UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Escola de Comunicações e Artes
Departamento de Música

JULIANO DE OLIVEIRA

A significação na música de cinema

São Paulo

2017

JULIANO DE OLIVEIRA

A significação na música de cinema

Versão corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de doutor.

Área de concentração: Processos de criação musical

Orientador: Prof. Dr. Rodolfo Nogueira Coelho de Souza

São Paulo

2017

FICHA CATALOGRÁFICA

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Oliveira, Juliano de
A significação na música de cinema / Juliano de Oliveira.
-- São Paulo: J. Oliveira, 2017.
400 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música -
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Rodolfo Nogueira Coelho de Souza Coelho de Souza
Bibliografia

1. significação musical 2. música de cinema 3. teoria das
tópicas 4. gênero western 5. gênero ficção científica I.
Coelho de Souza, Rodolfo Nogueira Coelho de Souza II. Título.

CDD 21.ed. - 780

FOLHA DE APROVAÇÃO

JULIANO DE OLIVEIRA

A significação na música de cinema

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de doutor.

Aprovado em 4/4/2017

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rodolfo Nogueira Coelho de Souza

Instituição: ECA/ USP

Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco

Instituição: IA/UNICAMP

Profa. Dra. Heloísa de Araújo Duarte Valente

Instituição: PPGCCM/UNIP

Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa

Instituição: ECA/USP

Profa Dra. Rose Satiko Gitirana Hikiji

Instituição: FFLCH/USP

São Paulo

2017

Com carinho, aos meus
pais e mestres.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, James e Sueli, pelo amor incondicional.

Aos meus irmãos, Luciana, James Jr. e Nayara, pelos momentos de alegria compartilhados.

À minha namorada, Carla, pelo amor, amizade, companhia e paciência durante o período de redação desta tese.

Ao meu orientador, Rodolfo Nogueira Coelho de Souza, pela amizade, apoio e importância em minha formação acadêmica.

À Capes, pela concessão da bolsa de doutorado, financiamento fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao Departamento de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

À Dra. Heloísa Duarte Valente e ao MusiMid, pelos encontros proveitosos e pelas amizades que fiz ali.

Aos doutores da banca, referência para minha formação.

Aos meus mestres de graduação e pós-graduação, pela amizade e apoio de sempre.

Aos meus colegas da Orquestra Orpheus, pelos momentos de alegria compartilhados.

A todos os amigos e familiares que de alguma forma participaram dessa conquista.

Das Utopias

“Se as coisas são inatingíveis... ora!
Não é motivo para não querê-las...
Que tristes os caminhos, se não fora
A presença distante das estrelas!”

(Mário Quintana, 1945)

RESUMO

OLIVEIRA, Juliano de. **A significação na música de cinema**. 2017. 400 p. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2017.

Esta tese analisou os processos de significação na música de cinema tendo como referencial teórico estudos musicológicos com ênfase cognitivista e semiótica, decorrentes da teoria das tópicas musicais, a partir dos trabalhos de Leonard Ratner (1985), Kofi Agawu (1991, 2009), Robert Hatten (1994, 2005, 2014) e Danuta Mirka (2014). A pesquisa se concentrou em dois gêneros cinematográficos, o *western* e a ficção científica, considerando as práticas musicais a eles relacionadas desde o cinema silencioso, para compreender a formação do inventário associativo que constituiu a base do pensamento tópico no cinema. Ao analisar o inventário musical de cada gênero, observamos que o uso recorrente de figurações e materiais musicais específicos correlacionados a elementos da paradigmática fílmica criou aquilo que denominamos “imaginário sonoro do gênero cinematográfico”, que definimos como sendo o conjunto de gestos, musemas, tópicas e sons concretos recorrentes na música do gênero e que contribuíram para a formação de uma identidade musical. A identificação dos elementos constituintes deste imaginário sonoro nos ajudou a compreender a significação musical à luz dos códigos e da mitologia que fundamentam o gênero cinematográfico. Em relação à formação do imaginário sonoro do *western* e da ficção científica, duas tendências antagônicas ganharam relevância: o papel da tradição folclórica e nacionalista para a identidade da música do *western* e, por outro lado, a importância das experiências da vanguarda musical para a construção do imaginário sonoro da ficção científica. Os signos musicais que permeiam o imaginário sonoro do gênero cinematográfico se combinam em processos tropológicos e se transmutam para acompanhar os desenvolvimentos técnicos, poéticos, tecnológicos e ideológicos que afetam os campos musical e cinematográfico. Em conjunto com as análises musicais, a teoria da marcação, aplicada ao plano musical por Hatten (1994), nos serviu como profícua ferramenta para a análise das antinomias que orientam grande parte das narrativas cinematográficas. A adoção da teoria da marcação contribuiu para revelar a função da música como alienadora ou “familiarizadora” de elementos da narrativa. Verificamos finalmente a possibilidade de correlação entre o discurso paradigmático das referências tópicas e o eixo sintagmático da forma fílmica.

