

sessões do IMAGINÁRIO

ANO XVIII | N. 29 | 2013/1

Séries policiais e
contemporaneidade

Camila Prado Furuzawa

P.76

Telejornalismo, linguagem
e a nova classe média

Flávio Porcello e Débora Sartori

P.03

Tecnologias da imagem
e da visualidade

Sarah Miglioli e Moreno Barros

P.68

Para além das imagens: aproximações e apropriações entre cinema e música

Beyond images: approaches and appropriations between film and music

Pablo Alberto Lanzoni¹ 

Resumo

Este texto discute algumas conexões e paralelos entre cinema e música. Para tanto, discorre-se acerca da estrutura em ambas as manifestações, visando ilustrar as apropriações terminológicas entre as teorias, as aproximações entre corpus fílmicos e formas musicais específicas e as combinações entre música e imagem em movimento. A discussão proposta é exemplificada através de diferentes exemplos fílmicos. Este artigo concentra-se na reflexão das utilizações multifacetadas da música, no complexo cinematográfico, visando contribuir para a constituição desta área interdisciplinar de estudos.

Palavras-chave

Cinema; música; música de cinema.

Abstract

This text discusses connections and parallels between film and music. It discusses the question of structure in both media, and exemplifies the appropriation of terminology, in music and the moving picture, between theories, filmic *corpus*, and specific musical and cinematic forms and combinations. This paper aims at a reflection on the multifaceted usage of music in the cinematographic complex; in so doing, it contributes to the construction of an interdisciplinary area of study.

Keywords

Cinema; music; film music.

Introdução

Wozzeck, ópera de Alban Berg, em três atos, estreada no *Staatsoper* de Berlim, em 14 de dezembro de 1925, foi concebida de maneira que a música não sofra interrupções, a não ser por alguns segundos de interlúdio para a mudança de cenário. A ópera, baseada na peça de Georg Büchner, centraliza-se no soldado cujo nome a intitula e em suas relações com os que o cercam: Marie, o Capitão, o Doutor, o Tambor-Mor.

A gama de sentimentos de *Wozzeck*, que atravessa a composição, combina-se a uma particularidade: o compositor estabeleceu a ligação entre música e drama, de modo que cada ato constitua-se sobre uma música específica. No primeiro, exposição do drama em cinco cenas, a narrativa é estruturada por “Cinco peças características”: suíte (cena I), rapsódia (cena II), marcha militar com canção de ninar (cena III), *passacaglia* (cena IV), rondó (cena V). Cada uma delas refere-se a um dos personagens principais da narrativa e delinea suas relações particulares com *Wozzeck*. O ato dois, também em cinco cenas, é composto pela “Sinfonia em cinco movimentos”: movimento em forma-sonata (cena I), fantasia e fuga (cena II), movimento lento (cena III), *scherzo* com dois trios (cena IV), rondó (cena V). O ato final, em cinco cenas e um interlúdio, é constituído por “Seis Invenções”, cada qual baseada em um único elemento musical: tema (cena I), única nota (cena II), padrão rítmico (cena III), acorde de seis notas (cena IV), única figura rítmica (cena V). O interlúdio final, que reconstitui o cerne motivico da ópera, reserva à sexta peça uma invenção em uma armadura de clave.

As formas musicais utilizadas por Berg, que nortearam a construção e a organização dos atos e cenas de *Wozzeck*, possibilitaram a esta estrutura manter-se



quase despercebida. A ópera está concebida como uma entidade formal, fechada em unidades estruturais autossuficientes que não se explicitam ao espectador (Jarman, 2001). Para o autor, a unidade na música de Berg é garantida justamente por sua organização em formas fechadas (suíte, rapsódia, marcha, *passacaglia*, rondó, sinfonia, invenção).

Em *Wozzeck*, a escolha das formas musicais mencionadas nas diferentes cenas é determinada por considerações dramáticas. Em alguns casos, o material proveniente da partitura associa-se a atividades da representação, como no *ländler*² e na valsa combinadas à cena IV do ato dois, na qual dançam operários, soldados e criados, enquanto o soldado Andrés e dois aprendizes cantam no jardim da taberna. Em outras cenas, o libreto possibilita que o texto relacione-se a uma das formas musicais da

estrutura dramática. Na fantasia e fuga do segundo ato, por exemplo, as inserções e recorrências de ideias musicais correspondem exatamente às aparições e recorrências das ideias verbais e dramáticas em cena. Na cena IV do ato um, a constante repetição do tema da *passacaglia* representa musicalmente a obsessão do maníaco doutor e suas esperanças em alcançar a imortalidade, através das absurdas experiências científicas às quais *Wozzeck* é submetido.

