconfiado de que ela e Dave têm um caso.

¹⁶⁹ A canção já foi gravada por artistas como Frank Sinatra, Barbra Streissant e pelo roqueiro Bom Jovi.

Em resumo, o que a análise interna do programa musical de *O homem que não estava lá* revela, para além do carácter raro e minuciosamente específico das escolhas, é uma instância poética muito bem informada, que, com muito bom humor, organiza a malha musical em um grau de imbricação com a narrativa audiovisual de sofisticado apuro formal e semântico. Não há pontas soltas nem ligações fracas: tudo faz sentido. A música, ademais, faz com que o filme seja percebido como uma dança lenta e envolvente; tingem de nobreza a história do homem comum; participa do quebra-cabeça intertextual; e oferece uma camada generosa de beleza clássica. Se, em alguns momentos, o programa musical se dedica a expressar os sentimentos do personagem com o “golpe baixo” da “Sonata ao luar”, em outros “descola” de Ed para se dirigir ao coração do espectador, contribuindo para que *o homem que não estava lá* seja perdoado por suas vilezas e guardado na memória como um nobre personagem da história do cinema.

6. CONCLUSÃO

Na introdução deste trabalho, foi examinada a hipótese de que o frágil estado das artes do binômio música-cinema, no Brasil, favoreceu a cristalização de um determinado sistema de atribuição de valor à música dos filmes. Em constante ressonância com as idéias expostas por Adorno e Eisler, em *Composing for the films*, e no compasso do manifesto soviético de 1929, as enunciações críticas acadêmicas parecem tender a condenar tudo que consideram música em “paralelo” com os sentimentos dos personagens de um filme ou que se destina a manipular as emoções do espectador. Uma dissonância cognitiva, uma impressão intuitiva de que algo estaria errado com esse sistema de atribuição de valor - invariavelmente ancorado em oposições bipolares, como arte *versus* entretenimento ou tradição *versus* inovação -, pôs em marcha uma investigação que conduziu ao estudo realizado na seção 3, no qual emergiram fortes indícios de que o processo de formação e fixação de paradigmas dessa natureza ocorreu no campo das enunciações das teorias gerais do cinema. O exame do território dos tratados gerais conduziu à conclusão de que o eixo sobre o qual essa idéia se propagou teve seus pontos-chave em Eisenstein, no domínio formativo, no realismo de Siegfried Kracauer e em Jean Mitry, na teoria moderna. Com uma âncora no texto “Declaração: sobre o futuro do cinema sonoro” e outra em um artigo escrito pelo compositor Maurice Jaubert, em 1937, o discurso das grandes teorias cinematográficas construiu o horror irrestrito à música do cinema norte-americano e esculpiu um modelo de excelência com base em algumas obras de Sergei Eisenstein e de alguns diretores franceses, como Jean Vigo e Alain Resnais. Em decorrência da potência simbólica e retórica da *nouvelle vague* e dos textos dos Cahiers du Cinéma, o paradigma Eisenstein-Jaubert desembarca no Brasil nos anos 1960, passando a operar, até hoje, como ferramenta multiuso para o julgamento da música de todos os filmes.

Ainda na seção 3, o confronto entre os discursos e as obras apontadas como modelares denunciou fragilidades no paradigma em questão. Ao mesmo tempo, o exame das enunciações revelou que a grande teoria do cinema legislou desprezando a teoria e a história da música, investigou de modo muito seletivo a teoria específica da música no cinema, descartou-se de compromissos com questões relativas ao modo como a música produz sobre nós os seus efeitos e não foi rigorosa na observação dos objetos do mundo sobre os quais pretendeu produzir conhecimento. Assim, partindo de um referencial teórico e empírico muito restrito, foi criada uma vaga noção segundo a qual o programa musical de Eisenstein é um achado estético raro e que a música de determinados filmes do cinema francês tem maior

valor artístico do que aquela produzida no cinema *hollywoodiano*, desprezada como um bloco de clichês sentimentais melodramáticos. Todavia, como a análise textual de certo número de exemplos aqui levada a cabo apontou, tudo aquilo que foi condenado na música de Hollywood está presente tanto nos filmes de Eisenstein como na filmografia francesa citada como modelar, ao mesmo tempo em que estratégias celebradas como culminâncias de expressão artística aparecem de modo recorrente no filme *hollywoodiano* desde o início da década de 1930.

A seção 4 foi dedicada à proposição de uma alternativa ao modelo de valoração dominante. Com base em um conjunto de pressupostos do campo da Estética, da Musicologia e de estudos internacionais contemporâneos sobre a música do cinema, foram discutidas teses e condutas de investigação que, articulados no interior da ‘Poética do Cinema’, prometiam fornecer uma ferramenta metodológica mais rentável para estabelecer distinção entre programas musicais de grande potência expressiva e aqueles que passam pela apreciação sem deixar marcas importantes. Com inspiração em Pareyson e Bourdieu, foi possível fazer algumas ilações sobre a natureza problemática dos modelos de atribuição de valor dominantes. De pronto, a visão do valor como um *constructo*, condicionado por forças em luta por ocupação de espaço em um *campo*, sugeriu a suspeita de que o juízo dominante sobre a música dos filmes pode ser mais condicionado por estratégias de legitimação de um determinado grupo de críticos e realizadores no *campo* do cinema, do que pela constatação da presença de algo passível de verificação na obra em si mesma. Não foi difícil, ademais, ver emergir a idéia de que o pensamento sobre a música do cinema, no contexto das grandes teorias gerais, pode ter sido capturado pela armadilha de tentar impor-se às obras, atribuindo a um mero – embora absolutamente legítimo – juízo de gosto, o *status* de categoria de valor perene e absoluto.

Com base nessas reflexões, este estudo, em sintonia com a visão de Pareyson, para quem a verdadeira avaliação da obra é a consideração dinâmica que dela se faz, isto é, o confronto da obra tal como é com a obra tal como ela própria queria ser, colocou em discussão a questão do valor da música dos filmes. Recorrendo à filosofia da música, à psicofísica da percepção musical, a pressupostos da ‘Doutrina dos Afetos’ e a estudos sobre a música do cinema realizados por Claudia Gorbman e Michel Chion, foi realizado um esforço no sentido de demonstrar a inviabilidade ontológica dos discursos que visam à interdição da dimensão sentimental das obras expressivas musicais. Isso porque evidências empíricas e teóricas veementes garantem que a grande maioria dos filmes utilizam recursos musicais por conta da propriedade da música de mobilizar disposições anímicas em um espectador.

Com epicentro no conjunto de pressupostos que orienta as atividades analíticas do Laboratório de Análise Fílmica - a 'Poética do Cinema' -, matriz metodológica que reinscreve a pragmática do sentimento na análise das obras expressivas cinematográficas, esta pesquisa adotou uma posição reverente à idéia de que o objeto imediato do analista de matéria artística é a obra apreciada, a sua interpretação primária e espontânea, isto é, que o intérprete trabalha sobre uma obra que só se constitui como objeto depois de ter solicitado e recebido a cooperação do próprio analista como apreciador. Em síntese, foi proposta uma metodologia de análise da música dos filmes, respeitosa, antes de tudo, da efetuação da vocação da obra na instância da apreciação e defendida a aplicação dessa chave metodológica como meio de aferição não de um valor absoluto universal, mas de um valor relativo - bem mais modesto, mas em grande medida verificável -, que deve emergir de uma epifania produzida durante a apreciação de um filme específico, resistir ao escrutínio analítico imanente rigoroso da obra e sobreviver a debates no território da crítica e a comparações com obras de vocação semelhante. Em outras palavras, a pesquisa fez apostas na crença de que uma análise imanente com foco nos efeitos sensoriais, sentimentais e cognitivos que a obra produz sobre o apreciador é ferramenta melhor para ajudar a compreender porque alguns programas musicais têm grande potência de impressionar o gosto e/ou a memória, enquanto outros são esquecidos ou guardados nas subpastas das coisas corriqueiras e banais.

A quinta seção foi inteiramente dedicada à aplicação dos pressupostos elaborados ao longo das duas seções anteriores na análise dos programas musicais dos filmes *Ajuste final* e *O homem que não estava lá*. O primeiro passo foi construir um conhecimento acerca do universo *gangster-noir*. Embora tenha consumido uma grande dose de energia no exame de aproximadamente quarenta filmes, o exame das obras de vocação semelhante aos dois filmes dos Coen se revelou benéfica para o exercício analítico, com a oferta de um quadro de referências fundamental para a compreensão dos mecanismos em ação nas obras, especialmente no que diz respeito ao sofisticado jogo intertextual presente nos dois filmes. Da mesma forma, o conhecimento construído sobre as constantes e as transformações da música *gangster* e *noir*, ao longo da História do cinema, deu um bom suporte ao veredicto final das análises sobre o teor de frescor da música nos filmes aqui analisados.

A seguir, foi descrito o corpo-a-corpo com os programas musicais dos filmes *Ajuste final* e *O homem que não estava lá*. A partir de uma forte impressão da presença de valores de raridade e engenho, produzida pelas obras na apreciação primária, o confronto analítico foi capaz de revelar uma instância poética bem informada e humorada que constrói a malha musical dos filmes com um elegante apuro formal e uma riqueza semântica

impressionante. Ao mesmo tempo, constata-se que o caráter singular percebido na experiência de apreciação é fruto de escolhas minuciosamente planejadas no eixo dos paradigmas musicais, que têm como destinação aplicar um “drible” nas expectativas dos apreciadores de filmes da chave *gangster-noir*. Esta camada de originalidade construída pela via do repertório, contudo, é somente uma das forças geradoras da potência de valor dos programas musicais em questão. Este estudo crê ter sido capaz de demonstrar que o modo como as escolhas paradigmáticas musicais são costuradas como fios da malha fílmica das obras examinadas, garante a elas o direito de pertencer à classe dos programas musicais bem-sucedidos. Em *Ajuste final*, o sabor original e especialmente interessante do filme é tributário da elaboração de um sistema de coerência minuciosamente articulado, no qual a música estabelece com a encenação cinematográfica um jogo sofisticado de relações formais, semânticas e intertextuais. Em *O homem que não estava lá*, a análise revela um sistema sem pontas soltas nem ligações fracas, um aguçado apuro formal e uma malha de sentimentos, sensações e sentidos de riqueza incontestável.

6.1. ALGUNS BENEFÍCIOS DA METODOLOGIA

A pesquisa conclui que, a julgar pela sua aplicação na análise da música dos filmes *Ajuste final* e *O homem que não estava lá*, o método que orienta as análises realizadas no Laboratório de Análise Fílmica se revela uma boa alternativa ao fixar, como ponto de partida, a dimensão pragmática dos efeitos que o filme produz na instância da apreciação. Isso, antes de tudo, porque a reverência primária ao fenômeno e às instruções de leitura contidas na obra impõe severos obstáculos à cristalização de juízos de valor desencarnados do mundo empírico. Da mesma forma, o método constrange a tirania do gosto pessoal no julgamento valorativo e põe em cheque, ainda, discursos que constroem falsos brilhantes para vender no *campo* dos bens simbólicos.

Dito de outro modo, o teste realizado sugere que o domínio pragmático da análise torna-se bem mais dinâmico com a aplicação da matriz de raiz aristotélica aqui proposta, do que com os esquemas conceituais dominantes nos estudos fílmicos brasileiros. Isto porque o modo como o confronto com as obras é aqui conduzido inscreve o analista em um território bem mais seguro. Seria rentável, por exemplo, adotar como referência as proposições de Adorno e Eisler para atribuir valor à música dos filmes analisados,? Ora, em *Ajuste final* e *O homem que não estava lá* a música dominante estabelece muito mais vínculos com o mundo

Romântico do que com técnicas composicionais modernas e/ou contemporâneas. Da mesma forma, muitas vezes a música assume a tarefa de fazer o espectador sentir o que um determinado personagem está sentindo, procedimento que o texto de *Composing for the films* aponta como incorreto ou vulgar. Segundo o paradigma *adorniano* – constantemente convocado pela produção teórica nacional - “o caráter simétrico e as associações ‘poéticas’ da melodia não correspondem à objetividade tecnológica e ao caráter assimétrico do filme” e “o uso de música para fornecer ao espectador referências históricas e geográficas é um despropósito, pois esse tipo de ‘arte aplicada’ vai de encontro ao caráter moderno do cinema”¹. Fazendo uso destas ferramentas conceituais, o analista, inevitavelmente, concluiria que a música dos filmes dos Coen é um fracasso porque é simétrica e melódica, assim como porque faz emergir na apreciação sentidos relacionados ao contexto histórico-geográfico da encenação.

Em perspectiva semelhante, cabe perguntar se a adoção da obra e do discurso de Maurice Jaubert, como ferramentas de avaliação do valor da música das obras examinadas, renderia resultados melhores do que os obtidos pela poética da música dos filmes aqui proposta. Ora, em *O homem...*, e *Ajuste final* a música, em muitos momentos, está relacionada a ação, segue a tradição do melodrama, ocorre ao mesmo tempo em que as vozes ou os outros sons da trilha sonora, é dramática e expressiva, contém elementos subjetivos e “traduz” conteúdos emocionais e poéticos da história encenada. Segundo a lógica do esquema conceitual de Jaubert, estes procedimentos determinariam o insucesso artístico do programa musical dos dois filmes.

Teria sido mais proveitoso se o investimento analítico aqui realizado, em ressonância com o que Jean Mitry e Marcel Martin declararam sobre *Hiroshima, mon amour*, tivesse testado a hipótese de que a música de uma obra expressiva cinematográfica é melhor do que as outras porque “recusa a opção macia da melodia”, é “absolutamente neutra do ponto de vista sentimental” e/ou “estende a relação espaço-tempo”, acrescentando às imagens um “elemento sensorial mais derivado do intelecto do que das emoções”? Que caminhos analíticos teriam sido percorridos, enfim, se a investigação tivesse fincado suas raízes epistemológicas no mesmo chão *eisensteinsiano* que os estudos fílmicos brasileiros se acostumaram a semear? Teria sido profícuo ver e ouvir as obras verificando se há ou não disjunções de sentido entre a música e a imagem, para, com base na existência ou na

¹ ADORNO, Theodor; EISLER, Hanns. *Composing for the films*. London: Athlone, 1994. p.14.

inexistência de dispositivos de tal natureza, elaborar e enunciar um juízo sobre a potência artística dos programas musicais aqui analisados?

Se a realidade material do cinema é colocada à mercê da realidade ideal do pensamento filosófico, como disse Bordwell, o exercício analítico pode ter a sua potência constrangida. À luz do pensamento prescritivo, que vai ao filme munido de esquemas e apenas verifica se a obra se encaixa no modelo, seria impossível – aqui se crê – usufruir analiticamente da riqueza estrutural e semântica engendrada pelas estratégias musicais do *Danny boy bullet fest*, por exemplo. Com o espírito repousado sobre a noção de contraponto, o analista condenaria ao esquecimento a cena na qual a “Sonata ao luar”, em perfeito paralelismo formal e sentimental, complementa, acompanha, sublinha, duplica, reafirma e reforça a sensação de derrota do barbeiro Ed Crane. Anestesiando as coisas do coração, não há chance de perceber a graça da relação que o “Lament for Limerick” estabelece com os sentimentos que unem os *gangsters* Tom e Leo. A interdição *adorniana* ao uso de “clichês” melódicos de caráter Romântico, assim como a hipótese *jaubertiana*, de que a música deve ser “popular” e “neutra” do ponto de vista sentimental, levaria a análise à conclusão de que a aplicação dos movimentos lentos das sonatas de Beethoven, em *O homem que não estava lá*, é uma estratégia banal e equivocada do princípio ao fim do filme. Da mesma forma, se a idéia de que a música de pós-produção é uma espécie de droga que retira a vida do filme – como disse Robert Bresson - tivesse sido eleita como ferramenta analítica, os filmes aqui investigados não teriam sido legitimados como objetos dignos de atenção. Parece claro, enfim, que se o percurso analítico tivesse sido orientado pelo modelo dominante, provavelmente não teria sido contemplado o alto grau de coerência e de complexidade do programa musical dos filmes em questão.