Palavras-chave: significação musical; música de cinema; teoria das tópicas; gênero *western*; gênero ficção científica.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Juliano de. **The meaning in film music**. 2017. 400 p. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2017.

This doctoral dissertation analyzed the processes of musical meaning in cinema using as theoretical fundament musicological studies of cognitivist and semiotic basis that have followed the theory of music topics after the work of Leonard Ratner (1985), Kofi Agawu (1991, 2009), Robert Hatten (1994, 2005, 2014) and Danuta Mirka (2014). The research concentrated in two cinematographic genres, the western and the science fiction, considering musical practices related to them since the silent movies, to understand the formation of an associative inventory that has become the basis of the topical thought in cinema. Analyzing the musical repertoire of each genre, we observe that the recurring use of specific figurations and other musical materials, related to elements of the film paradigms, has created what we called “sound imagery of a cinema genre”. We defined this concept as the set of gestures, musemas, topics and concrete sounds often used in the music of that genre which contributed for the identification of the music with the images and the plot. The identification of the elements of this sound imagery helped us to understand the musical meaning by the perspective of the codes and myths that form the cinematographic genre. In relation to the formation of the sound imagery of the western and the science fiction genres, two antagonist tendencies have emerged, the role of folkloric and nationalistic traditions for the music identity of the western genre and the importance of avant-garde musical experiments for the construction of the science fiction sound imagery. The musical signs that cross the sound imagery of the cinematographic genre blend through tropological processes and transform themselves to follow the technical, poetical, technological and ideological developments that affect the fields of music and cinema. Besides the musical analysis, the markedness theory, applied to music by Hatten (1994), served as useful tool to analyze the role of antinomy that guide many of the cinematographic narratives. The adoption of the makedness theory contributed to reveal how the music alienate or familiarize the elements of the narrative. We also verified a possible correlation between the paradigmatic discourse of the topical references and the syntagmatic axis of the filmic form.

Keywords: musical meaning; film music; topical theory, western genre; science fiction genre.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Exemplo de expectativa na música ocidental do século XVIII (segundo Meyer, 1956, p. 25).....	44
Figura 2: Diagrama esquemático do ciclo de expectativa (segundo HURON, 2006, p. 17)....	54
Figura 3: Circuitos cerebrais rápido e lento envolvidos na surpresa (segundo HURON, 2006, p. 20).....	55
Figura 4: Logotipo da Apple – exemplo de símbolo.	82
Figura 5: Introdução da <i>Sonata n°8</i> (“Patética”), opus 13, de Beethoven.	86
Figura 6: Tópica icônica e tópica indicial segundo Monelle (2000, p. 18).	92
Figura 7: Processo de significação do ícone musical (segundo MONELLE, 2000, p. 18).	92
Figura 8: Modelo semiótico de significação afetiva e tópica (segundo MIRKA, 2014, p. 31).	98
Figura 9: Tema de abertura do movimento final da <i>Sonata para piano n°28</i> , Op. 101, de Beethoven.	103
Figura 10: Correlação entre os modos maior e menor no domínio musical e trágico e não trágico no domínio cultural (segundo HATTEN, 2005, p. 10).....	106
Figura 11: Os três modelos básicos de multimídia segundo Nicholas Cook (2004, p. 99)....	116
Figura 12: Sumário do volume I da <i>Sam fox moving picture music</i> (1913).	124
Figura 13: Comparação entre a <i>Marcha fúnebre</i> da <i>Sam fox moving picture music</i> e a <i>Marcha fúnebre</i> da <i>Sonata Op. 35</i> , de Chopin.....	126
Figura 14: Trecho inicial da <i>Marcha para festivais</i> da <i>Sam fox moving picture music</i>	127
Figura 15: <i>Coronation march</i> , de Giacomo Meyerbeer, indicada para a categoria “festival”, na enciclopédia de Rapée.	127
Figura 16: Compassos iniciais da música para “cena de guerra” da <i>Sam fox moving picture music</i>	127
Figura 17: Primeiros compassos do <i>Prelúdio Op. 28, n°15</i> (“Raindrop”), de Chopin.	129
Figura 18: <i>Ases death</i> , da suíte <i>Peer gynt</i> , de Grieg (segundo TAGG, 2003, p. 314).....	130
Figura 19: <i>Largo</i> , de Haendel (segundo TAGG, 2003, p. 316).....	130
Figura 20: <i>O progresso americano</i> (John Gast, 1872).	152
Figura 21: Resquícios do modo mixolídio em <i>Duelo ao sol</i> (<i>Duel in the sun</i> , 1947), com música de Tiomkin (segundo TAGG, 2003, p. 358).	158
Figura 22: <i>Semi-cadência cowboy</i> no tema de <i>Da terra nascem os homens</i>	158