Jarman (2001) afirma que o dispositivo formal e unificador mais facilmente reconhecível em *Wozzeck* é a gama de *leitmotifs* que perpassa a obra. Estes sublinham as associações dramáticas através de paralelos musicais que emergem do drama. Em artigo publicado em 1928, na *Neue Musik-Zeitung*, o próprio Alban Berg alertou aqueles que se sentissem tentados a proceder à análise mental de *Wozzeck*, durante sua

representação:

Por maior que seja o conhecimento das formas musicais contidas na ópera [...] a partir do momento em que sobe a cortina, e até cair definitivamente, ninguém do público deve notar essas várias fugas e invenções, suítes e movimentos de sonata, variações e *passacaglias* – cada um deve estar imbuído apenas na ideia da ópera, uma ideia que transcende, e de muito, o destino individual de *Wozzeck* (Kobbé, 1997, p. 590).

Atentando para as ponderações de Berg sobre organização musical que demarca a ópera a serviço do desenvolvimento dramático, pode-se inferir uma relação íntima entre drama e música, na qual uma cena liga-se a uma forma musical específica. Por vieses aproximados, estas relações são possíveis de serem discutidas em *corpus* fílmicos, pois, em muitos momentos, a música serviu para fins conceptivos, poéticos e sugestivos na sala de projeção, ora se servindo de sua terminologia para explicitar teorizações da imagem, ora se aproximando das intenções e idealizações cinematográficas.

Conectando concepções

Schoenberg (2008) define estrutura em música como o princípio organizador de uma obra musical, o qual pode ocorrer em unidades, construídas a partir de frases e motivos musicais, por exemplo, de acordo com a necessidade desta estrutura. O autor (2008, p. 28) afirma que:

Naturalmente, o compositor, ao escrever uma peça, não junta pedacinhos uns aos outros, como uma

criança que faz uma construção com blocos de madeira, mas concebe a composição em sua totalidade como uma visão espontânea; só então é que inicia a elaboração, como Michelangelo que talhou seu *Moisés* em mármore sem utilizar esboços, completa em cada detalhe, formando, assim, diretamente, seu material.

Para John Cage (Chaves, 2010), estrutura em música é a divisibilidade de frases e/ou seções longas em partes sucessivas. Schoenberg (2008) considera a frase a menor unidade estrutural em música, sendo constituída de algumas ocorrências musicais unificadas, dotadas de certa completude e adaptável à combinação com outras unidades similares. Estruturalmente, o termo significa uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar com um só fôlego, cuja extensão pode variar amplamente. O término de uma frase musical sugere uma forma de pontuação, por vezes uma vírgula, por vezes um ponto final. Para o citado autor (2008), até mesmo a constituição das frases mais simples envolve, ainda que inconscientemente, a invenção e o uso de motivos. O motivo produz unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade, fluência do discurso.

Na concepção schoenberguiana, o motivo é elemento de fundamental importância dentre as ferramentas compositivas, sendo marcante e característico, principalmente no início de uma peça. De alguma maneira, tudo na música é dependente do uso que dele se faz. Simples ou complexo, a impressão final da obra dependerá do tratamento e do desenvolvimento do motivo que propulsionou sua construção.



ASSISTA AO VÍDEO



No cinema, as relações estruturais traçam alguns paralelos à música. Para Burch (2006, p. 90), a noção de estrutura apresenta-se “sob a forma de um parâmetro que evolui entre um ou vários pares de polos bem definidos”. O autor acredita que é “graças à sua multiplicidade de formas que a verdadeira natureza do cinema se revela”. Deste modo, há uma estrutura quando um parâmetro evolui, segundo um esquema que pode ou não ser reconhecido pelo espectador na sala, pois estruturas que “somente são percebidas pelos que as criaram” não deixam de ser eficazes quanto a seu resultado estético (Burch, 2006, p. 90).