Ao que tudo indica, portanto, as apostas teórico-metodológicas desta pesquisa demarcam um território epistemológico e pragmático que se revela mais fecundo. Com respeito irrestrito à relevância de Eisenstein no debate sobre a expressão cinematográfica, assim como à importância de Maurice Jaubert para a música do cinema francês, à toda poesia de *Hiroshima, mon amour* e dos filmes de Robert Bresson, à contribuição monumental de Jean Mitry para a inscrição dos estudos fílmicos na Academia e à influência de Adorno nas discussões sobre a obra de arte, de um modo geral, esta investigação crê que os estudos fílmicos brasileiros, no que diz respeito a questões relativas à música, devem se libertar do domínio imperial das matrizes formuladas por estes teóricos e construir pontes mais consistentes com a Musicologia e com o cenário dos estudos internacionais contemporâneos sobre a música dos filmes. Isto, antes de tudo, porque a estabilidade pétrea do paradigma

fundado sobre bases *adornianas* e *eisensteisianas* em nada tem contribuído para a evolução do debate sobre a música dos filmes, aprisionando o pensamento em uma camada demasiadamente superficial e esteticista.

6.2. ALGUNS POSSÍVEIS PASSOS FUTUROS

Esta pesquisa deseja, em seus passos futuros, organizar uma coletânea em língua portuguesa de textos sobre a música do cinema, com o objetivo de atrair para os estudos fílmicos brasileiros algo do vigor e do frescor que emana tanto dos estudos internacionais, quanto do emergente interesse do pensamento acadêmico brasileiro por questões relativas à música dos filmes. É útil lembrar que Igor Stravinsky e Paul Valéry, citados na seção dedicada à terminologia musical aplicada neste trabalho, trazem à luz o problema da manipulação do vocabulário “vago”, “assustador” e “desnorteante” da área da Musicologia. Somente por isso, já seria possível inferir que qualquer investigação de caráter acadêmico sobre a música do cinema tende a se fortalecer na medida em que aciona ferramentas musicológicas mais consistentes. Assim, é recomendável dirigir o olhar para os sinais do nascimento de um novo campo de investigação, nos estudos fílmicos brasileiros. Trata-se aqui de convocar atenção para a produção textual de Claudiney Carrasco, Suzana Reck Miranda e Márcio Pereira, por exemplo. Em artigos, teses e dissertações, estes pesquisadores plantam suas raízes em estudos musicológicos e dialogam com teorias de matrizes literárias e semiológicas. Nesta chave conceitual, eles constroem um ambiente bastante liberto de bordões esteticistas e produzem um discurso muito mais empenhado na compreensão do fenômeno.

Trabalhos de vocação historicista, como o excelente artigo de Alex Vianny, publicado no nº 31 da Revista Cinemais, assim como as investigações acadêmicas de Luís Alberto R. Melo, Edison D. Silva, Leonardo C. Macario e Suzana C. S. Ferreira sobre os filmes musicais brasileiros dos anos 1930-50, podem também trazer mais oxigênio para as discussões sobre a música, no contexto dos estudos fílmicos nacionais. Da mesma forma, os recém-publicados livros de Lívio Tragtemberg e Ronei Alberti da Rosa merecem ocupar um lugar nas bibliografias e nas mesas de discussão sobre o cinema, pois são trabalhos sérios de fôlego e profundidade, ainda que, no entender deste estudo, paguem tributos muito altos às teses de *Composing for the films*. Embora seja obra sem vocação acadêmica, é altamente recomendável, ainda, atentar para os dois volumes de *A música no cinema*, de João Máximo,

livro que muito contribuiu para as discussões desta tese, com informações preciosas sobre compositores.

Na chave dos estudos internacionais sobre a música dos filmes, além de propor um contato mais próximo com os autores aqui mais referendados – Claudia Gorbman e Michel Chion -, esta pesquisa sugere que seja dedicada uma maior atenção acadêmica aos livros de Leonid Sabaneev e Kurt London, trabalhos teóricos importantes que fazem muita falta nas discussões sobre a música do cinema. Da mesma forma, é sugerida uma aproximação maior com diversos autores contemporâneos, como Earl Hagen², Russel Lack, Rick Altman, Royal S. Brown, Carol Flinn e Philip Tagg, que, embora citados apenas pontualmente no corpo desta tese, contribuíram, em plano de fundo, para muitas das reflexões que permeiam este trabalho. Especialmente este último – Philip Tagg -, tem trazido, nas últimas duas décadas, grandes contribuições para o conhecimento sobre a música dos filmes. Com uma vida acadêmica inteiramente dedicada a estudos sobre a música popular e sobre música no cinema e na televisão, Tagg, professor da Universidade de Montreal, merece, sem dúvida, ocupar um lugar importante nos estudos fílmicos contemporâneos. Propondo uma abordagem interdisciplinar que envolve a Musicologia, a Semiologia, os Estudos Culturais e a Psicologia Experimental, os estudos de Tagg trazem luz a muitas questões relativas à análise da música em produtos audiovisuais. A influência de Tagg neste texto pode ser observada no teste de recepção realizado com a canção “Danny boy” e, especialmente, no modo de “traduzir” música em palavras.³ Atrair para os debates acadêmicos sobre a música do cinema os estudos destes e de outros autores pode contribuir para revolver as camadas sedimentares que têm assoreado o pensamento sobre a música dos filmes e para dar mais vigor ao fluxo dos estudos sobre o tema.

Outra tarefa atraente é a retomada do trabalho realizado no Preâmbulo. Problema verificável em diversas instâncias – na prática docente, no contato profissional com diretores, na elaboração de textos sobre a música dos filmes -, a dificuldade de comunicação gerada pela terminologia específica da área da Musicologia é um fenômeno claramente identificável no exercício cotidiano de fazer música para produtos audiovisuais e de dar aulas sobre a música dos filmes, assim como no ofício de refletir e escrever sobre o tema. Não é arriscado inferir, por exemplo, que este é um fator que pode ter contribuído para o sabor impressionista de

² HAGEN, Earl. **Scoring for the Films**. New York: Criterion Music, 1971.

³ Fala-se aqui do artigo TAGG, Philip. Music Analyses for ‘Non-Musos’: Popular Perception as a Basis for Understanding Musical Structure and Signification. In: **Conference on Popular Music Analysis**, 2001, Cardiff.

muitos dos textos sobre a música dos filmes aqui comentados. Assim, visando favorecer o fluxo de comunicação entre musicólogos e aqueles que se dedicam aos estudos fílmicos, esta pesquisa crê que um esforço no sentido de aprofundar e ampliar o espectro do trabalho realizado na segunda seção desta tese pode contribuir para o dinamismo das reflexões sobre a música do cinema.

Embora aqui tenha sido feita a opção de concentrar as energias na música, especificamente, caminho igualmente sedutor parece ser a aplicação da ‘Poética do Cinema’ na análise da malha sonora de obras audiovisuais. Se aqui a música atraiu todas as atenções, foi, antes de tudo, porque o volume do *corpus* empírico implicou prudência em relação à quantidade de dispositivos a serem analisados. É preciso observar, no entanto, que, salvo raras exceções⁴, os recursos sonoros dos filmes têm recebido dos estudos acadêmicos brasileiros um grau de atenção semelhante ao que é conferido à música. Aqui se crê que um investimento futuro em reflexões sobre vozes, ruídos, efeitos sonoros, *foleys* etc. – campo vigoroso no cenário internacional contemporâneo –, assim como na aplicação da ‘Poética do Cinema’ em análises de programas sonoros de obras audiovisuais, pode trazer bons e novos ventos aos campos da teoria e da prática.

6.3. ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

É imprescindível colocar em relevo o suporte que o grupo do Laboratório de Análise Fílmica deu a esta pesquisa. Inestimáveis contribuições para as reflexões que permeiam o trabalho foram forjadas pela constante troca de experiências de análise e pelos estudos sobre a teoria cinematográfica, ao longo dos quatro anos de convivência com professores e alunos que orientam e participam das atividades do Laboratório. Tudo indica que a ‘Poética do Cinema’ tem razão quando sugere que o trabalho analítico, em geral, “tem mais chances de sucesso quando é realização coletiva ou quando, pelo menos, se coloca no interior de uma comunidade de controle e correções recíprocas”. Isto diminui as chances de o analista dobrar a obra aos seus caprichos “como se ela fosse sua e todas as liberdades lhe

⁴ Como o capítulo sobre o som do livro *Filme e Realidade*, escrito por Alberto Cavalcanti, e o estudo sobre o som no cinema expressionista alemão, realizado por Luiz Adelmo F. Manzano (*Som-imagem no cinema*), recentemente publicado pela editora Perspectiva. Nos últimos encontros da Socine observa-se um emergente interesse no tema.

fossem permitidas porque à arte tudo se concede”.⁵ Assim, a pesquisa agradece ao programa de Pós-graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas da FACOM-UFBA a oportunidade de desenvolver esta investigação junto a pesquisadores e analistas também empenhados em aprender sobre filmes e sobre música de filmes.

De resto, a pesquisa espera ter sido capaz de demonstrar que os estudos fílmicos brasileiros têm algo a ganhar com o descarte de expressões de significado flutuante – como “trilha sonora”, “música incidental” e “música de fundo”, com a relativização da importância dos paradigmas fixados no campo das grandes teorias gerais, com a reverência a uma disciplina analítica e com a adoção de uma postura mais receptiva em relação ao conhecimento construído pela Musicologia e pelos estudos contemporâneos sobre a música dos filmes. É crença desta tese, por fim, haver contribuído, embora modestamente, para que os estudos sobre a música no cinema se tornem, no Brasil, um campo de conhecimento mais dinâmico e meritório de maior atenção acadêmica.

⁵ GOMES, Wilson S. Princípios de poética (com ênfase na poética do cinema). In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V. (Orgs.). **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: PUC, 2004b. p.113.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; EISLER, Hanns. **Composing for the films**. London: Athlone, 1994. (1.ed. New York: Oxford University, 1947).
- ALMEIDA, Gabriela Amaral. **As duas faces do medo**: Um estudo dos mecanismos de produção de medo nos livros de Stephen King e nos filmes adaptados. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - UFBA, Salvador, 2005.
- ALTMAN, Rick. Introduction: Four and a Half Film Fallacies. In: ALTMAN, Rick (Org.). **Sound theory, sound practice**. New York: Routledge, 1992a.
- _____. (Org.). **Sound Theory, Sound Practice**. New York: Routledge, 1992b.
- ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. Tradução de: *The Major Film Theories* (Oxford, UK: Oxford University, 1976).
- ARNHEIM, Rudolf. **A arte do cinema**. Lisboa: Edições 70, 1989. Tradução de: *Film as Art* (Berkeley: University of California, 1957). (1.ed. alemã Berlin: Rowohlt, 1932).
- AVELLAR, José Carlos. Música para os olhos. **Cinemais**: Revista de cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro, n.12, p.195-203, 1998.
- BALÁZS, Béla. **Theory of the Film**: Character and Growth of a New Art. New York: Dover, 1970. Tradução de: *Filmkultúra* (1948).
- BALTAR, Mariana. Auto-performance musical como o excesso que inscreve a intimidade. In: **VIII Encontro Anual da Socine**, 2004, Recife.
- BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica**: Musical-Rethoric Figures in German Baroque Music. London: University of Nebraska, 1997.
- BAZIN, André. **O Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991. Tradução de: *Qu'est-ce que le cinéma?* (Paris: Éditions du Cerf, 1958).
- BORDE, Raymond; CHAUMENONT, Etienne. **Panorama du film noir americain**: 1941-1953. Paris: Minuit, 1955.
- BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: SENAC, v.1, 2005. p.25-70.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Tradução de: *Les Règles de l'art* (Paris: Seuil, 1992).
- BRENER, Rosinha Spiewak. O vampiro de Dusseldorf: uma sinfonia de ruídos e silêncio. In: **Mnemocine**. [S.l.]: [s.n.], [20--?]. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/crit/mspiewlak.htm>>. Acesso em: 11 jul. 2006.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005. Tradução de: *Notes sur le Cinématographe* (Paris: Gallimard, 1975).

BROWN, Royal S. **Overtones and Undertones: Reading Film Music**. Berkeley: University of California, 1994.

BUELOW, George J. Affects, Theory of the. In: MACY, Laura. (Org.). **Grove Music Online**. [Oxford, UK]: Oxford University, [20--?]. Disponível em: <www.grovemusic.com>. Acesso em: 9 mar. 2007.

CARRASCO, Claudiney R. **Trilha musical: música e articulação fílmica**. Dissertação (Mestrado em Artes) - USP, São Paulo, 1993.

_____. **Syngkronos: a formação da poética musical do cinema**. Tese (Doutorado em Comunicação) - USP, São Paulo, 1999.

CHION, Michel. **Audiovision: Sound on Screen**. New York: Columbia University, 1993. Tradução de: *L'Audio-Vision* (Paris: Nathan, 1991).

_____. **La música en el cine**. Barcelona: Paidós, 1997. Tradução de: *La musique au cinéma* (Paris: Fayard, 1995).

_____. **El sonido: música, cine, literatura...** Barcelona: Paidós, 1999. Tradução de: *Le son* (Paris: Nathan, 1998).

COLE, Richard.; SCHWARTZ, Ed (Orgs.). **Virginia Tech Multimedia Music Dictionary**. Blacksburg, VA: Virginia Polytechnic Institute and State University, 2007. Disponível em: <<http://www.music.vt.edu/musicdictionary/>>.

DOURADO, Henrique A. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. Tradução de: *Six Walks in the Fictional Woods* (Cambridge, MA: Harvard University, 1994).

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a. Tradução de: *Film Form* ([S.l.]: Harcourt, 1949), versão em inglês do original russo.

_____. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b. Tradução de: *The Film Sense* (New York: Harcourt, 1947), versão em inglês do original russo.

EISNER, Lotte. **A tela demoníaca**. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

FERREIRA, Suzana C. S. **Os filmes musicais cariocas dos anos 30 e 40 ou Alice através do espelho**. Dissertação (Mestrado em História) - UFMG, Belo Horizonte, 1999.

FLINN, Carol. **Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music**. New Jersey: Princeton University, 1992.

GOEHR, Lydia; SPARSHOTT, F. E. Philosophy of Music, §II: Historical Survey, Antiquity - 1750. In: MACY, Laura. (Org.). **Grove Music Online**. Oxford, UK: Oxford University, [20--?]. Disponível em: <www.grovemusic.com>. Acesso em: 16 mar. 2007.

GOMES, Wilson S. Estratégias de produção de encanto: O alcance contemporâneo da Poética de Aristóteles. **Textos de Cultura e Comunicação**, Salvador, v.35, p.99-125, 1996.

_____. La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. **Significação: Revista brasileira de semiótica**, Curitiba, v.21, p.85-106, 2004a.

_____. Princípios de poética (com ênfase na poética do cinema). In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V (Orgs.). **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: PUC, 2004b. p.93-125.

GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies: Narrative Film Music**. London: BFI, 1987.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna: uma história concisa e concentrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987. Tradução de: *A Concise History of Avant-Garde Music* (Oxford, UK: Oxford University, 1978).

GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. Lisboa: Gradiva, 1994. Tradução de: *A History of Western Music* (New York: WW Norton, 1960).

GUERRINI, Irineu, Jr. **A música no cinema brasileiro dos anos sessenta: inovação e diálogo**. Tese (Doutorado em Comunicação) - USP, São Paulo, 2002.

HAGEN, Earl. **Scoring for the Films**. New York: Criterion Music, 1971.

HANSLICK, Eduard. **Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical**. Campinas: Unicamp, 1992. Tradução de: *Vom Musikalisch Schönen*. (Segundo prefácio assinado por Hanslick. Publicado originalmente em 1854).

HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. Tradução de: *Les cinémas nationaux contre Hollywood* (Paris: Éditions du Cerf, 1975).

HILU, Luciane. **Música para cinema: um ensaio semiótico**. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - UFRJ, Rio de Janeiro, 1998.

HUPPES, Ivete. **Melodrama: O gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

JOURDAIN, Robert. **Música, cérebro e êxtase**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998. Tradução de: *Music, the Brain, and Ecstasy* (New York: HarperCollins, 1997).

KRACAUER, Sigfried. **Theory of Film: The Redemption of Physical Reality**. New Jersey: Princeton University, 1997. (1.ed. London: Oxford University, 1960).

LABAKI, Amir (Org.). **Cinema brasileiro**. São Paulo: Publifolha, 1998.

LACK, Russell. **La música en el cine**. Madrid: Cátedra, 2004. Tradução de: *Twenty Four Frames Under: A Buried History of Film Music* (London: Quartet, 1999).

LEONARD, Hal. **Music Pocket Dictionary**. Milwaukee: Hal Leonard Publishing, 1993.

LEVINE, Josh. **The Coen Brothers: The Story of Two American Film Makers**. Toronto: ECW, 2000.