Figura 23: <i>Semi-cadência cowboy</i> no tema de <i>Sete homens e um destino</i> (1960).....	158
Figura 24: <i>Semi-cadência cowboy</i> na música <i>Dakota</i> (1964), do grupo <i>The shadows</i> (segundo TAGG, 2003, p. 358).....	159
Figura 25: <i>Semi-cadência cowboy</i> e acorde bVII usado como pivô no tema de <i>Dallas</i> (1972), de Jerold Immel (segundo TAGG, 2003, p. 358).	159
Figura 26: Modificação da <i>semi-cadência cowboy</i> com resolução na tônica relativa. Tema da série <i>Chaparral</i> (<i>High chaparral</i> , 1967) (segundo TAGG, 2003, p. 359).	159
Figura 27: Resquícios de modalismo no material do início da <i>Suite n°2</i> (“Indígena”), Op. 48, de Edward MacDowell. Redução realizada por Otto Taubmann, Edição Breitkopf.....	161
Figura 28: Fragmento da <i>Suite n°2</i> (“Indígena”), Op. 48, de Edward MacDowell. Redução realizada por Otto Taubmann, Edição Breitkopf.	162
Figura 29: Primeira seção da <i>Cowboy music</i> da <i>Sam fox moving picture music</i> (1913), de J. S. Zamecnik.	164
Figura 30: Figuração característica da cavalgada no tema final da <i>Overture</i> de <i>Guilherme Tell</i> , de Rossini.	164
Figura 31: <i>Indian music</i> , da <i>Sam Fox Moving Picture</i> (1913).	170
Figura 32: Tema principal de <i>No tempo das diligências</i> (1939), baseado em <i>The trail to Mexico</i> , em estilo imitativo e inteiramente sobre a escala pentatônica.	175
Figura 33: Fragmento inicial da canção tradicional <i>Jeanie with the light brown hair</i> , usada como <i>leitmotiv</i> de Hatfield e da Sra. Mallory.....	176
Figura 34: <i>Leitmotiv</i> dos índios Apache na música dos créditos iniciais de <i>No tempo das diligências</i> (1939) (transcrição nossa).....	176
Figura 35: Motivo da primeira aparição dos índios Apache.	177
Figura 36: Tema romântico de Jean e Seboipebe em <i>Como era gostoso o meu francês</i>	191
Figura 37: Fragmento inicial da canção <i>Lorena</i> , usada como <i>leitmotiv</i> de Martha.....	202
Figura 38: Paradigma da <i>semi-cadência subtônica</i> (segundo LEHMAN, 2013).	208
Figura 39: Tema de <i>Da terra nascem os homens</i> (transcrição nossa).	209
Figura 40: Tema de <i>Sete homens e um destino</i> (transcrição nossa).	210
Figura 41: Motivos principais de <i>Apache</i> (1960), do grupo <i>The shadows</i> (segundo TAGG, 2003, p. 369).....	215
Figura 42: Música sugerida como referência ao México ou à Espanha na <i>Sam Fox Moving Picture</i> , de Zamecnik.....	216
Figura 43: Fragmento de <i>El degüello</i> , criado por Tiomkin para o filme <i>Onde começa o inferno</i> (<i>Rio Bravo</i> , 1959) (transcrição nossa).	218