Segundo Aumont (2009), filme pode ser definido como o resultado da sequência de fotogramas dispostos em uma película transparente, que passa por um projetor em determinado ritmo, apresentado sob a forma de uma imagem delimitada por um quadro. Esta sequência, resultado da ordenação de planos, cujo comprimento foi determinado de antemão, pertence ao domínio da montagem. Em música, ritmo é a subdivisão de um lapso de tempo em seções perceptíveis (Sadie, 1994). No cinema, a noção do ritmo designa a velocidade e a estrutura da sucessão dos planos, ou ainda “a estrutura temporal de um plano um pouco longo” (Aumont e Marie, 2006, p. 259).

Aumont e Marie (2006, p. 110) afirmam que “a manifestação mais elementar do princípio estrutural está na montagem métrica”, que repousa sobre relações de duração estritamente medidas e geralmente simples, entre os fragmentos sucessivos de um filme. Deste modo, a estrutura, além do aspecto métrico, possui um aspecto rítmico e um jogo sobre as relações de conteúdo entre os planos, oferecendo à organização fílmica a possibilidade do repouso sobre determinados

segmentos temporais rígidos ou não. Tanto as acepções de Burch quanto de Aumont, referentes à estrutura no cinema, remetem, em determinado aspecto, à questão do ritmo e, em consequência, à montagem eisensteiana, enraizada na terminologia musical.

Eisenstein (2002b, p. 23) acredita que a montagem é a responsável por revelar os sentidos ao espectador, pois “a imagem de uma cena, de uma sequência, de uma criação completa, existe não como algo fixo ou pronto. Precisa surgir”. O referido cineasta foi um dos primeiros teóricos a incorporar conceitos musicais para definir questões cinematográficas. Montagem tonal, atonal, rítmica, harmônica e polifônica explicitam algumas das aproximações identificadas pelo autor entre ambas as linguagens. Em *Sincronização de Sentidos* (2002b, p. 54), ele afirma:

Não há diferença fundamental quanto às abordagens dos problemas da montagem puramente visual e da montagem que liga diferentes esferas dos sentidos – particularmente a imagem visual à imagem sonora – no processo de criação de uma imagem única, unificadora, sonoro-visual.

Em seus primeiros ensaios, Eisenstein indicava o plano como a menor unidade em um filme. Cada plano poderia agir como estímulo particular que, combinado a outros planos, construiria o filme. Posteriormente, Eisenstein voltou seus interesses às possibilidades dos elementos do próprio plano, proporcionando atrações harmoniosas e conflitantes. Estes estímulos, oriundos dos próprios planos, seriam os blocos de construção ou as células que ganham vida através de um princípio de animação.

O autor categorizou a montagem através de apropriações musicais, sendo entendida como uma atividade de ordem temporal, localizada na quarta dimensão, a dimensão do tempo. Para ele, a montagem consiste na disposição de unidades fílmicas designadas fragmentos. Um fragmento pode ser decomposto em diversos parâmetros, todos presentes e pertencentes ao quadro: luminosidade, cor, duração, entre outros. Eisenstein busca, em suas possíveis combinações, visualizar e imprimir sentido às ideias, entendendo que o sentido é oriundo do arranjo dos fragmentos fílmicos, ou seja, da montagem.

A montagem métrica pode ser entendida como a mais primitiva e mecânica, na qual os fragmentos estão organizados segundo seus comprimentos (mensuráveis) e através da proporção mantida em sua disposição. Esta proporção, que se apresenta através de uma fórmula, é análoga ao compasso musical. A realização desta tipologia de montagem está condicionada à repetição, em sequência, destes compassos. Segundo o Eisenstein (2002a, p. 79), um dos recursos possíveis neste tipo de montagem está no encurtar dos fragmentos, mantendo a proporção entre eles, produzindo assim, um efeito de tensão através de aceleração mecânica.

Um exemplo de montagem métrica pode ser encontrado em *O undécimo ano* (*Odinnadtsyati*, 1928) de Vertov, no qual o ritmo métrico é matematicamente tão complexo que apenas “com uma régua” se pode descobrir a lei proporcional que o governa. Apesar de irreconhecível, ele é indispensável para a organização da impressão sensual. Quanto maior a complexidade da relação proporcional na montagem métrica, menor será a clareza de impressão para o espectador

(Eisenstein, 2002a).