LOCKWOOD, Lewis. **Beethoven: a música e a vida**. São Paulo: Códex, 2005. Tradução de: Beethoven: The Music and the Life (New York: W.W. Norton, 2003).

LONDON, Kurt. **Film Music: A Summary of the Characteristic Features of its History, Aesthetics, Techniques and its Possible Developments**. London: Arno, 1970. (1.ed. Faber & Faber, 1936).

LUMET, Sidney. **Fazendo Filmes**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. Tradução de: Making Movies (New York: Alfred Knopf, 1995).

MACARIO, Leonardo C. **Carnaval Atlântida: o manifesto musical da chanchada carnavalesca**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - UFRJ, Rio de Janeiro, 1999.

MAGALHÃES, Homero. **Bach: prelúdios e fugas**. São Paulo: Novas metas, 1988.

MAIA, Guilherme de Jesus. **A música extradiegética no cinema comercial brasileiro contemporâneo: um estudo sobre as funções da música nos filmes brasileiros indicados ao Oscar nos anos 90**. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2002.

MATTOS, Antonio Carlos Gomes de. **O outro lado da noite: filme noir**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MÁXIMO, João. **A música no cinema**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MERTEN, Luiz C. **Cinema: entre a realidade e o artifício**. Porto Alegre: Artes e ofícios, 2003.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1977. Tradução de: Essais sur la Signification au cinéma (Paris: Klincksieck, 1968).

_____. Aural Objects. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Orgs.). **Film Sound: Theory and Practice**. New York: Columbia University, 1985.

MIRANDA, Suzana R. **A música no cinema e a música do cinema de Krzysztof Kieslowski**. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Unicamp, Campinas, 1998.

_____. Filmando a música: as variações de escuta no filme de François Girard. In: **IX Encontro Anual da Socine**, 2005, São Leopoldo, RS.

MITRY, Jean. **The Aesthetics and Psychology of the Cinema**. Bloomington: Indiana University, 2000. Tradução de: Esthétique et psychologie du cinéma (Paris: Éditions Universitaires, 1963).

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Moraes, 1970. Tradução de: Le cinéma ou l'homme imaginaire (Paris: Minuit, 1956).

MOTTRAM, James. **The Coen Brothers: The Life of the Mind**. Dulles: Brassey's, 2000.

MÜNSTERBERG, Hugo. The Photoplay: a Psychological Study. In: LANGDALE, Allan (Org.). **Hugo Münsterberg on Film**. New York: Routledge, 2002. p.43-162. Publicado originalmente em 1916.

NUNES, Eduardo. O cinema como música. **Cinemais**: Revista de cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro, n.10, p.43-66, 1998.

PALMER, Barton R. **Joel and Ethan Coen**. Urbana: Illinois University, 2004.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Tradução de: I problemi dell'estetica ([S.l.]: Marzorati, 1966).

PEREIRA, Márcio S. **Assalto ao trem pagador**: análise de uma estrutura audiovisual. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2002.

PERRONE, Charles. Myth, Melopeia, and Mimesis: Black Orpheus, Orfeu and Internacionalization in Brazilian Popular Music. In: PERRONE, Charles; DUNN, Christopher (Orgs.). **Brazilian Popular Music and Globalization**. Gainesville: University of Florida, 2001. p.46-71.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: SENAC, 2005. 2 volumes.

RAMOS, Guiomar P. A montagem musical. **Cinemais**: Revista de cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro, n.4, p.91-112, 1997.

RAMOS, Lécio. Trilhas sonoras. In: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2000.

ROEDERER, Juan G. **Introdução à física e psicofísica da música**. São Paulo: Edusp, 1998. Tradução de: The Physics and Psychophysics of Music: An Introduction (New York: Springer-Verlag, 1995).

ROSA, Ronel Alberti da. **Música e mitologia do cinema**: na trilha de Adorno e Eisler. Ijuí, Rio Grande do Sul: Unijuí, 2003.

RUSHTON, Julian. Le nozze di Figaro. In: MACY, Laura. (Org.). **Grove Music Online**. Oxford, UK: Oxford University, [20--?]. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em: 10 mai. 2007.

SAADA, Nicolas. The Noir Style in Hollywood. In: SILVER, Alain; URSINI, James (Orgs.). **Film Noir Reader 4: The Crucial Films and Themes**. New Jersey: Limelight, 2004.

SABANNEV, Leonid. **Music for the Films**: A Handbook for Composers and Conductors. New York: Arno, 1978. (1.ed. London: Pitman, 1935).

SADIE, Stanley (Org.). **Dicionário Grove de música**: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SANTOVITO, Rogério Fonseca. **A dinâmica do mercado de edifícios de escritórios e a produção de indicadores de comportamento**. Dissertação (Mestrado em Engenharia) - USP, São Paulo, 2004.

SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Unesp, 2001. Tradução de: The Tuning of the World.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentals of musical composition**. London: Faber & Faber, 1967.

SCHRADER, Paul. Notes on Film Noir. **Film Comment**, 1972.

SILVER, Alain; URSINI, James (Orgs.). **Film Noir Reader 4: The Crucial Films and Themes**. New Jersey: Limelight, 2004.

SILVER, Alain; WARD, Elizabeth (Orgs.). **Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style**. New York: Overlook, 1992.

STILWELL, Robynn J. Music in Films: A Critical Review of Literature, 1980-1996. **The Journal of Film Music**, v.1, n.1, p.19-61, 2002. Disponível em: <<http://www.ifms-jfm.org/stilwell.pdf>>.

STRAVINSKY, Igor. **Poética musical em seis lições**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. Tradução de: Poétique musicale.

TAGG, Philip. Music Analyses for 'Non-Musos': Popular Perception as a Basis for Understanding Musical Structure and Signification. In: **Conference on Popular Music Analysis**, 2001, Cardiff.

_____. **Musical Meanings, Classical and Popular. The Case of Anguish**. [S.l.]: [s.n.], 2004. Disponível em: <<http://www.mediamusicstudies.net/tagg/articles/xpdfs/musemeuse.pdf>>.

THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David. **Film History: An Introduction**. New York: Mcgraw-Hill College, 1994.

TRAGTENBERG, Lívio. **Artigos Musicais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **Contraponto: uma arte de compor**. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. **Música de cena**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VIANY, Alex. Notas sobre o som e a música no cinema brasileiro. **Cinemais: Revista de cinema e outras questões audiovisuais**, Rio de Janeiro, n.31, p.53-64, 2001.

VICTORIA, Luiz Augusto Pereira. **Dicionário básico de mitologia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

WEIS, Elisabeth; BELTON, John. Classical Sound Theory. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Orgs.). **Film Sound: Theory and Practice**. New York: Columbia University, 1985.

WRIGHT, Basil; BRAUN, B. Vivian. Manifesto: Dialogue on Sound. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Orgs.). **Film Sound: Theory and Practice**. New York: Columbia University, 1985.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

APÊNDICE A – Um estudo do contexto *gangster-noir*¹

Se a grande maioria dos estudiosos concorda que para os filmes de *gangster* é fácil construir uma chave de gênero cerrada em histórias sobre confrontos entre fundadores e descendentes de organizações criminosas formadas na era da Lei Seca, nos Estados Unidos, mostradas em um cenário urbano de modo naturalista e objetivo, definir com precisão a classe de filmes considerados merecedores da *griffe* “*noir*” é tarefa bem mais complexa. Série, estilo, escola, gênero, movimento, ciclo ou tudo isso ao mesmo tempo? Alain Silver e Elizabeth Ward flagram muitas dificuldades na captura da natureza do *noir* cinematográfico: “Parece claro para todos que existe uma ‘série’ *noir* entre os filmes produzidos em Hollywood. É outra questão definir suas características essenciais.”² Silver e Ward, em livro considerado uma das obras de referência de maior fôlego no campo dos estudos sobre o *film noir* - termo aplicado por críticos franceses em 1946 para designar um conjunto de filmes americanos produzidos durante a Segunda Guerra Mundial e lançados internacionalmente em rápida sucessão, depois de 1945³ - , fazem uma revisão de livros e artigos publicados sobre o tema entre 1955 e 1992 e apontam, nos discursos de diversos autores, essa propriedade do *noir* de não se deixar capturar facilmente por classificações. A julgar pelo que diz Paul Schrader, por exemplo, o número de definições e recortes do *noir* quase que coincide com o de tentativas de dar contornos precisos ao fenômeno. Para ele, cada crítico tem a sua própria definição, sua lista de títulos e seus recortes de um período clássico.⁴

Robert Ottoson e David Bordwell, entre muitos outros, flagram a resistência do *noir* a classificações em chave de gênero. Em *A reference guide to the American film noir: 1940-1958*, Ottoson declara:

O filme *noir* não pode ser considerado um gênero. Essa deve ser a razão pela qual foram necessárias décadas, após a origem da expressão, para os críticos de língua inglesa lidarem com o filme *noir*. Os críticos, geralmente, concordam em relação ao

¹ Esta seção apresenta, de forma mais completa e detalhada, a pesquisa sobre os filmes *gangster-noir* feita para esta tese. Parte deste texto é aproveitada na Seção 5.1, de forma mais sucinta e com supressões.

² SILVER, Alain; WARD, Elizabeth (Orgs.). **Film Noir**. New York: Overlook, 1992. p.398. “*It seems apparent to all that has been a noir ‘series’ among the films produced in Hollywood. It is another matter to define its essential traits*” .

³ THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David. **Film History**. New York: Mcgraw-Hill College, 1994. p.258. Segundo o pesquisador A. C. Gomes de Mattos, o crítico Nino Frank foi o primeiro a utilizar a expressão no artigo “Un nouveau genre policier: L’aventure criminelle”, publicado em outubro de 1946 na revista semanal *Écran français*. Cf. MATTOS, Antonio Carlos Gomes de. **O outro lado da noite**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. p.12.

⁴ Em artigo intitulado “Notes on film *noir*”, publicado na revista “Film coment” em 1972. apud SILVER, Alain; WARD, Elizabeth (Orgs.). op. cit. p.374.

que constitui um filme de faroeste, de terror, de *gangster* ou musical, mas o filme *noir* é um estranho híbrido.⁵

De fato, ao contrário do que ocorre, por exemplo, com o *western*, o musical, a ficção científica, o terror e o filme de *gangster*, obras passíveis de serem enquadradas em uma chave de gênero por trabalharem em torno de um conjunto de conteúdos e contextos facilmente descritíveis, do ponto de vista temático são muito estreitas as perspectivas de estabelecer relações entre filmes como *O Falcão Maltês* (1941)⁶, *O homem errado* (1956), *O destino bate à sua porta* (1946) e *Crepúsculo dos deuses* (1950), todos considerados como obras *noir* clássicas. No primeiro, um detetive é envolvido por uma rede de crimes e mentiras urdidas em torno da disputa pela posse de uma estatueta preciosa que pertenceu a reis e aos Cavaleiros Templários. Em *O homem errado*, um contraabaixista *middle-class* que toca na noite é confundido com um assaltante e tem sua vida transformada em um pesadelo. Em *O destino bate à sua porta*, um andarilho chega a uma lanchonete de beira de estrada, envolve-se com a mulher do dono do estabelecimento e os amantes planejam e executam o assassinato do marido. Já no último, um roteirista de Hollywood, que está vivendo uma crise profissional, estabelece uma relação amorosa neurótica com uma ex-grande estrela do cinema mudo e acaba assassinado pela atriz por ciúme.

Bordwell, em “The classical Hollywood cinema”, concorda com Ottoson e acrescenta uma visão pessimista quanto à perspectiva da compreensão dessa classe de filmes por um viés de estilo ou de estrutura narrativa.

O que é um filme *noir*? Não é um gênero. Tanto produtores como consumidores reconhecem o gênero como uma entidade distinta; ninguém se dispõe a fazer um filme *noir* no sentido de que as pessoas deliberadamente escolhem fazer um faroeste, uma comédia, ou um musical. Seria então o filme *noir* um estilo? Os críticos ainda não conseguiram definir especificamente as técnicas visuais ou as estruturas narrativas *noir*.⁷

⁵ “*Film noir cannot be considered a genre. That might be the reason why it took decades after the origination of the term for English-language critics to deal with film noir. Critics usually agree about what constitutes a western, gangster, horror, or musical film, but film noir is a strange hybrid.*” In SILVER, Alain; WARD, Elizabeth (Orgs.). **Film Noir**. New York: Overlook, 1992. p.378.

⁶ Esta seção apresenta, nas páginas 260-261, uma tabela com informações sobre os filmes que compõem o corpus empírico *gangster-noir* aqui construído. No corpo do texto, portanto, os filmes que constam da tabela, quando citados pela primeira vez, aparecem com referência apenas ao ano do lançamento. Filmes que não constam da tabela contêm informação sobre título original, diretor e compositor no próprio corpo do texto ou em notas de rodapé, a depender do que é considerado mais adequado para o fluxo de leitura.

⁷ “*What is film noir? Not a genre. Producers and consumers both recognize a genre as a distinct entity; nobody set out to make or see a film noir in the sense that people deliberately chose to make a western, a comedy, or a musical. Is film noir then a style? Critics have not succeeded in defining specifically noir visual techniques or narrative structures.*” BORDWELL, David. apud SILVER, Alain; WARD, Elizabeth (Orgs.). op. cit. p.398.

De certa forma em sintonia com Bordwell, Nicolas Saada examina os problemas da classificação do filme *noir* na chave de um movimento ou de um estilo marcado por uma maneira de filmar distinta da adotada pelo *studio system* de Hollywood. Sob essa ótica, o *noir* seria definido por um conjunto de características visuais comuns, herdadas, principalmente, de técnicas do expressionismo alemão levadas para Hollywood por diretores de origem germânica que imigraram para os Estados Unidos antes e durante a Segunda Guerra Mundial. Em artigo intitulado “The *noir* style in Hollywood”, Saada refuta o caráter simplista e redutor de teses que vêem o *noir* como uma “europeização”, com acento expressionista germânico, da visualidade do filme hollywoodiano dos 1940:

Já se escreveu muito sobre o filme *noir* e muitos críticos ainda lutam para expressar uma definição genuína do filme *noir*: gênero, escola ou sensibilidade? O estilo visual *noir* muito deve tanto ao cinema europeu quanto a uma certa tendência de outras formas americanas, da ficção *pulp* a todas as formas de artes visuais. (...) A maior parte da literatura sobre filmes *noir* confunde os efeitos de iluminação encontrados nos filmes alemães da época e julga tais filmes como *M* (1931) ou *Pandora's box* (1928) como “expressionistas”. De acordo com a definição de historiadores do cinema como Lotte Eisner ou Rudolf Kurt, o expressionismo é uma distorção da realidade, por meio de vários dispositivos plásticos, ou, como afirma Eisner, “é o subjetivismo levado ao extremo”. Seria difícil descrever filmes genuinamente expressionistas, tais como *Cabinet of Dr. Caligari* (1919, Robert Wiene) ou *From morning to midnight* (*Von Morgen bis Mitternacht*, 1920, Karl Heinz Martin) como antecedentes de filmes *noirs* como *The Killers* (1946) ou *Double indemnity* (1944).⁸

Se o conhecimento histórico revela como evidência que vários diretores e técnicos de origem germânica⁹ trabalharam na configuração do *noir* e plantaram marcas que coincidem em muitos aspectos com o expressionismo alemão – como o agenciamento expressivo do *chiaroscuro*, de sombras, da câmera subjetiva e de enquadramentos oblíquos - Saada aponta para elementos da visualidade *noir* no cinema francês, no neo-realismo italiano, no grafismo de revistas em quadrinhos como “Blak Mask” e em escolas da pintura, da fotografia e do

⁸ “Much has been written about noir, and many critics still contend to deliver a genuine definition of film noir: genre, school or sensibility? The noir visual style owes as much to European cinema as to a certain tendency in other American forms, from pulp fiction to all manner of visual arts. (...) Most of literature on film noir confounds the lighting effects found in the German pictures of the era and deems such films as *M* (1931) or *Pandora's box* (1928) as “expressionist”. As defined by film historians like Lotte Eisner or Rudolf Kurt, expressionism is a distortion of reality through various plastic devices or, as Eisner says, “subjectivism driven to extreme”. It would be difficult to describe genuine Expressionist pictures, such as *Cabinet of Dr. Caligari* (1919, Robert Wiene) or *From morning to midnight* (*Von morgen bis mitternacht*, 1920, Karl Heinz Martin) as antecedents of film noirs as *The killers* (1946) or *Double indemnity* (1944).” SAADA, Nicolas. The Noir Style in Hollywood. In: SILVER, A.; URSINI, J. (Orgs.). **Film Noir Reader 4: The Crucial Films and Themes**. New Jersey: Limelight, 2004. p.175-6.