Figura 44: Ritmo do acompanhamento de violão de <i>El degüello</i> , criado por Tiomkin para o filme <i>Onde começa o inferno</i>	218
Figura 45: Material <i>a</i> da música dos créditos iniciais de <i>Por um punhado de dólares</i>	220
Figura 46: Tema principal de <i>Por um punhado de dólares</i> (aproximadamente aos 00:12:30 de filme) (transcrição nossa).	221
Figura 47: Ritmo do acompanhamento de violão do tema principal de <i>Por um punhado de dólares</i>	221
Figura 48: Gesto descendente de flauta doce (motivo musical de Joe).....	221
Figura 49: <i>Square dance</i> - Tema dos soldados (aproximadamente aos 00:20:30).....	222
Figura 50: Parte do tema dos créditos de <i>Por uns dólares a mais</i> (transcrição nossa).	224
Figura 51: Motivo básico do acompanhamento de harpa judia (harpa de boca) do tema dos créditos de <i>Por uns dólares a mais</i>	225
Figura 52: <i>La resa dei conti</i> - o <i>degüello</i> de <i>Por uns dólares a mais</i>	225
Figura 53: <i>Carillon</i> - Tema do relógio de <i>Por uns dólares a mais</i>	227
Figura 54: Motivo dos três personagens principais em <i>Três homens em conflito</i>	228
Figura 55: <i>Tema de John Dunbar</i> (transcrição nossa).....	232
Figura 56: <i>Tema do lobo</i> (transcrição nossa).	233
Figura 57: Comparação entre os temas dos índios Sioux e Pawnee (segundo GORBMAN, 2000, p. 249).....	234
Figura 58: Tema romântico de <i>Dança com Lobos</i> (transcrição nossa).	234
Figura 59: Tema de <i>Os oito odiados</i> (transcrição nossa).	236
Figura 60: Motivo do monstro de <i>A noiva de Frankenstein</i>	268
Figura 61: <i>Tema da noiva</i> de <i>A noiva de Frankenstein</i>	268
Figura 62: Figuração em ostinato no acompanhamento da marcha fúnebre.	269
Figura 63: Motivo dos alienígenas em <i>A ameaça que veio do espaço</i> (<i>It came from outer space</i> , 1953).....	280
Figura 64: motivo associado ao alcoolismo de Don Birman em <i>Farrapo humano</i> (<i>The lost weekend</i> , 1945).....	280
Figura 65: Primeiros compassos da música dos créditos iniciais de <i>O dia que a Terra parou</i> (1951) (segundo LEYDON, 2004).	286
Figura 66: “Noturno”: música da sequência que Bobby persegue Klaatu durante a noite (segundo LEYDON, 2004, p. 35).....	289

Figura 67: Fragmento musical da cena que Klaatu se comunica com Gort por meio de flashes de luz (segundo LEYDON, 2004, p. 36).	290
Figura 68: Fragmento musical da cena que Klaatu é ressuscitado (segundo LEYDON, 2004, p. 36).	290
Figura 69: Fragmento da trilha musical que acompanha as sequências no interior da nave (segundo LEYDON, 2004, p. 36).	292
Figura 70: Tópica usada para comunicar o senso de imensidão (segundo Scheurer, 2008, p. 56).	295
Figura 71: Representação gráfica do <i>Tema de Robby</i> (segundo OLIVEIRA, 2012a).	298
Figura 72: Representação gráfica do <i>Tema do Monstro do ID</i> (segundo OLIVEIRA, 2012a)	298
Figura 73: Redução do <i>Tema do Monstro do ID</i> (segundo Wierzbicki, 2005, p. 78).	299
Figura 74: Representação gráfica do <i>Tema de Altaira</i> (segundo OLIVEIRA, 2012a).	299
Figura 75: Fragmento da música dos Krell (segundo WIERZBICKI, 2005, p.83).	300
Figura 76: Fragmento da partitura de <i>Timesteps</i> , a composição original de Carlos para <i>Laranja mecânica</i>	307
Figura 77: <i>Tema de E.T. como alienígena</i>	321
Figura 78: <i>Tema tenebroso de E.T.- o extraterrestre</i>	323
Figura 79: <i>Tema do abandono de E.T.- o extraterrestre</i>	324
Figura 80: <i>Tema do homem das chaves de E.T.- o extraterrestre</i>	324
Figura 81: <i>Tema de E.T. como amigo</i>	325
Figura 82: <i>Tema da amizade de E.T.- o extraterrestre</i>	326
Figura 83: <i>Tema militar de Tron: uma odisseia eletrônica</i>	333
Figura 84: <i>Tema de Tron</i>	333
Figura 85: <i>Arbos</i> , de Arvo Pärt, compassos 17-19 (segundo LEYDON, 2002).	337
Figura 86: <i>Tema principal de Interestelar</i>	345
Figura 87: <i>Motivo X e Gestalt A no Tema principal de Interestelar</i>	346
Figura 88: Construção espelhada do <i>Tema principal de Interestelar</i> com base no <i>Motivo X</i>	346
Figura 89: Variações do <i>Motivo X</i> que permeiam o acompanhamento do <i>Tema principal de Interestelar</i>	347
Figura 90: Parte rítmica do motivo que permeia o <i>Tema de Cooper e Murph</i>	349
Figura 91: Primeira parte do <i>Tema do fantasma de Interestelar</i>	350
Figura 92: Redução da segunda parte do <i>Tema do fantasma</i>	350