A montagem rítmica deixa de relevar a métrica dos fragmentos e concentra-se em seu conteúdo. Para Aumont (2004), esta especificidade da montagem não considera a duração mensurada dos fragmentos, mas a duração sentida pelo espectador, a duração empírica e vivida, para a qual o primeiro plano e um plano de conjunto de mesmo comprimento, por exemplo, terão durações aparentes diversas. Eisenstein propõe um cálculo do ritmo da montagem que se efetua na direção dessas durações realmente experimentadas. Na montagem rítmica, é o movimento dentro do quadro que impulsiona o movimento da montagem de um quadro a outro.

A sequência da escadaria de Odessa, em *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Serguei Eisenstein, 1925), pode ser apontada como exemplo desta montagem. Nela, a marcha rítmica dos pés dos soldados que descem as escadas viola todas as exigências métricas. Esta marcha, não sincronizada com o ritmo dos cortes, está fora de tempo e esse plano apresenta-se, em cada uma de suas novas aparições, como uma solução completamente diferente. O impulso final de tensão é proporcionado pela transferência do ritmo dos pés descendo a escadaria para outro ritmo, o do carrinho de um bebê que rola escada abaixo. A tensão proposta advém pela introdução de um material mais intenso em um tempo facilmente reconhecível (Eisenstein, 2002a).

Na montagem tonal, todo movimento dentro do quadro recebe atenção, sendo este percebido de uma forma mais ampla. O conceito de movimentação engloba todas as sensações oriundas do fragmento. Esta montagem caracteriza-se pela sonoridade

emocional dominante do fragmento, designada como o tom geral. Para Eisenstein (2002a), a unificação dos planos de uma sequência ocorre pela proposição de uma mesma emoção ao espectador. A tonalidade de luz ou a tonalidade gráfica, mais ou menos sombria, elementos mais pontiagudos ou angulados são exemplos. Na sequência da neblina de *O Encouraçado Potemkin*, Eisenstein (2002a) entende que as variações óticas da luz são dominantes em relação às variações rítmicas do movimento escasso das águas que as acompanham, ou seja, determinante para especificar a dominante tonal básica e a dominante rítmica secundária.

A montagem atonal vincula-se à sincronização definitiva dos sentidos do espectador e resulta do aprofundamento das relações oriundas da montagem tonal. Ao invés de especificidades, o autor propõe um método de igualdade de estímulos no qual não impera o ouvir ou o ver, e sim o perceber. Eisenstein configura maior complexidade à montagem em relação às anteriores: o autor busca incluir todos os estímulos emocionais, mesmo os mais sutis, da mesma forma que, segundo Aumont (2004, p. 24), “na música, nossa impressão global de uma obra decorre não apenas do ritmo e da tonalidade da peça, mas também dos ‘harmônicos’, notas quase inaudíveis que lhe dão a cor”.

A montagem vertical ou polifônica aborda toda a dialética do filme, através da organização das diversas linhas sobrepostas: dramática, temática, sonora, plástica e outras, em um conflito na justaposição de sensações intelectuais associativas. A sequência dos deuses em *Outubro* (*Oktyabr*, 1927), na qual todas as condições para sua comparação dependem de um som de classe exclusivamente intelectual de cada

fragmento em sua relação com Deus, torna-se um exemplo. Tais fragmentos são reunidos de acordo com uma escala descendente, “empurrando o conceito de Deus de volta a suas origens, forçando o espectador a perceber intelectualmente esse progresso” (Eisenstein, 2002a, p. 87).

Em sua totalidade, toda esta tipologia da montagem, especificada e detalhada em seu conteúdo, é percebida por Eisenstein sob a ótica das relações de conflito entre as diferentes categorias. A transição da métrica para a rítmica ocorre do conflito entre o comprimento do plano e o movimento dentro do plano. A montagem tonal nasce do conflito entre os princípios rítmicos e tonais do plano, enquanto a atonal, entre o tom principal do fragmento e uma atonalidade.

Para Deleuze (2005a, p. 45), o essencial na produção de Eisenstein consiste em conferir à dialética um sentido propriamente cinematográfico, arrancando o ritmo de sua avaliação unicamente empírica ou estética. Segundo o autor, Eisenstein possui uma concepção essencialmente dialética do organismo, na qual o tempo permanece uma imagem indireta que nasce da composição orgânica das imagens-movimento, mas tanto o intervalo quanto o todo adquirem novo sentido.