⁹ Diretores como Fritz Lang, Billy Wilder, Otto Preminger, Robert Siodmak e Fred Zinnemann e técnicos como Karl Freund e Theodore Sparkuhl.

teatro¹⁰ nos Estados Unidos. Saada flagra, por exemplo, técnicas recorrentes no *noir* em filmes do realismo poético francês do período *pré-segunda guerra*, citando obras do final da década de 1930, como *Trágico amanhecer e A besta humana*¹¹. O autor, entretanto, aponta para uma ancestralidade que remonta ao ano de 1912 dentro do próprio cinema americano. Comentando o fato de que a maioria das narrativas históricas confere a *O Falcão Maltês*, filme lançado em 1941, o *status* de marco fundador, Saada diz:

A maioria dos historiadores identifica o início do ciclo *noir* com *O Falcão Maltês*, em 1941. Já em 1912, D. W. Griffith usou certos elementos visuais que, mais tarde, foram associados com o *noir*, no seu curta-metragem *The musketeers of Pig Alley*. Cenários como becos no qual gangues lutam até a morte tornaram-se um recurso tradicional do filme *noir*. (...) *The musketeers of Pig Alley* não é meramente um dos primeiros filmes de *gangster* americanos, mas também é o protótipo do *thriller* e do filme *noir*, fazendo uso extensivo de locações, mais de três décadas antes que esse método fosse seguido pelo filme *noir*.¹²

Silver e Ward, embora reconheçam como evidentes os pontos de convergência entre o *noir* norte-americano e algumas correntes do cinema europeu das primeiras décadas do século XX, adotam uma posição francamente nacionalista – talvez exageradamente também – preferindo ver nessa classe de filmes um reflexo de preocupações culturais dos Estados Unidos sobre a forma do filme. Radicais, concluem: “Em poucas palavras, [o filme *noir*] é o único exemplo de um estilo de filme totalmente americano”.¹³

Por outro lado, se é um fato facilmente observável que o filme *noir* absorveu histórias e personagens da novela de detetives que surgiu nos Estados Unidos, em torno dos anos 1920, criada por autores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, W. R. Burnett e Cornell Woolrich, é igualmente verdadeiro que uma quantidade importante de filmes que fazem parte das listagens dos críticos não estabelece nenhuma relação com esse universo literário. De acordo com a opinião de Silver e Ward, o filme *noir* não tem suas raízes

¹⁰ Robert Porfírio, em tese de doutorado intitulada “The dark age of American film: a study of film *noir*”, aponta para a relação do filme *noir* com a vanguarda teatral americana de grupos como Mercury Theater, Federal Theater e Group Theater. apud SILVER, Alain; WARD, Elizabeth (Orgs.). **Film Noir**. New York: Overlook, 1992. p.377.

¹¹ *Trágico Amanhecer (Le jour se lève*. Jean Vigo / Maurice Jaubert, França, 1937.) *A besta humana (La bête humaine*. Jean Renoir / Joseph Kosma, França, 1938.)

¹² “Most film historians identify the beginning of the *noir* cycle with *The Maltese Falcon* in 1941. As early as 1912, D. W. Griffith used certain visual elements later associated with *noir* in his short *The musketeers of Pig Alley*. Settings, like back-alley in which gangs fight to the death became a traditional milieu of film *noir*. (...) *The musketeers of Pig Alley* is not merely one of the first American gangster films but also the prototype of the thriller and of film *noir*, making extensive use of location shooting, more than three decades before that method was embraced by film *noir*”. SAADA, Nicolas. *The Noir Style in Hollywood*. In: SILVER, A.; URSINI, J. (Orgs.). **Film Noir Reader 4: The Crucial Films and Themes**. New Jersey: Limelight, 2004. p.181.

¹³ “In short, (...) it is the unique example of a wholly American film style”. SILVER, Alain; WARD, Elizabeth (Orgs.). op. cit. p.1.

na adaptação de uma outra tradição para o veículo cinema, nem antecedentes precisos em um gênero literário definido.¹⁴

É fácil, é claro, concordar com Nino Frank¹⁵, quando ele atribui à presença do crime a característica mais constante do *noir*, mas definir essa classe de filmes simplesmente como “aventura criminal”¹⁶, como propõe o autor, não parece ser também atitude apropriada, uma vez que é sabido que o tema do assassinato frequenta muitos outros gêneros. A julgar pelos pontos de convergência nos discursos críticos emitidos ou examinados por Silver e Ward e pelo artigo de Nicolas Saada, aqui citados, é possível sintetizar uma noção de cinema *noir* como uma visão estilizada de um determinado segmento da sociedade norte-americana, com um caráter de crítica social: o drama do homem americano comum de classe média, envolvido pelo crime, em um cenário urbano marcado por depressão econômica e por um senso de paranóia coletiva gerado pelas ameaças do comunismo, do *macarthismo* e de uma potencial hecatombe nuclear, mostrado por meio de uma agenda cinematográfica que mobiliza recursos expressionistas na iluminação e na composição dos enquadramentos, justapostos a uma abordagem realista na representação do contexto social e urbano. É preciso observar, entretanto, que é muito difícil encontrar em filmes “matrizes”, como *O Falcão Maltês* e *O destino bate à sua porta*, uma forte atitude crítica em relação à sociedade americana ou homens comuns vitimados pela depressão econômica; que filmes como *O destino bate à sua porta* e *O último refúgio*, entre outros, contam histórias que se passam em cenários rurais; que a “ameaça vermelha” não se revela como tema em nenhum dos filmes apreciados neste estudo.

Estabelecer, com precisão absoluta, a fronteira que separa o cinema *noir* dos outros filmes, portanto, mesmo para os especialistas do campo, é tarefa penosa que vai muito além da identificação de crimes, “homens comuns”, “louras fatais”, crítica social, *flashbacks*, narrações *over*, escuridão, sombras, fumaça, ângulos oblíquos de câmera¹⁷, finais amargos, etc. Embora sempre mencionados como itens de repertório definidores dessa classe de filmes, a julgar pelos estudos e filmes examinados, esses recursos são marcas de superfície sem

¹⁴ Enquanto alguns teóricos apontam histórias, personagens e atmosferas *noir* na obra de autores como Edgar Allan Poe e Emile Zola, em “Dark cinema; American film *noir* in cultural perspective” flagra paralelos entre o “cinema sombrio”, a literatura gótica e as tragédias elizabetana, romana e grega. Id., p. 380.

¹⁵ FRANK, N. “Towards a definition of film *noir*”. apud SILVER, Alain; WARD, Elizabeth (Orgs.). **Film Noir**. New York: Overlook, 1992. p.372.

¹⁶ *Criminal adventure*, no original.

¹⁷ De um modo geral, é também recorrente na visualidade *noir* o uso de *plongés* e *contraplóngés*, luz *low-key*, lentes extremamente *wide-angle*, profundidade de campo, cenas em locação, personagens mostrados em silhueta ou em *sidelight*, janelas venezianas, grades ou outras partes do cenário projetando sombras na cena ou no rosto de personagens.

potência para definir a natureza comum de um corpo tão extenso, complexo e tematicamente plural de filmes. Mesmo fazendo um recorte restrito do núcleo mais produtivo do período “clássico”, entre 1945 e 1957¹⁸, o corpo do *noir* é um conjunto de mais de trezentas obras produzidas por um grupo composto por mais de sessenta diretores das mais variadas escolas, nacionalidades e tendências narrativas e estilísticas. Por essa perspectiva, meramente estatística, já seria fácil inferir as dificuldades de definir o que, exatamente, faz desse conjunto de alto grau de heterogeneidade uma coisa só. Não é ambição dessa pesquisa, obviamente, participar da investigação arqueológica em busca de marcas visuais ou temáticas fundadoras, nem, tampouco, tomar assento no debate sobre a chave de classificação mais eficaz. Isso porque, como observam Silver e Ward, “a solução para o caso do filme *noir*, se é mesmo preciso uma, jamais será encontrada na ficção *hard-boiled*, no expressionismo alemão ou na paranóia do pós-guerra. O investigador precisa olhar primeiro, como sempre, para o coração da questão, os filmes eles mesmos.”¹⁹

Mais interessante à perspectiva analítica aqui adotada, parece ser confrontar-se com obras com o objetivo de compreender o que há de comum entre elas à luz da espécie de posicionamento cognitivo, sensorial e emocional que o filme programa para o espectador. É Paul Schrader quem propõe uma abordagem do *noir* que, ao levar em conta a experiência de apreciação, parece ser a mais rentável para o contexto de análise da música dos filmes adotado neste trabalho. Em “Notes on film *noir*”, artigo publicado em 1970 na revista inglesa *Cinema*²⁰, Schrader, vibrando em simpatia com aqueles que tipificam o *noir* como algo distinto de um gênero ou de um estilo, sugere que essa classe de filmes pode ser compreendida pelas qualidades mais sutis de *tone* e *mood*²¹. No confronto com os textos produzidos sobre essa peculiar natureza de filmes, é notável a recorrência de algumas expressões que, aqui colocadas em itálico, fornecem pistas importantes dos *tones* e *moods* que o apreciador do *noir* experimenta. No livro fundador de Raymond Borde e Etienne Chaumenont, publicado em 1955, os autores franceses afirmam que uma propriedade do filme

¹⁸ Recorte arbitrário com base na lista de Silver e Ward. Em 1945 o *film noir* supera a marca de uma dezena de títulos lançados, padrão que será mantido até 1957. A partir de 1958, a produção *noir* torna-se acentuadamente mais rarefeita. Há um consenso entre os especialistas em situar o período *noir* clássico como um ciclo que começa em 1941, com o lançamento de *O Falcão Maltês* e encerra com *A marca da maldade*, lançado em 1958. Silver e Ward, entretanto, consideram filmes como *Chinatown* e *Motorista de taxi*, ambos lançados nos anos 1970, como legítimos representantes do *noir* clássico e não do neo-*noir*, que, segundo os autores, começa nessa mesma década em filmes um pouco anteriores a eles, como *Klute*, *o passado condena* e *Shaft*.

¹⁹ SILVER, Alain; WARD, Elizabeth (Orgs.). **Film Noir**. New York: Overlook, 1992. p.398.

²⁰ Artigo intitulado “Paint it Black: The family tree of film *noir*.” apud Ibid. p.374.

²¹ Ibid.

noir é criar um *mal-estar*, uma *indisposição* específica²². Os autores propõem que as narrativas indiretas e o estilo visual do *noir* produzem uma *sensação de ambigüidade* que *desorienta o espectador* e cria uma *atmosfera de pesadelo*. Silver e Ward, falam do *desassossego visceral* que o espectador experimenta quando vê na tela uma figura sombria caminhando por uma rua deserta.²³ Nicholas Saada fala do modo como alguns filmes *noir* apresentam a cidade como uma máquina *ameaçadora* que envolve os personagens em um *pesadelo* opressivo. Falando de *Trágico amanhecer*, Saada também utiliza a expressão *atmosfera de pesadelo*, quando afirma que o filme de Jean Vigo transmite um sentido de *paranóia* e de *isolamento* típicos do *noir* americano²⁴. Martin Schlappner, em artigo sobre a psicologia do personagem *noir* escrito para uma publicação do Jung Institute, em 1967, afirma que a essência da série é a fascinação pela morte e que a absoluta *ambivalência moral* desses filmes é bem-sucedida na sua intenção de suscitar mais o *temor* do que a tensão, pois ela cria uma *atmosfera de pesadelo*, de *opressão* existencial.²⁵ No confronto empírico com as obras, verifica-se que todas essas expressões substantivas flagradas nos discursos, emergem, em grande medida, como efeitos; e que a música tem um papel crucial na produção dos *tones* e *moods* que, na visão de Schrader, são ferramentas potentes para a forja de um elo entre os filmes que compõem o universo híbrido, ambíguo e fugidio da *sensibilidade*²⁶ *noir*.

SOBRE O CONTEXTO EMPÍRICO DE REFERÊNCIA.

No caso dos filmes de *gangster*, por constituírem um conjunto de menor abrangência, não é difícil dar conta da apreciação de quase todos os filmes constantemente citados como importantes no gênero. Como demonstram Bordwell e Thompson, houve um ciclo *gangster* razoavelmente fecundo nos anos 1930, mas que logo perde força na década seguinte. Somente na década de 1970, com o lançamento de *O Poderoso Chefão*, diretores consagrados voltariam a demonstrar interesse no tema e o público acorreria em massa às salas de cinema. Esse novo ciclo tem seu apogeu quantitativo precisamente em 1990, com o lançamento de seis obras dessa natureza.

²² BORDE, Raymond; CHAUMENONT, Etienne. **Panorama du film noir américain**. Paris: Minuit, 1955. apud SILVER, Alain; WARD, Elizabeth (Orgs.). **Film Noir**. New York: Overlook, 1992. p.372.

²³ SILVER, Alain; WARD, Elizabeth. op. cit. p.1.

²⁴ SAADA, Nicolas. The Noir Style in Hollywood. In: SILVER, A.; URSINI, J. (Orgs.). **Film Noir Reader 4: The Crucial Films and Themes**. New Jersey: Limelight, 2004. p.181.

²⁵ SCHLAPPNER, M. apud SILVER, Alain; WARD, Elizabeth (Orgs.). op. cit. p.373.

²⁶ Expressão empregada tanto por Saada quanto por Silver e Ward, entre outros, especialmente cara aos propósitos de compreensão do *noir* no contexto dessa pesquisa.

Já no que diz respeito ao universo *noir*, é evidentemente impossível dar conta de um corpo que, segundo os especialistas, é constituído por quase um milhão de títulos. Assim, optou-se pela apreciação de um conjunto de obras citadas e comentadas de modo recorrente pelos especialistas consultados e passíveis de serem adquiridas no Brasil ou encontradas em locadoras da cidade na qual este estudo está sendo produzido. Cabe ainda observar que existe um consenso em torno da existência de um *noir* “clássico”, que vai de *O Falcão Maltês* (1941) a *A marca da maldade* (1958), aproximadamente, e um novo ciclo iniciado nos anos 1970, conhecido como *noir* moderno, neo-*noir* ou *post-noir*, que gera frutos até o presente. Neste estudo, é feito um recorte no ano 2000, ano de lançamento de *O homem que não estava lá*. Assim, o quadro comparativo construído para as análises de *O homem que não estava lá* e *Ajuste final* é constituído pelos seguintes filmes:

Tabela 15: Filmes de *gangster* dos anos 1930

Título	Título original	Diretor	Compositor	Ano
<i>Alma no lodo</i>	<i>Little Caesar</i>	Mervyn LeRoy	Leo F. Forbstein & Erno Rapee	1930
<i>O inimigo público nº 1</i>	<i>Public enemy</i>	William Wellman	David Mendonza	1931
<i>Scarface, a vergonha de uma nação</i>	<i>Scarface, shame of a nation</i>	Howard Hawks	Gus Arnheim & Adolf Tandler	1932
<i>Anjos de cara suja</i>	<i>Angels of dirty faces</i>	Michael Curtiz	Max Steiner	1938
<i>Heróis esquecidos</i>	<i>The roaring twenties</i>	Raoul Walsh	Heinz Roemheld e Ray Heindorf	1938

Tabela 16: *Gangster* moderno

Título	Título original	Diretor	Compositor	Ano
<i>O poderoso chefão</i>	<i>The godfather</i>	Francis F. Coppola	Nino Rota	1972
<i>O poderoso chefão II</i>	<i>The godfather II</i>	Francis F. Coppola	Nino Rota	1974
<i>Scarface</i>	<i>Scarface</i>	Brian de Palma	Giorgio Moroder	1983
<i>Era uma vez na América</i>	<i>Once upon a time in America</i>	Sergio Leone	Ennio Morricone	1984
<i>Os intocáveis</i>	<i>The untouchables</i>	Brian de Palma	Ennio Morricone	1987
<i>Dick Tracy</i>	<i>Dick Tracy</i>	Warren Beatty	Danny Elfman	1990
<i>Os bons companheiros</i>	<i>Goodfellas</i>	Martin Scorsese	Ennio Morricone	1990
<i>O poderoso chefão III</i>	<i>The godfather III</i>	Francis F. Coppola	Carmine Coppola	1990
<i>O rei de Nova York</i>	<i>King of New York</i>	Abel Ferrara	Joe Delia	1990