Figura 93: Relação entre a primeira e a segunda partes do <i>Tema do fantasma</i>	351
Figura 94: <i>Tema da gravidade</i>	352
Figura 95: <i>Tema do espaço</i>	353
Figura 96: Material temático do planeta-gelo.....	354
Figura 97: Relações entre os temas de <i>Interestelar</i>	354

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Síntese dos sistemas de respostas emocionais segundo a Teoria ITPRA (segundo HURON, 2006, p. 16).....	53
Tabela 2: Tricotomias da semiótica peirceana.	79
Tabela 3: Relação de filmes e músicas do espetáculo de Max Skladanowsky (segundo CARRASCO, 2003, p. 70).	120
Tabela 4: Sistematização das categorias da coletânea de Rapée segundo Rodman (2010, p. 118 – 120).....	131
Tabela 5: Estrutura da música dos créditos iniciais de <i>Por um punhado de dólares</i>	221
Tabela 6: Estrutura do tema de <i>Por uns dólares a mais</i>	224
Tabela 7: Estrutura da música dos créditos iniciais de <i>Três homens em conflito</i>	229
Tabela 8: Cenas em que o <i>Tema principal</i> de <i>Interestelar</i> pode ser ouvido.	347
Tabela 9: <i>Tema de Cooper e Murph</i> de <i>Interestelar</i>	348
Tabela 10: Cenas em que o <i>Tema de Cooper e Murph</i> pode ser ouvido.....	349
Tabela 11: Cenas em que a primeira parte do <i>Tema do fantasma</i> pode ser ouvida no filme.	350
Tabela 12: Cenas em que a segunda parte do <i>Tema do fantasma</i> pode ser ouvida.	351
Tabela 13: Cenas em que o <i>Tema da gravidade</i> pode ser ouvido.	352
Tabela 14: Cenas em que o <i>Tema do espaço</i> pode ser ouvido.	353

SUMÁRIO

Introdução.....	27
------------------------	-----------

O SIGNIFICADO MUSICAL

1.O significado musical.....	33
1.1. Precedentes da significação musical: a significação afetiva.....	33
1.2. Música absoluta	37
1.3. Perspectivas do século XX para o significado musical	41
1.3.1. A teoria da expectativa	41
1.3.2. A psicologia da expectativa musical	48
1.4. Música e emoção nos domínios da psicologia cognitiva e filosofia analítica	59
1.4.1. Kivy e Davies: proposições da filosofia analítica sobre a relação entre música e emoção.....	63
1.4.2. Contágio emocional e neurônios-espelhos	67
1.4.3. Lições de etologia.....	69
1.5. Discussão	70
1.6. A música nos domínios da semiótica.....	76
1.6.1. Três atitudes de escuta e nove modos de ouvir	82
1.7. Tópicos musicais.....	85
1.7.1. Tópica, afeto e semiótica: significação afetiva e significação tópica à luz da semiótica peirceana	94
1.7.2. A relação entre tópica musical e função formal: O eixo sintagmático e paradigmático da composição musical.....	98
1.8. Tropos musical e ironia.....	101
1.9. A teoria da marcação	104

SIGNIFICAÇÃO MUSICAL NO CINEMA

2.Significação musical em contexto audiovisual.....	111
2.1. Os três modelos de multimídia	114
2.2. O surgimento e a consolidação da tópica musical no contexto cinematográfico	118