Do quadro apresentado por Eisenstein, Aumont (2004, p. 24) destaca dois aspectos fundamentais: o detalhe figurativo e o detalhe figural, em que a montagem assume grande número de dados sensoriais e conceituais. Desta forma, o filme atingiria seu máximo efeito – emocional e intelectual – apenas em virtude de um cálculo “quase impossível em sua complicação”. O intuito de calcular, com precisão, todos os efeitos estéticos vai se esvaindo na obra de Eisenstein, mas nunca é abandonado. Há, contudo, a flexibilização

deste controle, dando maior vazão à subjetividade e à leitura do espectador, com quem o realizador procura a uniformidade dos sentidos.

Por conseguinte, o recurso à metáfora musical, amplamente empregado nos trabalhos de Eisenstein, que parece buscar a máxima racionalização da parcela emocional do filme, é assim entendido por Aumont (2004, p. 25):

O próprio Eisenstein era bem pouco musicista, e não é indispensável levar ao pé da letra a ideia de uma tonalidade ou de harmônicos visuais; aliás, é improvável que se possam encontrar equivalentes exatos dessas qualidades musicais nas imagens do cinema.

No entanto, mesmo sem ilustrar precisamente os conceitos musicais utilizados em suas descrições, as metáforas empregadas por Eisenstein não deixam de ser ricas para a discussão que se apresenta, pois pendem a uma concepção puramente ideal da montagem amparada em extrações musicais. O legado deixado pelos postulados do autor contribui, de modo ímpar, para o exame das aproximações entre cinema e música sob um viés distinto, poético, permeado de metáforas e associações que, embora difíceis de materializar, instigam, provocam e reinvocam um universo fílmico particular.

Aproximações e apropriações

Já nas primeiras projeções públicas dos irmãos Lumière, as imagens lançadas ao movimento foram acompanhadas por músicos (Berchmans, 2006). Em seus primeiros anos, a experiência cinematográfica combinou-se a excertos musicais executados por

pianistas ou até por pequenas orquestras, que se aliavam à exibição fílmica em um cinema que ainda não possibilitava a sincronização entre sons gravados e a imagem em movimento.

Há pouca discussão sobre quais especificidades musicais foram lançadas às projeções deste cinema dos primeiros anos. É possível, no entanto, listar alguns materiais que possivelmente pertenceram ao ato cinematográfico: excertos orquestrais, canções folclóricas, música de salão e até alguns trechos inéditos que se acoplavam em coletâneas destinadas aos músicos empregados nas salas de cinema. À música era designada a função de acompanhar, de entreter, de acolher o público do espetáculo (Berchmans, 2006). Conforme Aumont (2004, p. 25), em muitos momentos, a música serviu de “modelo para o casamento [...] entre o emocional e o intelectual, entre a sensação e o espírito”. Pode-se ainda discutir a música dos primeiros anos do cinema como um pano de fundo para a exibição das imagens ou entretenimento nos intervalos entre um número e outro como realizado em teatros populares ou em salas já providas de infraestrutura para a execução musical. Segundo Carrasco (2003), o cinema não se apropriou apenas dos espaços de exibição do teatro de variedades: foram músicos oriundos destes espaços os primeiros a criarem música de cinema.

O espetáculo mudo da sala de projeção apresentava ao músico similaridades em relação ao teatro de variedades e à pantomima, sendo assim, as soluções propostas para o filme eram muito similares às propostas para os números de palco. Berchmans (2006, p. 102) explica que o piano, o fonógrafo, o órgão ou a orquestra tinham ainda a função de abrandar o elevado ruído dos projetores; fornecer ao filme uma

atmosfera musical; disfarçar o barulho das cadeiras e dos rumorosos espectadores. Deste modo, é difícil compreender o cinema, mesmo em seu período mudo, desprovido de música.

Abel Gance (1993, p. 466) afirma que: “o cinema tende a se parecer cada vez mais com a música. Um grande filme deve ser concebido como uma sinfonia, como uma sinfonia no tempo e como uma sinfonia no espaço”. Para Gance, esta apropriação musical ocorre de modo particular, pois, segundo o autor (1993, p.467), “o cinema deve converter-se em uma orquestra visual tão rica, complexa e monumental como a de nossos concertos”.