Tabela 17: Filme *noir* clássico

Título	Título original	Diretor	Compositor	Ano
<i>Floresta petrificada</i>	<i>Petrified forest</i>	Archie Mayo	Bernhard Kaun	1936

<i>Pacto de Sangue</i>	<i>Double indemnity</i>	Billy Wilder	Miklós Rózsa	1944
<i>O último refúgio</i>	<i>High Sierra</i>	Raoul Walsh	Adolph Deutsch	1941
<i>O Falcão Maltês</i>	<i>The Maltese Falcon</i>	John Huston	Adolph Deutsch	1941
<i>Gilda</i>	<i>Gilda</i>	Charles Vidor	Hugo Friedhofer	1946
<i>O destino bate à sua porta</i>	<i>The postman always rings twice</i>	Tay Garnet	George Bassman	1946
<i>A dama de Shangai</i>	<i>The lady from Shangai</i>	Orson Welles	Heinz Roemheld	1947
<i>Cidade nua</i>	<i>The naked city</i>	Jules Dassin	Miklós Rózsa & Frank Skinner	1958
<i>Fúria sanguinária</i>	<i>White heat</i>	Raoul Walsh	Max Steiner	1949
<i>Crepúsculo dos deuses</i>	<i>Sunset Boulevard</i>	Billy Wilder	Franz Waxman	1950
<i>A gardenia azul</i>	<i>The blue gardenia</i>	Fritz Lang	Raoul Krauschaar	1953
<i>A morte passou por perto</i>	<i>Killer's Kiss</i>	Stanley Kubrick	Gerald Fried	1955
<i>O homem errado</i>	<i>The wrong man</i>	Alfred Hitchcock	Bernard Herrmann	1956
<i>A marca da maldade</i>	<i>Touch of evil</i>	Orson Welles	Henry Mancini	1958

Tabela 18: *Noir moderno, post-noir ou neo-noir*

Título	Título original	Diretor	Compositor	Ano
<i>Klute: o passado condena</i>	<i>Klute</i>	Alain J. Pakula	Michael Small	1971
<i>Shaft</i>	<i>Shaft</i>	Gordon Parks	Isaac Hayes	1971
<i>Chinatown</i>	<i>Chinatown</i>	Roman Polansky	Jerry Goldsmith	1974
<i>Motorista de táxi</i>	<i>Taxi Driver</i>	Martin Scorsese	Bernard Herrmann/Dave Blume	1976
<i>O destino bate à sua porta</i>	<i>The postman always rings twice</i>	Bob Rafelson	Michael Small	1981
<i>Blade Runner: o caçador de andróides</i>	<i>Blade Runner</i>	Ridley Scott	Vangelis	1982
<i>Veludo azul</i>	<i>Blue Velvet</i>	David Lynch	Angelo Badalamenti	1986
<i>Atração Fatal</i>	<i>Fatal attraction</i>	Adrian Lyne	Maurice Jarre	1987
<i>Um tiro de misericórdia</i>	<i>State of grace</i>	Phil Joanou	Ennio Morricone	1990
<i>O silêncio dos inocentes</i>	<i>The silence of the lambs</i>	Jonathan Demme	Howard Shore	1991
<i>Cães de Aluguel</i>	<i>Reservoir dogs</i>	Quentin Tarantino	Quentin Tarantino	1992
<i>Estrada perdida</i>	<i>Lost highway</i>	David Lynch	Angelo Badalamenti	1997
<i>Cidade das Sombras</i>	<i>Dark City</i>	Alex Proyas	Trevor Jones	1998
<i>Cidade dos sonhos</i>	<i>Mulholland Drive</i>	David Lynch	Angelo Badalamenti	2001
<i>Dália Negra</i>	<i>Black Dhalia</i>	Brian de Palma	Mark Isham	2006

“TODO AQUELE QUE TOMAR À ESPADA, MORRERÁ À ESPADA”: AS FÁBULAS
MORAIS GANGSTER DOS ANOS 1930.

Apesar de ter havido longa-metragens ocasionais sobre gangues de rua e com a figura de um líder do crime organizado como protagonista na era silenciosa²⁷, pode-se dizer que a fixação do gênero de *gangster* coincide, aproximadamente, com a da estabilização da tecnologia da sincronização som-imagem, técnica que, segundo Drew Caspar²⁸, foi de fundamental importância para o sucesso e a prosperidade do gênero, na medida em que oferecia ao público uma sensação mais impactante e realista dos tiros, dos socos, dos sons de pneus “cantando” e de vidros sendo estilhaçados. As matrizes paradigmáticas do filme de *gangster*, segundo Thompson e Bordwell²⁹, podem ser encontradas nos filmes *Alma no lodo* (1930), *O inimigo público nº 1* (1931) e *Scarface, a vergonha de uma nação* (1932). Esses primeiros filmes são *rise and fall stories* construídos com base no poder, na influência e na visibilidade do *gangster* Alphonse “Al” Capone na Chicago dos anos 1920³⁰. Os três filmes, assim, contam a ascensão e a decadência de um filho de imigrantes italianos, no crime organizado que floresceu em Chicago durante a era da *Prohibition*³¹ e fixam alguns temas visuais e narrativos. Em enumeração caótica, é possível citar como alguns itens de repertório de base do filme de *gangster*: luta entre quadrilhas de imigrantes italianos e irlandeses de segunda geração pelo poder no mundo do crime, espancamentos, execuções, vítimas indefesas suplicando pela vida, questões de “honra entre ladrões”, personagens com apelidos engraçados, questões de família, manifestações de preconceito em relação à nacionalidade de origem de inimigos, jogos de azar, roupas caras, sapatos reluzentes e chapéus, perucas, bons charutos, ambientes sofisticados de casas noturnas com música ao vivo, bebidas, lutas, tiroteios espetaculares, lustres de cristal, vitrines e garrafas sendo estilhaçados.

Um agente externo, que incidiu de um modo geral sobre o cinema americano, estabelece a sùmula moral do gênero. Em 1931, a Motion Pictures Producers and Distributors Association, sob a pressão de setores organizados da sociedade, como a Catholic Legion of Decency, que organizavam importantes boicotes a filmes por eles considerados imorais e

²⁷ Como, por exemplo, *Paixão e sangue* (*Underworld*, Josef von Sternberg, 1927.)

²⁸ Professor da *University of South California*. Depoimento dos extras do DVD do filme *Alma no lodo*.

²⁹ THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David. **Film History**. New York: McGraw-Hill College, 1994. p.257.

³⁰ Al Capone foi declarado “inimigo público número 1” pelas autoridades de Chicago depois do Massacre do Dia de São Valentim, em 1929 e uma cicatriz adquirida numa briga com facas valeu-lhe o apelido de *Scarface*.

³¹ Período compreendido entre os anos 1920 e 1933, quando uma Lei Federal, a Lei Seca, proibiu a venda de bebidas nos Estados Unidos.

indecentes, estabeleceu um padrão do que era ou não considerado moralmente aceitável³². O Production Code, conhecido inicialmente como Hays Code, declarava três princípios gerais:

- a) nenhum filme será produzido de modo a rebaixar os padrões morais daqueles que o vêem. Por isso, a simpatia da audiência não deve jamais ser atraída para o lado do crime, a transgressão, o mal ou o pecado;
- b) padrões corretos de vida, sujeitos apenas às demandas do drama e do entretenimento, devem ser representados;
- c) a Lei, natural ou humana, não deve ser ridicularizada e nenhuma simpatia deve ser criada para a sua violação.³³

Marca sugestiva da influência do Production Code nos filmes de *gangster* dos anos 1930 é o evidente agenciamento de recursos com o sentido de evitar a exibição da violência e de imagens com sangue. São muitos os assassinatos que sabemos que ocorreram somente por meio de sombras e/ou por informações da trilha sonora, como acontece nas cenas iniciais de *Alma no lodo* e *Scarface*. Mais significativo, entretanto, é a ação do código dos produtores sobre a súmula moral das histórias. Levando em conta o carisma de Al Capone e a imagem de homem poderoso e bem-sucedido da qual gozava no imaginário popular norte-americano, é fácil entender os motivos que levaram a Warner Brothers Inc. a, antes de mostrar a história do “inimigo público”, advertir os espectadores por meio de um *lettering* que “a ambição dos autores deste filme é representar uma certa esfera da vida norte-americana atual e não glorificar um criminoso.”³⁴ Já no *Scarface* de Howard Hawks, a Universal Pictures declara no início do filme: “Este filme é uma crítica ao domínio dos *gangsters* na América e à

³² Em 1915, a Suprema Corte norte-americana decidiu que os filmes não estavam protegidos pela Primeira Emenda, que garantia a liberdade de expressão, e algumas cidades passaram a não exibir filmes considerados imorais ou indecentes. No início dos anos 20, a recém-criada “Motion Pictures Producers and Distributors Association” (que em 1945 passou a se chamar Motion Picture Association of America), temendo redução nos lucros da bilheteria e a intervenção da censura do governo federal, decidiram adotar um código de padrões morais para os filmes. Durante aproximadamente uma década, um conjunto de recomendações foi elaborada e, em consequência, muitos filmes sofreram alterações no corte final. Em 1931 surge um código formal escrito e, a partir de 1934, todos os filmes produzidos em Hollywood tiveram que obter um certificado de aprovação antes de serem lançados. O Production Code vigora por mais de trinta anos. Em 1952, entretanto, a Suprema Corte volta atrás e passa a considerar os filmes, de um modo geral, protegidos pela Primeira Emenda. No início dos anos 1960, a concorrência com a emergente televisão, a boa recepção do público à entrada no mercado de filmes europeus mais liberais e os movimentos pelos direitos humanos contribuíram para que o código fosse abolido, em 1966, e substituído por um sistema de classificação por conteúdo/faixa etária que, com adaptações, vigora até hoje.

³³ [1] *No picture shall be produced that will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience should never be thrown to the side of crime, wrongdoing, evil or sin.* [2] *Correct standards of life, subject only to the requirements of drama and entertainment, shall be presented.* [3] *Law, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation.* Íntegra do Production Code de 1934, publicada na enciclopédia virtual Wikipedia. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Production_Code>.

³⁴ Todas as citações desse parágrafo são transcrições das legendas dos filmes.

indiferença do governo diante do constante aumento dessa ameaça à nossa segurança e liberdade. Todos os incidentes nesse filme são reproduções de eventos reais, e o propósito é exigir do governo: O que farão a respeito disso? O governo é o seu governo. O que VOCÊ fará a respeito disso?”³⁵. A mesma Warner, inicia o filme *Alma no lodo* com uma citação bíblica: “pois todo aquele que tomar a espada, morrerá à espada (Mateus 26,52)”. Não é difícil compreender, portanto, porque os primeiros “Al Capones” do cinema, ao contrário do *Scarface* do mundo real, são assassinados no final da história³⁶. Antes de matá-los, ademais, a narrativa os condena à perda do poder, à solidão e à vergonha. O *Scarface* de Howard Hawks diz antes de morrer: “Não atire. Eu estou sozinho agora. Eu não tenho mais ninguém.” De forma semelhante, as últimas palavras que Rico, o Little Caesar interpretado por Edward G. Robinson, diz ferido de morte, isolado e sem nenhum poder³⁷ são: “Mãe de misericórdia! É este o fim de Rico?”. Os primeiros filmes de *gangster*, portanto, eram fábulas moralistas, programas que exploravam a curiosidade do público pelo submundo real do crime organizado e a “fascinação pela morte”, mas constrangidos por uma rígida súpula de valores morais construída sob a égide do Estado, da Justiça, da Igreja e do fluxo de espectadores às bilheterias.

Mostrados de modo essencialmente naturalista e objetivo³⁸, os enredos dos filmes de *gangster* contrastam com aquilo que Drew Caspar³⁹ chama de realismo idealista romântico ao distingui-los das histórias de aventura e dos dramas sentimentais com final feliz que dominavam a produção da época. Com ligeiras variações, as tramas desses filmes coincidem em sua estrutura elementar: um jovem pobre filho de imigrantes italianos se envolve com o crime organizado prestando pequenos serviços. Ambicioso e cruel, ele massacra os superiores hierárquicos, os adversários e ascende no mundo do crime. Em seu apogeu, é prepotente, vaidoso, cultiva sua imagem na imprensa, usa roupas caras, desafia com arrogância as autoridades. Inebriado com o sucesso, comete erros, perde o poder e é morto pela polícia ou por rivais. O quadro se complementa com a família (mãe e irmãos), um amigo de infância ou dos “tempos difíceis” que resolve seguir o caminho “do bem”, o policial obcecado com a

³⁵ Grifo do *lettering*.

³⁶ Preso por sonegação de impostos, Al Capone foi condenado a onze anos de prisão e a pagar uma multa de US\$ 60.000,00. Anistiado por bom comportamento, cumpriu somente parte da pena, mas adoeceu na prisão. Morreu em liberdade, mas destituído de todo o seu poder.

³⁷ No final do filme, Rico é mostrado mal-vestido, amarfanhado e com a barba por fazer, morando em um albergue vagabundo.

³⁸ Para Silver e Ward, esse é um importante traço de distinção entre os filmes de *gangster* e os filmes *noir*.

³⁹ Depoimento nos extras do DVD da obra.

idéia de prender o protagonista, além de um espaço discreto para a trama amorosa e para momentos de alívio cômico.

As falas e as atitudes do policial obcecado – baseado no agente federal Elliot Ness do mundo real -, da mãe e do amigo “do bem” operam como veículo do discurso em defesa dos valores morais e religiosos. Já a relação amorosa é quase uma trama residual, uma espécie de breve alívio romântico – às vezes também cômico - para a sucessão de ações violentas do protagonista em direção ao “topo do mundo”, como diz o personagem Big Louie antes de ser assassinado em *Scarface*⁴⁰. Quanto ao programa voltado para a produção da comicidade, observa-se uma trama urdida no roteiro literário, com base na elaboração de um modo de falar que se tornou característico do gênero. Como observa Drew Caspar⁴¹, os *gangsters* falam uma linguagem própria marcada pelo uso abundante de gírias e expressões idiossincráticas. É grande o número de personagens com apelidos curiosos e os diálogos contêm altas doses de ironia, sarcasmo e cinismo diante da crueldade. Por outra via, a comicidade é produzida também por meio do “bobo”, personagem “pior do que nós”, marcado pela falta de inteligência, pela ignorância e por suas características físicas e de figurino, como é o caso do secretário de Scarface: baixinho, careca, de bigode fino, que usa gravata borboleta e chapéu chapliniano, é analfabeto e jamais consegue entender o nome das pessoas que ligam para o chefe. Há ainda um programa de humor que explora os “maus modos” dos protagonistas, configurados como homens grosseiros sem traquejo social e inábeis (Scarface) ou infantis (Tom Powers) no trato com as mulheres.

Durante os anos 1930, muitas *rise and fall stories* com foco no alto comando do crime organizado norte-americano foram produzidas na esteira do sucesso dos filmes do início da década. Um filme lançado em 1938 já aponta, em certa medida, para algumas tendências do *noir*. Dirigido por Raoul Walsh, *Heróis esquecidos*, dessa vez utilizando o recurso de um tipo de narração que confere ao filme um acentuado sabor de documentário, mantém o foco na era da Prohibition, mas desloca o cenário para Nova Iorque e apresenta um protagonista mais “redondo”⁴². Eddie Bartlett, interpretado por James Cagney, não é um homem mau “por natureza” como seus antecessores clássicos, mas sim uma vítima da baixa

⁴⁰ O “topo do mundo” (*top of the world*) é um lugar mítico do mundo *gangster* cinematográfico. A expressão é repetida muitas vezes no corpo do gênero. Em *Fúria Sanguinária*, um *gangster-noir* de 1949 Arthur “Cody” Jarret, um dos vários protagonistas interpretados por James Cagney, utiliza a expressão como um bordão ao longo de todo filme. No final, encurralado em cima de um tanque de refino de combustível, antes de morrer na explosão do tanque ele grita que chegou, como dissera, ao “topo do mundo”.

⁴¹ Depoimento nos extras do DVD da obra.