2.3. Significação tópica e tropificação na música de cinema e as implicações para a musicologia.....	131
2.4. Relação entre o eixo sintagmático do filme e discurso tópico na música de cinema.....	136
2.5. O gênero fílmico e o imaginário sonoro do gênero cinematográfico	139

A SIGNIFICAÇÃO NA MÚSICA DO *WESTERN*

3. O <i>western</i> e a construção do mito de origem de uma nação	151
3.1. A construção do imaginário sonoro do <i>western</i>	156
3.1.1. Os Outros: estereótipos de alteridade no <i>western</i> clássico	160
3.1.2. O trote e o galope do cavalo na música de <i>cowboy</i>	163
3.1.3. A tópica <i>nativo americano selvagem</i> : a representação do indígena no <i>western</i> clássico.....	167
3.1.4. <i>No tempo das diligências (Stagecoach, 1939)</i> : estereótipos, tropificação e ironia no <i>western</i> clássico.....	172
3.1.5. Crítica social e subversão de estereótipos no <i>metawestern</i>	180
3.1.6. O uso da canção como estratégia comercial e suas implicações na narrativa ..	192
3.1.7. “O que leva um homem a peregrinar?”: a implicação da canção e da trilha musical na narrativa de <i>Rastros de ódio (The searchers, 1956)</i>	198
3.1.8. <i>Da terra nascem os homens (The Big Country, 1958)</i> : reinventando a música do <i>western</i>	207
3.1.9. O som do cangaço	210
3.1.10. <i>Spaghetti westerns</i>	212
3.1.11. Outros <i>westerns</i> italianos.....	230
3.1.12. Revisita, homenagem, pastiche: a revitalização do <i>western</i> a partir do final dos anos 1980.....	231

A SIGNIFICAÇÃO NA MÚSICA DA FICÇÃO CIENTÍFICA

4.Ficção científica: definições e antecedentes.....	241
4.1. Tecnologia, alteridade, tempo e espaço	245
4.2. A construção do imaginário sonoro da ficção científica.....	250
4.2.1. Considerações preliminares	250

4.2.2. O estranho e o familiar representado pelo <i>marcado</i> e <i>não marcado</i> na trilha musical.....	253
4.2.3. Atonalidade, texturas, música eletroacústica, ruidismo e a formação da identidade musical da ficção científica	255
4.2.4. Precedentes: <i>Metrópolis</i> e as tópicas da ficção científica em estado germinal	259
4.2.5. Os perigos da ciência: dissonância como representação de monstruosidade nos filmes de ficção científica/terror	264
4.2.6. A tópica <i>consciência alterada</i>	273
4.2.7. A tópica <i>alienígena</i>	276
4.2.8. Tópica <i>alienígena</i> e a música eletrônica como índice de alteridade em <i>O dia que a Terra parou</i> (<i>The day the Earth stood still</i> , 1951)	282
4.2.9. Sons de outro mundo: a tópica <i>espaço sideral</i>	294
4.2.10. A distopia/ discronia.....	301
4.2.11. A revitalização da música da ficção científica	311
4.2.12. “Eles são como nós”: a convivência pacífica entre humanos e alienígenas como metáfora para a tolerância étnica e aceitação do Outro.....	317
4.2.13. Futuro, tecnologia, máquinas, robôs, androides e ciborgues	327
4.2.14. Minimalismo e pós-minimalismo.....	334
5. Análise de Interestelar.....	341
5.1. Introdução	341
5.2. Análise temática de <i>Interestelar</i>	344
5.3. Análise descritiva de <i>Interestelar</i>	354
Conclusão	367
Referências bibliográficas.....	373
Anexo: decupagem da trilha musical de Interestelar.....	391