Napoleão (Napoléon, Abel Gance, 1927), filme com aproximadamente seis horas de duração, foi utilizado para lançar ao espectador uma tela que necessitava ser triplicada para apresentar o panorama de um campo de batalha. Na exibição deste *corpus* eram utilizadas três telas, lado a lado, por vezes, oferecendo um panorama, por vezes, mostrando três imagens distintas que se ligavam tematicamente. *Napoleão* pode ser considerado singular no que diz respeito à utilização de várias imagens em busca do efeito dramático. A sinfonia em Gance desenvolve-se na ampliação das possibilidades da imagem que trabalham em conjunto para aflorar no espectador novos sentidos. A projeção de três cenas diferentes em três telas arranjadas em forma de tríptico, ou seja, como uma tela tripla, não se detém na ampliação do cenário do drama, mas na criação de harmonias visuais. Estas conduziam as impressões do espectador em uma experiência que remete a uma sinfonia conceitual, pois em sua idealização, combina distintos elementos em um todo orgânico.

Aurora (*Sunrise, a song of two humans*, 1927), de Friedrich Wilhelm Murnau, é um filme concebido como música (Chion, 2010). Murnau referia-se explicitamente à música na descrição de seu projeto estético ideal, tanto que dois de seus principais filmes possuem, em seus subtítulos originais, alusões a composições musicais: *A Song of Two Humans* em *Aurora*, e *Eine Symphonie des Grauens* em *Nosferatu* (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, 1922), subtítulos que, no Brasil, foram deixados de lado nas traduções comerciais.

Para Chion (2010, p. 371), em *Aurora*, a sinfonia como composição de simultaneidades, como combinação e coordenação de diferentes ritmos, unidade e ordem na multiplicidade, que aparece em primeiro plano na aparente disparidade dos trajetos e múltiplos movimentos, é alcançada com êxito. Para o autor, o domínio do ritmo no filme é tamanho que ao espectador fica a sensação que uma música passa diante de seus olhos.

Sal de Prata, de Carlos Gerbase (2005), possui uma narrativa que se desenvolve sobre uma estrutura análoga a uma estrutura musical, em quatro momentos identificados através de intertítulos narrativos: andante, adagio, largo e allegro. Segundo Lanzoni (2012), os apontamentos originados no entendimento da organização fílmica de cada uma destas quatro demarcações, alinhados à decupagem do *corpus*, traçam paralelos entre o filme e uma estrutura musical específica, possibilitando sentenciá-lo como uma sinfonia fílmica.

Entretanto, a música que se ouve em *Sal de Prata*, aquela pertencente à trilha sonora, que se combina às cenas e sequências, tem caráter independente da música que estrutura o filme em intertítulos e o recorta

explicitamente. A relação mais íntima que a música ouvida em *Sal de Prata* assume é com o drama em cena, permitindo a outros parâmetros conduzirem a organização músico-estrutural. Esta é lançada pela imagem em movimento.

Em *O Gênio e Excêntrico Glenn Gould* (*Thirty Two Short Films About Glenn Gould*, 1993), uma estrutura musical é apropriada de modo específico. A obra de François Girard sobre o pianista canadense apresenta uma série de curtas-metragens dentre os quais se incluem entrevistas, recriações de cenas da vida de Gould e uma animação de Norman McLaren. Os segmentos, separados por intertítulos narrativos, variam entre poucos segundos e seis minutos de duração. A disposição dos segmentos fílmicos inspira-se na estrutura das *Variações Goldberg*, BWV 988 (c.1741) de Johann Sebastian Bach. A obra do mestre barroco inicia com uma ária, que será reapresentada após trinta variações.