⁴² Jargão de teledramaturgia. Em oposição a “personagens tipo”, nos quais algumas características são exageradas gerando um ser ficcional caricatural, o personagem “redondo” é construído com mais nuances psicológicas e emocionais.

oferta de empregos na recessão econômica pós-Primeira Guerra nos Estados Unidos. Bartlett, que é apresentado como um jovem soldado recém-chegado do *front*⁴³ em busca de trabalho honesto, é um *gangster* que se apaixona “de verdade” e ajuda o objeto de seu amor, mesmo sabendo que ela o tem apenas como um bom amigo. Essas características implicam um posicionamento mais simpático e piedoso do espectador em relação ao protagonista do que nos filmes fundadores e decorre daí um amargor mais intenso quando a história mata o ex-soldado. Já para Rocky Sullivan, em *Anjos de cara suja* (1938), a narrativa reserva um desfecho especialmente emblemático da reverência das histórias contadas pelo cinema americano do final dos anos 1930 ao Production Code. Preso e condenado à cadeira elétrica, Rocky, nos momentos que antecedem a execução, recebe a vista do padre Jerry, seu amigo de infância. O padre pergunta se ele está com medo e Rocky responde que não, pois para sentir medo é preciso ter coração, coisa que ele não tem. Padre Jerry pede então a Rocky que acerte suas contas com Deus e que simule estar desesperado, para desfazer a sua imagem de herói cultuada por jovens de comunidades pobres. Rocky fica furioso e diz que não vai atender ao pedido do amigo. Na hora da execução, entretanto, o anjo de cara suja chora desesperadamente implorando pela vida. “Não quero morrer, por favor! Não quero arder no fogo do inferno! Por favor, não me matem! Não me matem, por favor! Por favor, não me matem!”. Cabe ao espectador decidir se ele está atendendo ao pedido do padre ou se “Rocky morre como um covarde”⁴⁴, como estampa em tipos graúdos a manchete de um jornal do dia seguinte, jogando a última pá de cal sobre o *glamour* da figura do anti-herói.

O ESPETÁCULO DO CRIME: A SEGUNDA GERAÇÃO GANGSTER.

Essas fábulas moralistas centradas em quadrilhas da era da Lei Seca foram exploradas intensamente pelo cinema por pouco mais de uma década, deixando como sucessores no universo dos *crime films* as obras que, em meados dos anos 1940, receberam da crítica francesa, a marca de cinema *noir*. O gênero *gangster* só ganha novo impulso nos anos 1970, com o lançamento dos dois primeiros filmes da trilogia de *O poderoso chefão* (1972 e 1974). A trilogia é uma *rise and fall story*, mas o primeiro episódio é um *fall and rise* com foco na era pós-Prohibition, quando o crime organizado explora sindicatos e jogos de azar e passa a se interessar pelo narcotráfico. Como ocorre de um modo geral com o cinema norte-

⁴³ O tema do soldado que volta da guerra e tem dificuldades de se adaptar a um contexto de baixa oferta de empregos pode ser flagrado em vários filmes *noir*.

⁴⁴ Texto das legendas.

americano após a extinção do Production Code, em 1966, *O poderoso chefão* explora territórios semânticos antes interditados. Em primeiro lugar, aumenta muito o grau de investimento na conquista do afeto do espectador pelo anti-herói, que nos é apresentado, agora, não como Scarface, Little Caesar e Tom Powers, homens rudes e imbecis obcecados pelo dinheiro e pelo poder, personagens “animalizados” como estratégia de regulação do grau de empatia do espectador pelo protagonista. Vito e Michael Corleone são homens inteligentes, elegantes, personagens com nuances e conflitos vistos não como simplesmente maus, mas, seguindo a linha *noir* de *Heróis esquecidos*, como alguém que foi colocado naquela situação pela ação do destino. O atentado, a decadência física e a morte de Don Corleone estão claramente configurados para convocar a piedade. Quando Michael destrói seus inimigos e reassume o controle das operações, o espectador é cúmplice da vingança e saboreia os cruéis assassinatos cometidos a mando do anti-herói.

Outra marca importante do filme também diz respeito à sùmula moral. Nos filmes seminiais, estão na berlinda “os outros”, ou seja, os estrangeiros italianos e irlandeses. Dessa vez, as instituições norte-americanas também são colocadas em cheque. Don Corleone tem políticos e juizes “no bolso”, como dizem a ele o narcotraficante Sollozo e o chefe do clã dos Tattaglia em dois momentos distintos do filme; na cena inicial, o sentido e a *mise-em-scène* da fala de Bonasera convocam a piedade pelo personagem e a concomitante indignação do espectador contra a injustiça cometida pelas autoridades, que julgaram inocentes os rapazes americanos que tentaram estuprar e deformaram o rosto da filha do papa-defuntos italiano.

É importante lembrar, entretanto, que, a considerar a trilogia de Coppola como a obra completa, os dois *godfathers* nos quais o espectador investe o seu afeto são castigados duramente pela narrativa com violentas perdas afetivas e com a morte no final. Ademais, a transformação de Michael, apresentado como um jovem herói de guerra que acredita no “sonho americano”, em um “monstro” moral capaz de mandar matar o próprio irmão, encerra a clássica mensagem de que “o crime não compensa” e de que “todo aquele que tomar à espada morrerá à espada”, como profetiza a citação bíblica da abertura de *Alma no lodo*. O fim da sùmula moralista da MPAA se reflete, igualmente, na exibição mais intensa e explícita da violência física e no surgimento de um programa de natureza erótica que, no primeiro filme da trilogia, explora as “puladas de cerca” de Sonny Corleone e a exibição dos seios nus de Apolonia, a primeira mulher de Michael. Há, ainda, nos filmes da saga dos Corleone, investimentos importantes no estabelecimento de laços familiares de matriz patriarcal - e na subsequente ruptura desses laços no segundo e no terceiro filme -, no orgulho dos

personagens pela origem italiana deles em confronto com o preconceito dos americanos e no programa romântico, que contempla, sem muita pressa, as duas relações amorosas de Michael. Não é possível deixar de mencionar também o caráter de espetáculo grandioso - de superprodução - que, a partir de *O poderoso chefão*, passa a se tornar uma estratégia recorrente do gênero. A célebre seqüência da festa na abertura do primeiro filme da série, que se estende por mais de trinta minutos, é um exemplo claro da chegada do “espetacular” aos filmes de *gangster*.

Nos anos 1980, filmes como *Scarface* (1983), *Era uma vez na América* (1984) e *Os intocáveis* (1987) falam bem da renovação do interesse de diretores consagrados pelos temas clássicos do gênero e o ano de 1990, com seis lançamentos importantes⁴⁵, marca o apogeu desse segundo ciclo. A refilmagem de *Scarface* inaugura a safra dos anos 1980. De Palma desloca o foco para imigrantes latinos em Miami, em um contexto contemporâneo à feitura do filme, pinta com tintas hiper-realistas a violência e o consumo obsessivo de cocaína, aumenta a dose do programa erótico, mas, fiel nesse aspecto ao filme original, mantém a estrutura da fábula moral com punição capital para o anti-herói. Também em fidelidade com o programa original, O *Scarface* cubano interpretado por Al Pacino é “rebaixado” como um imigrante rude e absolutamente destituído de valores morais, que se veste com mau gosto, mata o melhor amigo e consome cocaína em doses espetaculares. Em *Os intocáveis*, Brian de Palma reconstrói, com maior reverência aos fatos, a história de Al Capone, mas faz um filme de *gangster* “de cabeça para baixo”, conferindo ao policial Elliot Ness, interpretado pelo “galã” Kevin Costner, a função de herói protagonista. Assim como ocorre no seriado de TV homônimo que fez grande sucesso nos anos 50, o filme conta uma história de “mocinho e bandido” esquemática, com a vitória final do bem contra o mal. Já em *Era uma vez na América*, a exemplo do que acontece em *Scarface*, são os grandes investimentos na produção do horror pela via da exibição da crueldade física e do sangue, assim como no programa erótico. Partindo da infância do protagonista em um bairro proletário de Nova Iorque, o filme é uma fábula épica que conta a história de um grupo de *gangsters* de origem judaica, mostra os “anos de glória” durante a vigência da Lei Seca e o reencontro entre David “Noodles” Aaronson e seu parceiro, Max, nos anos 1960, após quase três décadas sem se verem. Aspectos peculiares da história de Noodles, são a narrativa em *flashbacks* e *flash-forwards*, o

⁴⁵ *Os bons companheiros* (*Goodfellas*, M Scorsese / Ennio Morricone, 1990) *O poderoso chefão III* (*The godfather III*, Francis Ford Coppola / Carmine Coppola, 1990), *O rei de Nova York* (*King of New York*, Abel Ferrara / Joe Delia, 1990), *Dick Tracy* (Warren Beatty / Danny Elfman, 1990) e *Ajuste Final* (*Miller's Crossing*, Coen / Burwell).

espaço importante concedido para a trama romântica e o fato de que as peripécias criminosas e as batalhas da luta pelo poder desenrolam-se em torno de questões de lealdade e traição entre amigos de infância. O filme de Leone vibra em consonância com *O poderoso chefão*, mas em tonalidade mais aguda, no que diz respeito a apresentar uma visão crítica da sociedade norte-americana e se diferencia de todos os seus antecessores aqui apreciados pela punição menos radical que a narrativa reserva para o protagonista. O destino de Noodles, personagem interpretado por Robert de Niro, não é a morte, mas o purgatório da tristeza, do remorso e da solidão.

Na safra que chega às telas dos anos 1990, o último episódio da saga de Don Corleone mostra a corrupção globalizada e a derrocada final do poder da estirpe masculina “legítima” dos Corleone. Com a morte de Michael, desprovido de todas as suas reservas afetivas, o ciclo conclui com a punição capital paradigmática do gênero. Da mesma forma, *O rei de Nova York*, condena à pena capital o protagonista Frank White. Em um filme de *gangster* que consta de diversas listas do *neo-noir*, o diretor Abel Ferrara anestesia todo o programa romântico e concentra seus investimentos na exibição hiper-realista da violência, do consumo abundante de drogas, em altas doses de erotismo e na trama do policial - um “Elliot Ness” angustiado de tintas *noir* - obcecado pela captura de Frank, psicopata que se julga um servidor da comunidade oprimida. Já *Os bons companheiros*, retoma o contato essencial do gênero com o mundo real contando a história verídica de um homem de segundo escalão do crime que faz um acordo de delação premiada com a polícia. Também com altas doses de erotismo, violência e consumo de cocaína, a súmula moral do filme é clara e se revela bastante no modo negativo como o consumo de drogas é exibido⁴⁶ e, principalmente, no sorriso e no olhar que o protagonista dá para a platéia na última cena. A julgar pela expressão de Henry no final da história, parece ser bem mais “esperto” ser um delator condenado a renunciar à ambição e a viver uma vida reclusa e anônima de classe média ao lado da família, do que ser leal ao código de honra dos *goodfellas* e cumprir, no caixão ou na cadeia, o destino inexorável e trágico que o cinema costuma reservar para os *gangsters*.

⁴⁶ De um modo dominante, as cenas dos filmes de *gangster* que envolvem o consumo de drogas são construídas na chave do pecado, do exagero, da dependência patológica, do consumo desenfreado e da conseqüente degradação física e mental do usuário. Mesmo quando não é “exibida”, como acontece em *O poderoso chefão*, a estratégia do filme é atrair simpatia do espectador para a condenação ao comércio de drogas. Já no contexto do *noir* moderno de *Klute*, *o passado condena*, por exemplo, o cigarro de maconha, que a protagonista interpretada por Jane Fonda fuma, não é mostrado na chave de um vício destruidor, mas como um ato comum – como quem toma um drink ao chegar em casa após um dia de trabalho - de uma prostituta de classe média que faz psicanálise, estuda arte dramática e deseja ser atriz.

No conjunto de obras apreciadas, em resumo, todos os filmes concluem com uma redenção no sentido da restauração da ordem social. O dilema moral é simples: o bem contra o mal; e o bem, invariavelmente, vence a batalha. Essa esquematização maniqueísta do mundo, sabemo-lo todos, foi imposta pelo Production Code não só nos filmes de *gangster*, mas em todo o cinema de Hollywood. No *gangster* dos anos 1930, entretanto, o espectador é colocado em uma situação peculiar. Em primeira instância, pela substituição do “mocinho” por um anti-herói configurado com muitos elementos de interdição à conquista da simpatia da platéia. Admiramos o seu ímpeto de ir atrás das coisas que deseja e a coragem com a qual enfrenta os adversários no crime ou desafia a polícia, mas, ao mesmo tempo, repugna-nos a ambição sem limites, a crueldade animalésca e o caráter doentio e descontrolado de suas ações em direção ao poder. Filmes com uma palheta sentimental de muito pouco colorido, devem muito de sua potência, sem dúvida, a programas de natureza sensorial. Mais do que de uma intriga engenhosamente elaborada, de um virtuosismo de fotografia ou de qualquer outro recurso, o sabor próprio dessas obras é tributário da iminência ou da explosão dos confrontos físicos, tiroteios e assassinatos. Já na segunda geração *gangster*, é bem mais forte, no cardápio de efeitos, a presença de sabores sentimentais românticos, principalmente na trilogia de *O poderoso chefão* e em *Era uma vez na América*; são importantes os investimentos na produção do erotismo em todos os filmes apreciados; surge, em algumas obras, uma maior convocação da simpatia do espectador pelo protagonista e perde os véus puritanos a exibição da crueldade e do sangue. As obras de Leone e Coppola, sem dúvida, contêm ainda um programa cognitivo mais sofisticado. *Era uma vez na América* conta com o empenho intelectual do espectador em dar sentido a fragmentos de informações que lhe são revelados em uma ordem temporal não linear, especialmente engenhosa e peculiar nessa classe de filmes. Já na saga dos Corleone, a narrativa constrói “inimigos ocultos” para que o espectador participe da ação inteligente de Vito e Michael no sentido de identificar traidores e o verdadeiro articulador dos ataques contra a *famiglia*. Mesmo assim, parece claro que muito da potência expressiva desses filmes, assim como seu poder de sedução, são tributários cativos de expectativas, sustos e sobressaltos derivados da iminência e da eclosão da violência física.

TONALIDADES E ATMOSFERAS EMOCIONAIS DO CINEMA *NOIR*

Nos filmes aos quais os especialistas atribuem a *griffe noir*, um fenômeno facilmente observável são as histórias de detetives, tributárias da literatura que os americanos

chamam de *hard-boiled*, escrita por autores como Dashiell Hammett e Raymond Chandler. *O Falcão Maltês*, como já foi comentado na primeira subseção deste apêndice, é considerado, por um grande número de especialistas, como o marco fundador dessa corrente. Histórias e filmes dessa natureza contêm um programa que exige, de modo particular, a participação da inteligência do espectador. Assim, o filme que nos mostra o *private eye* Sam Spade envolvido em uma teia de intrigas e crimes tecida em torno da posse de uma rara estatueta, é um quebra-cabeça que convida o espectador a fazer “passeios inferenciais”, como diria Umberto Eco, isto é, a elaborar hipóteses sobre os acontecimentos, lidando com falsas aparências, mentiras e fragmentos de informações que lhe são fornecidas em pequenas doses⁴⁷. “*Whodunit*”⁴⁸? Quem está falando a verdade? O que foi, de fato, que aconteceu? O que acontecerá? No caminho em busca por respostas a essas perguntas, a platéia é envolvida por um jogo de surpresas, sustos e reviravoltas, no qual cada nova peça oferecida como informação desarranja a hipótese anteriormente formulada e força novos passeios inferenciais.⁴⁹

Enquanto o programa cognitivo dominante desse filme pode ser localizado, sem dúvida, na urdidura da intriga, capturado por essa estratégia que convoca a curiosidade e o anseio por uma explicação lógica para os fatos que lhe são expostos, o espectador se confronta com um universo de personagens marcados por uma visão pessimista e cínica do ser humano, da relação amorosa, da justiça e da sociedade. O protagonista, interpretado por Humphrey Bogart, não demonstra absolutamente nenhuma consternação pelo assassinato do seu sócio no início do filme nem, tampouco, é minimamente acolhedor, quando a mulher do parceiro, com quem ele tem um envolvimento sexual, o procura depois do crime. Ao contrário, diz palavras duras e só alivia um pouco a alta dosagem de cinismo para acabar com aquela situação o mais rápido possível, fazendo com que ela vá embora. Brigid O’Shaughnessy, uma “loura fatal” arquetípica, mente para o detetive do princípio ao fim da história, finge sentir desejo por ele e mata para ser a dona do Falcão Maltês. Mr. Gutman, personagem portador de

⁴⁷ A origem e o valor da estatueta, por exemplo, só se oferecem ao espectador como sentido após uma hora de filme.

⁴⁸ Contração de *who done it*; empregada por cinéfilos americanos para designar as estratégias articuladas em torno da descoberta do verdadeiro autor de um ato criminoso.