INTRODUÇÃO

Os estudos em significação musical têm adquirido relevância nos meios acadêmicos desde meados da segunda metade do século XX, quando abordagens derivadas da *Gestalt*, da linguística e da semiótica passaram a ser aplicadas no âmbito musical. Destarte, a partir de então, um novo paradigma musicológico, que valorizava, sobretudo, as práticas musicais como fenômeno sociocultural, se desenvolveu gradativamente. Em parte, esse movimento resultou de uma reação ao período precedente, onde o formalismo e, portanto, a redução ao texto/partitura, imperou como corrente dominante de análise musical nos meios acadêmicos. Adeptos das novas abordagens em significação musical subentendiam o contexto e as motivações ideológicas como intrínsecos à criação e recepção da música. Não obstante, uma retomada do paradigma representacionista a partir do pensamento pós-moderno permitiu que o estudo da semântica musical fosse levado a outros patamares com a apropriação das várias vertentes da semiótica e da linguística em conjunto com estudos sociológicos. Um dos importantes pontos de inflexão desse novo pensamento musicológico nasceu no que Leonard Ratner (1980) chamou de tópicos musicais, a saber, tipos e estilos correlacionados a contextos e significados extramusicais. A tópica desencadeou uma imprevista renovação dos estudos no âmbito da música clássica por revelar uma parte fundamental, pouco reconhecida anteriormente, do discurso comum entre compositores e ouvintes “competentes”. Uma linha de musicólogos interessados em significação musical, tendo à frente Agawu, Hatten e Monelle, passou a encarar a tópica como parte de um sistema de signos semióticos¹ capaz de representar por meio de sua vocação à indexicalidade e ao simbólico.

O objetivo desta tese é compreender o processo de significação musical no contexto cinematográfico. A pesquisa corresponde a um desdobramento de minha dissertação de mestrado², onde estudei o desenvolvimento da poética eletroacústica na trilha musical de filmes de ficção científica. Ao verificar como se deu a apropriação de

¹ Inicialmente a partir da matriz saussuriana, com Agawu (1991), e, posteriormente, peirceana, com Hatten e Monelle dentre outros.

² OLIVEIRA, Juliano. **O desenvolvimento da poética eletroacústica na trilha sonora de filmes de ficção científica norte-americanos**. 2012. Dissertação de mestrado – Universidade de São Paulo/ECA, São Paulo, 2012.

elementos da música eletroacústica por compositores de cinema, percebemos que, nas primeiras décadas do cinema sonoro, houve uma maior recorrência no uso de instrumentos eletrônicos associados a temas que envolviam anormalidade e estados alterados de consciência, tais como paranoias, distúrbios psicológicos, hipnose, sonhos e alcoolismo. Nos anos 1950, os instrumentos eletrônicos e a música eletroacústica incipiente passaram a se associar a narrativas que envolviam contatos com seres alienígenas, viagens espaciais, experiências malsucedidas e futurismo. Em todos os casos supracitados, a música eletroacústica e, de modo geral, experiências da vanguarda musical, atuaram como elemento *marcado*³, quase sempre associado àquilo que representava um desvio da norma, ou os caracteres estranhos e não familiares da narrativa. Observamos, destarte, que a função desse tipo de música, na maior parte dos casos, era justamente alienar, ou “desfamiliarizar” o familiar, enfatizando a noção de alteridade e estranheza. Constatamos, outrossim, que esse tipo de uso de materiais musicais específicos correlacionados a elementos *marcados* da paradigmática fílmica é consistente com a ideia de tópica musical. Deste modo, percebemos que o cinema elabora suas próprias tópicas e favorece a criação de um imaginário sonoro particular que, todavia, influencia outras mídias e se torna parte do imaginário cultural. Interessamos-nos, então, pelas formas como o cinema cria, recria e consolida seu próprio inventário de símbolos musicais. Neste sentido, ao analisar a formação da poética musical no cinema, uma constatação com implicações para o campo da teoria da música foi o fato de que o pensamento tópico, que floresceu nos domínios musicológicos apenas nos anos 1980, já era recorrente na prática composicional para filmes desde meados dos anos 1910. Este pensamento foi uma consequência do uso de enciclopédias e planilhas musicais para o acompanhamento musical durante o cinema