No filme, a ária, primeiro curta-metragem, revela o caminhar de um homem que se aproxima sobre a neve. Combinada à música de Bach, esta primeira cena, pouco a pouco, apresenta Gould, que adquire dimensão cada vez maior no quadro. Assim como o material temático apresentado na ária será desenvolvido através das variações seguintes na obra de Bach, o personagem presente no primeiro segmento fílmico será desvelado nos recortes seguintes. Após trinta curtas-metragens, um novo segmento intitulado ária revela o caminhar de Gould sobre a neve para o fundo de cena e demarca que a estrutura presente na música de Bach inspira a organização da narrativa fílmica em Girard. Dentre as obras pertencentes à trilha sonora, estão excertos das *Variações Goldberg*, BWV 988 e

do *Cravo Bem Temperado*, BWV 846–893, de Johann Sebastian Bach, constituídas, quase inteiramente, de gravações de Gould. Uma exceção é encontrada no *Lake Simcoe*, segundo curta-metragem, no qual o prelúdio da ópera *Tristão e Isolda* (*Tristan und Isolde*, 1859) de Richard Wagner é ouvido pelo jovem Gould, sentado ao lado de um rádio.

Lerina (2010), em crítica relativa ao *Filme Socialismo* (*Film Socialisme*, 2010) de Jean-Luc Godard, afirma que a estrutura deste *corpus* fílmico assemelha-se a uma composição musical em três movimentos, tanto em termos temáticos quanto no ritmo e assim o denomina um filme-sonata. O primeiro movimento apresenta o tema: a sociedade ocidental que avança, carregando consigo as contradições políticas, culturais e sociais de seu tempo, é simbolizada por um transatlântico, no qual se observam passageiros de um cruzeiro marítimo, compartilhando suas reflexões acerca da Europa contemporânea e a do século XX. O movimento intermediário, mais lento, é conduzido através de uma família francesa, proprietária de uma oficina mecânica, que discute liberdade, igualdade e fraternidade, em meio a um processo eleitoral. A parte final, definida por Lerina como *coda*, retoma, em certo aspecto, o mote inicial e transcorre com a visita a seis destinos da viagem inicial – Egito, Grécia, Palestina, Barcelona, Nápoles, Odessa –, buscando os antecedentes das observações expostas no primeiro momento e as raízes históricas que atualmente colocam em choque a civilização ocidental e outras civilizações, como a islâmica e a oriental.

Para Deleuze (2005b, p. 295), “Godard é, certamente, um dos autores que mais refletiu sobre as relações do visual com o sonoro”. O diretor, que já

batizara filmes anteriores como *Para Sempre Mozart* (*For ever Mozart*, 1996) e *Nossa Música* (*Notre Musique*, 2004), revela, em determinadas produções, tendência em reinvestir o sonoro no visual, com o objetivo de restituí-lo ao corpo de onde este foi retirado. Embora *Filme Socialismo* não lance explicitações acerca de movimentos musicais que organizam a narrativa, sua estrutura em três partes aparentemente delineadas, tanto no ritmo quanto na temática, leva Lerina (2010) a aproximar a produção de Godard a uma estrutura musical: a sonata.

Considerações finais

Uma das especificidades do cinema é a possibilidade de combinar e organizar os diferentes elementos que compõem seu complexo. Esta multiplicidade é acompanhada de abordagens e interpretações da mais variada ordem sobre a condução dos constituintes fílmicos no interior de suas narrativas. Dentre tais constituintes, a música pode assumir múltiplas funções e torná-la visível, no discurso cinematográfico, não é tarefa simples. A ideia de conceber ou assinalar filmes como uma música que passa diante dos olhos já foi reivindicada por diversos autores. Sinfonias, sonatas e ainda outras formas musicais emergidas ou explicitadas através do cinema conduzem à reflexão acerca das aproximações e apropriações entre as distintas manifestações.

A música, que pode ser vista como uma necessidade dos primeiros anos da sala de projeção, emancipa-se deste estado e torna-se um elemento multifacetado dentro do aparato cinematográfico. As preocupações acerca da música e suas relações na sala de projeção não se estabelecem apenas por ela

vir a ser um constitutivo fílmico. Elas são anteriores às descobertas do espectador.

O cinema, entendido como arte desde os primeiros anos do século XX, explora as possibilidades imanentes a seus dispositivos e, por vezes, vincula-se à música para além das similaridades de conceitos. Não foram, portanto, apenas os espaços habitualmente musicais a serviço do cinema nem a música presente nas salas de exibição no cinema mudo que revelaram a intimidade entre estas manifestações. A complexidade desta relação também reside nas apropriações terminológicas entre as teorias; nas aproximações entre *corpus* fílmicos e formas musicais específicas; nas combinações entre música e imagem em movimento, discutidas sob diferentes vieses. Entre cinema e música há, pois, verdadeira comunhão de sentidos, não restrita a alguns exemplos fílmicos, mas abrangendo a própria concepção cinematográfica.