⁴⁹ Nesse aspecto – o enredo –, se fosse a natureza desse trabalho participar da discussão sobre a natureza do *noir*, seria interessante considerar que, embora nenhum dos autores consultados estabeleça algum vínculo importante entre o *noir* e o melodrama, a julgar pela definição de Ivete Huppés em *Melodrama, o gênero e a sua permanência*, existem fortes conexões entre *O Falcão Maltês*, assim como em muitas outras obras da classe *noir*, com o teatro burguês do século XIX. Huppés diz: “No enredo do melodrama o traço principal é a surpresa iminente (...). Em comparação com outras formas artísticas, observa-se que nem a variação temática nem o colorido lingüístico, todavia presentes, sequer rivalizam com a importância que o desdobramento inesperado tem nesse gênero. É aqui que o artista aplica o máximo da criatividade. Leva o espectador de sobressalto para um desfecho, que nem sempre concede o repouso do final feliz”. HUPPÉS, Ivete. **Melodrama**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. p.29.

obesidade mórbida e o cérebro por trás de todas as intrigas e crimes, é um “monstro”⁵⁰ que, movido apenas por um desejo irracional e obsessivo pela posse da estatueta, não hesita muito em concordar com o plano do detetive, quando Spade propõe entregar o parceiro mais próximo de Gutman como bode expiatório dos assassinatos. Os dois capangas de Mr. Gutman completam essa pequena fauna humana bizarra na qual só existe alguma “normalidade” no pequeno papel da secretária da agência de detetives.

Em confronto com esses seres humanos vazios de “bons sentimentos”, mostrados em ambientes noturnos escuros, sombrosos e confinados em interiores, o espectador experimenta um cardápio de sentimentos e sensações opressivas e ambíguas, um mal-estar constante, acentuado pela iminente ameaça de eclosão de ações violentas, que se torna ainda mais acre pela adição de um alto grau de acidez ao estranho envolvimento erótico entre Spade e Brigid. Se no final da história todos os criminosos são punidos com a captura e a prisão, como é inexorável sob a ação constrangedora do código dos produtores, ficamos com a impressão de que isso acontece porque é dando solução aos seus casos que Sam Spade ganha dinheiro e não porque o protagonista é reverente à lei ou a alguma noção de justiça, seja ela humana ou divina. Embora seja com o detetive, é evidente, que o espectador “cola”, admirado com a inteligência, a inabalável coragem e a bravura física dele, o afeto do apreciador pelo protagonista tem um alto grau de ambivalência, que é tributário do modo rude e cínico por meio do qual o herói se relaciona com os outros personagens do filme.

O veio das *detective stories* foi bastante profícuo no núcleo clássico do *noir* e, de uma forma ou de outra, nunca deixou de ser explorado pelo cinema. Somente o personagem Philip Marlowe, criado por Raymond Chandler, aparece em uma média de um filme a cada dois anos entre 1944 e 2003⁵¹. *Chinatown* (1974) é hoje um exemplo clássico dessa vertente e segue os padrões estratégicos dos seus colegas de classe: um detetive envolvido em uma teia de mentiras e pistas falsas em torno do esclarecimento das circunstâncias de um assassinato. O filme de Roman Polansky, todavia, destaca-se por manter fresco, até hoje, o contundente amargor da sua seção conclusiva. Mesmo após diversas apreciações, o filme mantém intacto o

⁵⁰ Comentando a influência do caricaturista alemão George Grosz sobre muitos personagens grotescos de filmes alemães da era silenciosa, Nicolas Saada sugere que essa tendência também pode ser flagrada no cinema *noir*. Um desses “monstros”, como diz Saada, é o personagem exageradamente obeso que o autor aponta nas performances dos atores Sidney Greenstreet em *O Falcão Maltês* e *Three Strangers* (1946), Francis L. Sullivan em *Night and the city* (1951), Dan Seymour em *The big heat* (1953) e Orson Welles em *A marca da maldade*. O filme *Dick Tracy*, com sua estratégia visual de história em quadrinhos, explora ao extremo, via deformação exagerada dos personagens, o efeito de repugnância que a exposição a esses “monstros” produzem no espectador. Cf. SAADA, Nicolas. *The Noir Style in Hollywood*. In: SILVER, A.; URSINI, J. (Orgs.). **Film Noir Reader 4: The Crucial Films and Themes**. New Jersey: Limelight, 2004. p.178

⁵¹ Segundo o banco de dados Internet Movie Database, foram realizados, nesse período, vinte e seis filmes com o personagem.

seu poder de produzir a repugnância pelo personagem interpretado por John Huston e a frustração impactante que a platéia experimenta, quando a ação do policial mata a vítima da crueldade do “monstro” e deixa escapar ileso o degenerado estuprador e a sua nova presa: o fruto da relação incestuosa dele com a própria filha, sua neta, sua filha, jovem, linda e ainda virgem. A conclusão de *Chinatown*, desprovida de qualquer estratégia voltada para a produção de algum sentido de redenção, é, sem qualquer sombra de dúvida, o mais difícil de digerir de todos os finais de filme examinados neste estudo.

Primas carnis das *detective stories* são as tramas de investigação com policiais como protagonistas, das quais *Cidade nua* (1958) é um bom exemplo. Dirigido por Jules Dassin, tem em comum com *Heróis esquecidos* estratégias audiovisuais próximas à do documentário e apresenta um tipo de narração em *voz over*, se não único, pelo menos de uma raridade dificilmente contestável: a voz de quem conta a história se apresenta ao público como sendo a do produtor do filme e se dirige retoricamente aos personagens dando conselhos e alertando-os contra o perigo. Bem menos sombrio e amargo do que a média das obras aqui examinadas, o filme deve essa sua característica, principalmente, ao velho simpático, afetuoso, sábio e espirituoso que ocupa a posição de protagonista. Filmes como *Shaft* (1971) e *Klute: o passado condena* (1971), considerados por Silver e Ward como marcos fundadores da neo-*noir* dos anos 1970, e muitos seriados televisivos, como “Baretta”, “Kojak” e “Monk”, são variações de histórias nas quais a indisposição e o desconforto do confronto com os “monstros” e com o pesadelo cotidiano do submundo do crime são atenuados pela presença, na função de protagonista, de investigadores policiais “do bem” com características simpáticas ou divertidas.

Em tese de doutorado que Silver e Ward consideram o primeiro estudo de fôlego sobre o filme *noir* escrito em língua inglesa, Amir Karimi traz uma importante contribuição para o campo, ao estabelecer, pela primeira vez, uma distinção clara entre os personagens de Dashiell Hammett e Raymond Chandler, por um lado, e os que habitam o mundo criado pelas novelas de James M. Cain⁵². Diferentemente dos olhos privados e institucionais que investigam assassinatos, os protagonistas de Cain mais explorados pelo cinema são homens de classe média ou baixa, trabalhadores ou aventureiros, que, sob a ação do desejo obsessivo por uma mulher, são levados a cometer assassinatos. Enquanto os filmes anteriores comentados pertencem, obviamente, à família herdeira de Hammett e Chandler, filmes como *Pacto de sangue* (1944), *Gilda* (1946), *A dama de Shangai* (1947) *O destino bate á sua porta*

⁵² SILVER, Alain; WARD, Elizabeth (Orgs.). **Film Noir**. New York: Overlook, 1992. p.373. Os autores não citam o nome da tese de Karimi, defendida em 1970 e publicada em 1976.

(1946 e 1981) e *Corpos Ardentes* (1981) descendem da corrente de James Cain. As tramas desses filmes compartilham, invariavelmente, um triângulo amoroso no qual em um vértice está o homem mais velho, bem de vida, mas desprovido de grandes atrativos físicos e intelectuais ou configurado como mau-caráter; na posição pivô, está uma mulher jovem mostrada como bela, sedutora e ambiciosa; enquanto o terceiro vértice é ocupado por um homem mais pobre, mais jovem e mais viril do que o primeiro. É esse, em muitos casos, o personagem que nos conta a história em voz *over* e para o qual as estratégias do filme convocam, sempre, a cumplicidade do espectador.

It's easy to manipulate men, right? Essa frase dita pela prostituta interpretada por Jane Fonda em *Klute, o passado condena*, resume bem a função da protagonista feminina dessa subclasse de filmes. Em *Pacto de sangue*, um agente de seguros; em *Gilda*, um aventureiro que vive de jogos de azar; em *O destino bate à sua porta*, um andarilho golpista, sem emprego, sem planos e com ficha na polícia; em *A dama de Shanghai*, um homem que vive de pequenos serviços como marujo; em *Corpos ardentes*, um advogado de cidade pequena, são todos eles atraídos por uma mulher sedutora para um pesadelo turbulento que os leva, de arrastão, ao crime e ao castigo. Se as histórias dos investigadores “durões” posicionam o espectador ao lado de um herói inteligente e bravo, que atua ao lado – ou ao menos bem próximo – da lei, no caso dos herdeiros de Cain a narrativa os faz ver as coisas do ponto de vista de um “palerma” amoral, fraco e incapaz de fazer um juízo lúcido das forças que o impelem à deriva. O protagonista arquetípico, aqui, é um homem “apequenado”, um ser irracional manipulado como um fantoche pelo desejo sexual obsessivo e/ou pelas mãos do destino. Nessa peculiar posição, o apreciador é capturado, na seção inicial do filme, por uma estratégia de natureza erótica que explora a atração selvagem entre o protagonista e a mulher casada e, em seguida, pela trama do planejamento e da execução do assassinato do marido. Desse ponto em diante, a platéia participa de uma atmosfera de temor e paranóia derivados da perspectiva da descoberta do crime pela justiça. As duas versões cinematográficas de *O destino bate à sua porta* e o filme *Corpos Ardentes* são exemplos precisos de obras dessa natureza.

O original e a refilmagem de *O destino bate à sua porta* são adaptações bastante fiéis à novela de Cain e a diferença mais importante entre os dois filmes, nesse aspecto, é que o segundo, livre das garras morais do código dos produtores, pode capturar do texto com mais precisão o caráter violento e selvagem da atração física entre Frank Chambers e Cora Papadakis. Mesmo assim, nem mesmo os anos 1980 permitiram que os filmes encenassem o primeiro contato físico amoroso do casal, como Cain faz no livro. É somente no papel e na

imaginação do leitor que o primeiro toque erótico de Frank em Cora é uma dentada nos lábios que faz esguichar sangue na boca dele.

Os *tones e moods* do *noir* são as cores da palheta sensorial e emocional da história de Frank e Cora. Mal-estar, indisposição, desassossego, atmosferas de pesadelo, temor e paranóia são sensações que emergem claramente da situação dramática representada; ambivalência moral e ambigüidade são, sem dúvida, características importantes do casal protagonista, do advogado e do promotor público. A lei é fraca e não consegue punir o casal criminoso. Quem a mata é um desastre de automóvel, em um momento no qual a narrativa aponta para uma reconciliação do casal, após uma fase de temor e paranóia marcada pela desconfiança mútua, pela ação de um chantagista e pela carga do promotor, inconformado com o fato de o casal ter escapado da cadeira elétrica. O casal apaziguado volta de carro de um passeio, quando ele, dirigindo, a beija e, mais uma vez na história, não percebe o perigo. Ela morre. Ele fica vivo, mas é acusado, condenado e executado pela morte dela, um crime que não cometeu. Ao contrário, portanto, dos finais *gangster* clássicos e das *detective stories*, a instância que dá fim aos criminosos dessa vez não é a lei ou inimigos, mas, simplesmente, o destino.

Em *Corpos Ardentes*, o protagonista Ned Racine compartilha com Frank Chambers a propriedade de ser um homem comum conduzido a um pesadelo por forças que não consegue controlar, mas dessa vez não é a fatalidade que age sobre ele. O espectador experimenta, no final do filme, a surpresa de ser obrigado a reconstruir a idéia que fazia do seu “herói”, pois Ned, não é, como parecia, somente um advogado comum de cidade pequena levado à loucura pelo desejo, mas um “palerma”, um homem ingênuo que foi manipulado pela *fatal* Matty Walker desde o primeiro encontro com ela. Quem vai preso pelo crime é ele, enquanto ela é vista na cena final saboreando um *drink* em uma praia paradisíaca, acompanhada de um jovem forte e belo. Com uma súmula moral menos esquemática e maniqueísta, segundo a qual o crime, bem feito, compensa, a história castiga a idiotice de Ned, mas deixa impune a inteligência amoral da Sra. Walker. De resto, *Corpos Ardentes*, lançado em 1981, explora com bastante empenho o liberalismo sexual de sua época, conferindo ao filme um cardápio erótico farto, que inclui a degustação audiovisual de uma prática sexual não-ortodoxa consentida e apreciada pela Sra. Walker.

Os herdeiros de Cain e Hammett merecem interesse especial neste estudo porque *Ajuste final* e *O homem que não estava lá*, como será visto, são frutos desse galho genealógico do *noir*, mas essa classe de filmes transborda a organização binária de Karimi e transita também em muitos outros domínios temáticos como é o caso, por exemplo, de

Floresta petrificada (1936), filme sem voz over, sem escuridão, sem triângulos amorosos, sem detetives, sem assassinatos movidos pela obsessão sexual e sem nenhuma espécie de quebra-cabeça, que conta a história do confronto “filosófico” - em um bar situado em uma estrada poeirenta deserta de habitações e de vegetação - entre um absolutamente pacífico viajante, errante e maltrapilho, mas culto e amante da poesia, com um bando de ladrões liderados por Duke Mantee, mais um dos muitos personagens “durões” e amargos interpretados por Humphrey Bogart. Uma outra vertente, da qual fazem parte *Fúria sanguinária* (1949), *O último refúgio* (1941) e *O grande golpe* (1956), compartilham com *Floresta petrificada* o tema “quadrilha de ladrões” e com os herdeiros de Cain, assim como com os filmes de *gangster*, a estratégia de posicionar o espectador ao lado de um criminoso. Nos três filmes, são exploradas expectativas geradas pelo planejamento e a execução de assaltos. Em todos eles, o plano dá errado e os fora-da-lei são capturados ou mortos pela polícia.

Transitando ainda no *noir* clássico e moderno, existe uma vertente que explora o tormento de pessoas inocentes acusadas e condenadas por crimes. Aí não são os pecados capitais da cobiça e da ambição que conduzem os personagens à desgraça, mas a casualidade, uma armadilha do destino, enfim. *O homem errado* (1956) e *A gardênia Azul* (1953) são filmes dessa natureza. No primeiro, um contrabaixista é confundido pelas funcionárias de uma loja de penhores com um assaltante assassino. Interpretado por Henry Fonda, o protagonista é um *family man*, mostrado como um “homem bom”, que vive uma situação financeira difícil. No que diz respeito ao programa emocional, o filme se empenha na produção da nossa piedade por ele e da indignação contra as mulheres levianas que o acusam. Em um final em grande medida redentor, mas amargo, por certo, uma estratégia *deus ex-maquina* apresenta o verdadeiro criminoso e o contrabaixista é libertado, mas sua mulher sucumbe à pressão e é vista, na cena final, com problemas psiquiátricos em um sanatório. Já *A gardênia azul*, filme que faz apostas bem mais altas do que *O homem errado* na captura da inteligência do espectador pela tecitura da intriga, é um *noir* com *happy end*, como acontece também em *Motorista de táxi* (1976), por exemplo. Sem maiores perdas decorrentes do pesadelo que a arrasta aos tribunais e ao cárcere, o crime é esclarecido e a “mocinha”, cujo tormento é tributário somente de estar no lugar errado, na hora errada, é libertada. No que diz respeito ao caráter redentor do fechamento da história, *A gardênia azul* ocupa uma posição polar em relação a *Chinatown*, por exemplo.

O confronto empírico com o universo *noir* aponta ainda outros campos temáticos freqüentemente visitados. Alienação mental, perversões sexuais, psicopatas, *serial killers*,

vítimas de traumas de infância, prostitutas, e cafetões habitam o universo de filmes como *Crepúsculo do deuses*, *Klute*, *Motorista de táxi*, *O silêncio dos inocentes* (1991), *Instinto selvagem* (1992), *Atração fatal* (1987), *Cidade das Sombras* (1998) e *Cães de aluguel* (1992). A julgar pela experiência de apreciação, os sentimentos e sensações que “equalizam”, como diria Juan G. Roederer⁵³, as platéias apreciadoras do *noir* resultam, por um lado, do confronto do espectador com esses seres ficcionais moralmente “monstruosos”, que transitam em um submundo sombrio. Entre sustos e sobressaltos, programados na instância da urdidura da intriga e no tecido audiovisual, o espectador experimenta um cardápio dominado por sabores ácidos, acres e apimentados por um programa erótico, mas quase sem oferta à degustação de paladares leves e adocicados. Estratégias voltadas para a produção de sentimentos de sinal “positivo” são mínimas ou mesmo nulas. De um modo dominante, afetos e sensações do universo semântico de expressões como vitória, sucesso, superação, alegria, paz e amor romântico só são construídos para serem frustrados. Em igual medida, a palheta de *feelings* do *noir* não concede muito espaço para a comicidade. A julgar pelas obras aqui apreciadas, programas com teor relevante de estratégias que visam à graça cômica⁵⁴ somente podem ser flagrados em diretores contemporâneos como Quentin Tarantino, Pedro Almodóvar (que este trabalho sugere a Silver e Ward incluir na lista de artífices do *post-noir*) e os realizadores eleitos objeto de estudo deste trabalho, os irmãos Coen. Mesmo nos filmes nos quais os tormentos do protagonista cessam em *happy end*; mesmo naqueles que oferecem ao público algum sentido de redenção, a experiência de apreciação do *noir* convoca, em grande medida, um espectador disposto a saborear muito mais a dor do que o prazer, ou melhor, disposto a encontrar prazer na experiência da dor.

⁵³ Em *Introdução à física e psicofísica da música*, livro comentado na seção 4 deste estudo.

⁵⁴ Excluindo, é evidente, filmes que se apropriam de características de superfície do gênero para elaborar programas declaradamente cômicos estrelado por humoristas, como, por exemplo, *Cliente morto não paga* (*Dead man don't wear plaid*. Carl Reiner / Miklós Rózsa, 1982), protagonizado por Steve Martin.

APÊNDICE B – Filmografia referida

Todos os filmes aqui seguem o seguinte padrão:

Nome no Brasil (*Nome original*, Diretor / Compositor, País, Ano).

- 2001: uma odisséia no espaço (*2001: A Space Odyssey*. Stanley Kubrick / Vários (adpt.), USA, 1968)
- À beira do abismo (*The Big Sleep*, Howard Hawks / Max Steiner, EUA, 1946)
- A besta humana (*La bête humaine*. Jean Renoir / Joseph Kosma, França, 1938)
- A carga da brigada ligeira (*The Charge of the Light Brigade*. Michael Curtiz / Max Steiner, EUA, 1936)
- A dama de Shangai (*The Lady from Shanghai*. Orson Welles / Heinz Roemheld, EUA, 1947)
- A dupla vida de Véronique (*La double vie de Véronique*. Krzysztof Kieslowski / Zbigniew Preisner, França, 1991)
- A gardênia azul (*The Blue Gardenia*. Fritz Lang / Raoul Krauschaar, EUA, 1953)
- A hora e a vez de Augusto Matraga (Roberto Santos / Geraldo Vandré, BRA, 1965)
- Ajuste final (*Miller's Crossing*. Joel Coen / Carter Burwell, USA, 1990)
- Alexander Nevski (*Aleksandr Nevskiy*. Sergei Eisenstein / Sergei Prokofiev, URSS, 1938)
- A liberdade é azul (*Trois couleurs: bleu*. Krzysztof Kieslowski / Zbigniew Preisner, França, 1993)
- A lista de Schindler (*Schindler's List*. Steven Spielberg / John Williams, USA, 1993)
- Alma no lodo (*Little Caesar*. Mervyn LeRoy / Leo F. Forbstein & Erno Rapee, EUA, 1930)
- Almas em suplício (*Mildred Pierce*, Michael Curtiz / Max Steiner, EUA, 1945)
- A marca da maldade (*Touch of Evil*. Orson Welles / Henry Mancini, EUA, 1958)
- Amarelo manga (Cláudio Assis / Jorge du Peixe e Lucio Maia, BRA, 2003)
- A má educação (*La mala educación*. Pedro Almodóvar / Alberto Iglesias, Espanha, 2004)
- À margem da vida (*Caged*. John Cromwell / Max Steiner, EUA, 1950)
- Amor à flor da pele (*Fa yeung nin wa*. Wong Kar Way / Michael Galasso e Shigeru Umebayashi, Hong Kong, 2000)
- A morte passou por perto (*Killer's Kiss*. Stanley Kubrick / Gerald Fried, EUA, 1955)
- Anjos de cara suja (*Angels of Dirty Faces*. Michael Curtiz / Max Steiner, EUA, 1938)

- A noiva de Frankenstein (*The Bride of Frankenstein*. James Whale / Franz Waxman, EUA, 1935)
- A partilha (Daniel Filho / Ed Motta, BRA, 2001)
- A patrulha perdida (*Lost Patrol*. John Ford / Max Steiner, EUA, 1935)
- Appocalypse Now* (idem, Francis Ford Coppola / Carmine Coppola, USA, 1979)
- As aventuras de Robin Hood (*The Adventures of Robin Hood*. Michael Curtiz / Erich W. Korngold, 1938)
- As bruxas de Eastwick (*The Witches of Eastwick*. George Miller / John Williams, USA, 1987)
- A terra treme (*La terra trema*. Luchino Visconti / Willy Ferrero, Itália, 1948)
- Arizona nunca mais (*Raising Arizona*. Joel Coen / Carter Burwell, EUA, 1987)
- Atração fatal (*Fatal Attraction*. Adrian Lyne / Maurice Jarre, EUA, 1987)
- Bellini e a esfinge (Roberto Santucci Filho / Tony Belloto e outros, BRA, 2001)
- Bicho de sete cabeças (Laís Bodanzky / André Abujamra, BRA, 2000)
- Blade Runner: o caçador de andróides (*Blade Runner*. Ridley Scott / Vangelis, EUA, 1982)
- Bye bye Brasil. (Cacá Diegues / Chico Buarque e Francis Hime, BRA, 1979)
- Cães de Aluguel (*Reservoir Dogs*. Quentin Tarantino / Vários (adpt.), EUA, 1992)
- Capitão Blood (*Captain Blood*. Michael Curtiz / Erich W. Korngold, EUA, 1935)
- Carandiru (Hector Babenco / André Abujamra, BRA, 2003)
- Carruagens de fogo (*Charriots of Fire*. Hugh Hudson / Vangelis, EUA, 1981)
- Central do Brasil (Walter Salles / Antônio Pinto e Jaques Morelenbaum, 1998).
- Chinatown (*Chinatown*. Roman Polansky / Jerry Goldsmith, EUA, 1974)
- Cidade das Sombras (*Dark City*. Alex Proyas / Trevor Jones, EUA, 1998)
- Cidade de Deus (Fernando Meirelles / Antônio Pinto e Ed Côrtes, BRA, 2002)
- Cidade dos sonhos (*Mulholland Dr*. David Lynch / Angelo Badalamenti, EUA, 2001)
- Cidade nua (*The Naked City*. Jules Dassin / Miklós Rózsa & Frank Skinner, EUA, 1958)
- Dália negra (*Black Dahlia*. Brian de Palma / Mark Isham, EUA, 2006)
- Delírios de Hollywood (*Barton Fink*. Joel Coen / Carter Burwell, USA, 1991)
- De olhos bem fechados (*Wide Eyes Shut*. Stanley Kubrick / Jocelyn Pook, 1999)

- Dick Tracy (*Dick Tracy*. Warren Beatty / Danny Elfman, EUA, 1990)
- Dom (Moacyr Góes / Ary Sperling, BRA, 2003)
- Durval Discos (Ana Muylaert / André Abujamra, BRA, 2002)
- E aí, meu irmão, cadê você? (*O Brother, Where Art Thou?* Joel Coen / T-Bone Burnett, EUA, 2000)
- E o vento levou (*Gone with the wind*. Victor Fleming / Max Steiner, 1939)
- Era uma vez na América (*Once Upon a Time in America*. Sergio Leone / Ennio Morricone, EUA, 1984)
- Era uma vez no Oeste (*C'era una volta il West*. Sérgio leone / Ennio Morricone, 1968)
- Escravos do desejo (*Of Human Bondage*. John Cromwell / Max Steiner, EUA, 1934)
- Estorvo (Ruy Guerra / Egberto Gismonti, BRA, 2000)
- E.T.: O extraterrestre (*E.T. The Extra-Terrestrial*. Steven Spielberg / John Williams, EUA, 1982)
- Fargo (Joel Coen / Carter Burwell, EUA, 1996)
- Floresta petrificada (*Petrified Forest*. Archie Mayo / Bernhard Kaun, EUA, 1936)
- Forrest Gump (Robert Zemeckis / Joel Sill e Alan Silvestri, 1994)
- Fúria sanguinária (*White Heat*. Raoul Walsh / Max Steiner, EUA, 1949)
- Gilda (*Gilda*. Charles Vidor / Hugo Friedhofer, EUA, 1946)
- Gosto de sangue (*Blood Simple*. Joel Coen / Carter Burwell, EUA, 1984)
- Heróis esquecidos (*The Roaring Twenties*. Raoul Walsh / Heinz Roemheld e Ray Heindorf, EUA, 1938)
- Hiroshima, mon amour* (idem, Alain Resnais / Giovanni Fusco, França, 1959)
- Horizonte perdido (*Lost Horizon*. Frank Kapra / Dimitri Tiomkin, EUA, 1937)
- Indiana Jones e a última Cruzada (*Indiana Jones and the Last Crusade*. Steven Spielberg / John Williams, EUA, 1989)
- Ivã, o terrível I (*Ivan Grozny I*. Sergei Eisenstein / Sergei Prokofiev, URSS, 1944)
- Ivã, o terrível II (*Ivan Grozny II*. Sergei Eisenstein / Sergei Prokofiev, URSS, 1946)
- Jezebel (William Wyler / Max Steiner, EUA, 1938)
- King Kong (Merrian C. Cooper / Max Steiner, EUA, 1933)

- Klute: o passado condena (*Klute*. Alain J. Pakula / Michael Small, EUA, 1971)
- Ladrões de bicicleta (*Ladri di Biciclette*. Vittorio De Sica / Alessandro Cicognini, Itália, 1948)
- Laranja mecânica (*A Clockwork Orange*. Stanley Kubrick / Walter Carlos, USA, 1971)
- Lisbela e o prisioneiro (João Falcão / João Falcão e André Moraes, BRA, 2003)
- Madame Satã (Karim Ainouz / Marcos Suzano e Sacha Amback, BRA, 2002)
- Memórias póstumas (André Klotzel / Mário Manga, BRA, 2001)
- Motorista de táxi (*Taxi Driver*. Martin Scorsese / Bernard Herrmann e Dave Blume, EUA, 1976)
- Na roda da fortuna (*The Hudsucker proxy*. Joel Coen / Carter Burwell, 1994)
- Nasce uma estrela (*A Star is Born*. Jack Conway / Max Steiner, EUA, 1937)
- O amor custa caro (*Intolerable Cruelty*. Joel Coen / Carter Burwell, EUA, 2003)
- O Atalante (*L'Atalante*. Jean Vigo / Maurice Jaubert, França, 1934)
- O caminho das nuvens (Vicente Amorin / André Abujamra, BRA, 2003)
- O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante. (*The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*. Peter Greenaway / Michael Nyman, USA, 1989)
- O demônio das onze horas. (*Pierrot le fou*. Jean-Luc Godard / Antoine Duhamel, França, 1965)
- O delator (*The Informer*. John Ford / Max Steiner, EUA, 1935)
- O destino bate à sua porta. (*The Postman Always Rings Twice*. Tay Garnet / George Bassman, EUA, 1946)
- O destino bate à sua porta (*The postman always rings twice*. Bob Rafelson / Michael Small, EUA, 1981)
- O Falcão Maltês (*The Maltese Falcon*. John Huston / Adolph Deutsch, EUA, 1941)
- O gavião do mar (*The Sea Hawk*, Micahel Curtiz / Erich W. Korngold, EUA, 1940)
- O grande Lebowski (*The Big Lebowski*. Joel Coen / Carter Burwell, EUA, 1998)
- O homem errado (*The Wrong Man*. Alfred Hitchcock / Bernard Herrmann, EUA, 1956)
- O homem que copiava (Jorge Furtado / Leo Henk, BRA, 2002)
- O homem que não estava lá (*The Man Who Wasn't There*. Joel Coen / Carter Burwell, EUA, 2001)

- O homem que sabia demais (*The Man Who Knew Too Much*. Alfred Hitchcock / Bernard Herrmann, 1956)
- O iluminado (*The Shining*. Stanley Kubrick / Wendy Carlos e Rachel Elkind, USA, 1980)
- O invasor (Beto Brant / Paulo Miklos e outros, BRA, 2001)
- O poderoso chefe (*The Godfather*. Francis F. Coppola / Nino Rota, EUA, 1972)
- O poderoso chefe II (*The Godfather II*. Francis F. Coppola / Nino Rota, EUA, 1974)
- O poderoso chefe III (*The Godfather III*. Francis F. Coppola / Carmine Coppola, EUA, 1990)
- O prisioneiro de Zenda (*The Prisoner of Zenda*. John Cromwell / Alfred Newman, EUA, 1937)
- O quatrilhaço (Fábio Barreto / Jaques Morelenbaum, 1995)
- O que é isso, companheiro? (Bruno Barreto / Stewart Copeland, 1997)
- Os bons companheiros (*Goodfellas*. Martin Scorsese / Ennio Morricone, EUA, 1990)
- O sertão das memórias. (José Araújo / Naná Vaconcelos, BRA, 1996)
- O silêncio dos inocentes (*The Silence of the Lambs*. Jonathan Demme / Howard Shore, EUA, 1991)
- Os intocáveis (*The Untouchables*. Brian de Palma / Ennio Morricone, EUA, 1987)
- O que foi que eu fiz para merecer isso? (*¿Que he hecho yo para merecer esto!!* Pedro Almodóvar / Bernardo Bonezzi, Espanha, 1984)
- O rei de Nova York (*King of New York*. Abel Ferrara / Joe Delia, EUA, 1990)
- Os matadores de velhinhas (*The Ladykillers*. Joel Coen / Carter Burwell, EUA, 2004)
- O último refúgio (*High Sierra*. Raoul Walsh / Adolph Deutsch. EUA, 1941)
- O vampiro de Dusseldorf (*M*. Fritz Lang / Edvard Grieg (adpt), Alemanha, 1931)
- Pacto de Sangue (*Double Indemnity*. Billy Wilder / Miklós Rózsa, EUA, 1944)
- Paisà (Roberto Rossellini / Renzo Rossellini , Itália, 1946)
- Paixão e sangue (*Underworld*. Josef von Sternberg, EUA, 1927)
- Psicose (*Psycho*. Alfred Hitchcock / Bernard Herrmann, EUA, 1960)
- Quanto mais quente melhor (*Some Like It Hot*. Billy Wilder / Adolph Deutsch, USA, 1959)
- Ressurreição (*Birth*. Jonathan Glazer, Alexandre Desplat, USA, 2004)
- Scarface (*Scarface*. Brian de Palma / Giorgio Moroder, EUA, 1983)

Scarface, a vergonha de uma nação (*Scarface, Shame of a Nation*. Howard Hawks / Gus Arnheim & Adolf Tandler, EUA, 1932)

Sexo, mentiras e videotape (*Sex, Lies and Videotape*, Steven Soderbergh / Cliff Martinez, EUA, 1989)

Shaft (*Shaft*. Gordon Parks / Isaac Hayes, EUA, 1971)

Sinfonia dos seis milhões (*Symphony of Six Million*. Gregory la Cava / Max Steiner, EUA, 1932)

Sonata de outono (*Höstsonaten*. Ingmar Bergman / Vários (adpt.), Suécia, 1978)

The musketeers of Pig Alley (idem, D. W. Griffiths, EUA, 1912)

Trágico Amanhecer (*Le jour se lève*. Marcel Carné / Maurice Jaubert, França, 1937)

Umberto D. (*Umberto D*. Vittorio De Sica / Alessandro Cicognini, Itália, 1952)

Um céu de estrelas (Tata Amaral / Lívio Tragtenberg, BRA, 1996)

Um show de verão (Moacyr Góes / Mú Carvalho, BRA, 2004)

Um tiro de misericórdia (*State of Grace*. Phil Joanou / Ennio Morricone, EUA, 1990)

Veludo azul (*Blue Velvet*. David Lynch / Angelo Badalamenti, EUA, 1986)

Idílio cigano (*Wings of the Morning*. Harold D. Schuster / Arthur Benjamin, Inglaterra, 1937)

Zelig (*Zelig*. Woddy Allen / Dyck Hyman, USA, 1983)

Zero em comportamento (*Zéro de Conduite*. Jean Vigo / Maurice Jaubert, França, 1933)