Referências

AUMONT, Jaques. **A estética do filme**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2009.

_____. **Teoria dos cineastas**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2004.

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

BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CARRASCO, Ney. **Syngkronos – A formação da poética musical do cinema**. São Paulo: Fapesp, 2003.

CHAVES, Celso L. Por uma pedagogia da composição musical. In: Freire, Vanda Bellard (Org.). **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

CHION, Michel. **La música en el cine**. Barcelona: Paidós, 2010.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento: cinema I**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **A imagem-tempo: cinema II**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

EISENSTEIN, Serguei M. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GANCE, Abel. La harmonia visual se ha convertido en sinfonia. In: Romaguera, Joaquin; Thevenet, Homero Alsina. **Textos y manifestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones**. Madrid: Catedra, 1993. p. 465-469.

JARMAN, Douglas; BERG, Alban M. J. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, Joyhn. (Org.) **The new grove dictionary of music and musicians**. Londres: Oxford University Press, 2001.

KOBBÉ, Gustave. **O livro completo da ópera**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LANZONI, Pablo Alberto. **Sinfonia fílmica:** aproximações entre o discurso cinematográfico e o discurso musical em “Sal de Prata”. 2012. 127 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, UFRGS, Porto Alegre, 2012.

LERINA, Roger. “Film Socialisme”: o século de Godard. **Zero Hora**, Segundo Caderno. Porto Alegre, 16 dez. 2010.

SADIE, Stanley. **Dicionário grove de música** – edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: Edusp, 2008.

Referências audiovisuais

BLIOKH, Iakov; EISENSTEIN, Serguei. **O encouraçado Potemkin**. [Filme]. Produção de Iakov Bliokh, direção de Serguei Eisenstein. União Soviética, 1925. 74 min. PB.

DIECKMANN, Enrico; GRAU, Albin; MURNAU, Friedrich W. **Nosferatu**. [Filme]. Produção de Enrico Dieckmann e Albin Grau e direção de Friedrich Wilhelm Murnau. Alemanha, 1922. 94 min. PB.

EISENSTEIN, Serguei; ALEKSANDROV, Grigori. **Outubro**. [Filme]. Direção de Serguei Eisenstein e Grigori Aleksandrov. União Soviética, 1927. 103 min. PB.

GANCE, Abel. **Napoleão**. [Filme]. Produção e direção de Abel Gance. França, 1927. 313 min. PB.

GIRARD, François. **O gênio e excêntrico Glenn Gould**.

[Filme-vídeo]. Direção de François Girard. Portugal - Canadá - Finlândia – Holanda, 1993. 98 min. Color. Son.

GODARD, Jean-Luc. **A nossa música** [Filme-vídeo]. Direção de Jean-luc Godard. França-Suíça, 2004. 80 min. Color. Son.

MURNAU, Friedrich W. **Aurora**. [Filme]. Direção de Friedrich Wilhelm Murnau. Estados Unidos, 1927. 95 min. PB.

SARDE, Alain; GODARD, Jean-Luc. **Para Sempre Mozart** [Filme-vídeo]. Produção de Alain Sarde, direção de Jean-luc Godard. França-Suíça, 1996. 84 min. Color. Son.

TOMASI, Luciana; GOULART, Nora, GERBASE, Carlos. **Sal de Prata**. [Filme-vídeo]. Produção de Luciana Tomasi e Nora Goulart, direção de Carlos Gerbase. Brasil, Casa de Cinema de Porto Alegre, 2005. 96 min. Color. Son.

WALDBURGER, Ruth; GODARD, Jean-Luc. **Filme Socialismo**. [Filme-vídeo]. Produção de Ruth Waldburger, direção de Jean-luc Godard. França-Suíça, 2010. 101 min. Color. Son.

Notas

1. Professor do Instituto Federal do Rio Grande do Sul, Campus Porto Alegre. Doutorando em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS). E-mail: pablo.lanzoni@poa.ifrs.edu.br

2. *Ländler* é uma dança folclórica lenta em compasso

ternário, popular na Áustria, no sul da Alemanha e na Suíça alemã.