³ O termo *marcado* provém da “teoria da marcação”, empregada inicialmente nos estudos em fonologia e linguística e trazida para o campo da música por Hatten (1994). A marcação (*markdness*) pressupõe que a linguagem comumente contempla dicotomias assimétricas, sendo uma das partes sobreavaliada positivamente ou negativamente, enquanto a outra apresenta um caráter mais abstrato e abrangente. Em relação à dicotomia homem/ mulher, por exemplo, a palavra “homem”, até pouco tempo, era frequentemente utilizada para designar toda a espécie humana, ao passo que “mulher” designava especificamente o humano do sexo feminino. Na expressão “o homem destrói a natureza”, podemos dizer que “homem” representaria o elemento *não marcado*, porquanto sintetiza a ideia de espécie humana, incluindo tanto homens quanto mulheres. Na expressão “a mulher conquistou seu espaço”, por outro lado, a palavra “mulher” indica especificamente humanos do sexo feminino e, portanto, representaria o elemento *marcado* na dicotomia homem/mulher. Geralmente, os elementos *marcados* são menos frequentes e apresentam algum distintivo em relação aos demais elementos do mesmo contexto. No caso da música de cinema, podemos dizer, por exemplo, que na dicotomia música eletroacústica/música orquestral, a música eletroacústica é *marcada*, uma vez que a trilha orquestral tem se mantido como o padrão na maior parte das produções cinematográficas. Abordaremos com mais detalhes o conceito de marcação em um capítulo específico.

silencioso. Não obstante, o uso constante deste material favoreceu a sistematização de um inventário associativo entre estruturas musicais e significados extramusicais. Portanto, uma das inferências possíveis é que o pensamento tópico que norteia a composição musical no cinema pode ter criado uma sensibilidade cognitiva que contribuiu para os estudos em hermenêutica e narratividade musical em outras áreas dos estudos musicais fora do âmbito cinematográfico, influenciando a visão de uma corrente musicológica específica sobre as músicas do passado.

A fim de delimitar nosso campo de estudos e observar o processo semiótico em contextos específicos, optamos por um recorte focando apenas dois gêneros cinematográficos: o *western* e a ficção científica. Como jogos de linguagem, cada contexto genérico cria regras próprias compartilhadas entre criadores e espectadores “competentes”. Filmes de um gênero tendem a evocar um campo simbólico específico e dialogar com sua própria história por meio de referências intertextuais. A compreensão deste quadro de referências é fundamental para uma interpretação mais profunda de uma obra cinematográfica. A música faz parte deste complexo campo simbólico e, portanto, o estudo da poética musical no âmbito do gênero é fundamental para a compreensão do quadro referencial sobre o qual o imaginário genérico se consubstancia.

Optamos por começar pelo *western*, por se tratar de um gênero bastante estereotipado, com códigos claros e um imaginário bem definido, servindo, portanto, como ponto de partida para exemplificar o relacionamento entre estereótipos, tópicas, tropos, musemas e gestos no contexto da narrativa fílmica. A ficção científica, por outro lado, apresenta um desafio maior, uma vez que a identificação de estereótipos musicais é muito menos clara que no *western*. Nossa contribuição, portanto, seria partir do estudo prévio da significação musical no *western* para demonstrar como o léxico que orienta a formação de estereótipos e tópicas nesse gênero se aplica também à ficção científica. No entanto, enquanto a música do *western* clássico recorreu a um inventário musical pré-existente, que inclui hinos religiosos e um vasto repertório tradicional e folclórico norte-americano, a ficção científica criou seu repertório de signos musicais por meio da apropriação de elementos da vanguarda. Portanto, atonalidade, texturas, ruidismo, instrumentos eletrônicos e música eletroacústica contribuem para a sonoridade característica da música do gênero e, simbioticamente, essas estruturas sonoras adquirem sentidos que transcendem o meio audiovisual.

Ao analisar o inventário musical de cada gênero, observamos que o uso recorrente de figurações e materiais musicais específicos correlacionados a elementos da paradigmática fílmica ou da iconografia do gênero criou aquilo que denominaremos *imaginário sonoro do gênero cinematográfico*, a saber, o conjunto de gestos, musemas, tópicos e sons concretos que permeiam a música do gênero e contribuem para a formação de uma identidade musical. A identificação dos elementos constituintes deste imaginário sonoro nos ajuda a compreender a significação à luz dos códigos e da mitologia que fundamenta o gênero. Ademais, o conhecimento deste imaginário nos ajuda na compreensão das referências intertextuais, que atuam por processos metonímicos e sinedóquicos.

Esta tese está dividida em duas partes. Na primeira, abordaremos algumas teorias e paradigmas sobre significação musical, partindo do tipo de significação postulada pela teoria dos afetos barroca e seus desdobramentos, passando pela música absoluta, por paradigmas pautados na expectativa e em abordagens provenientes da filosofia analítica, da psicologia e dos estudos em cognição. Em um segundo momento, apresentaremos nosso referencial teórico principal, partindo da semiótica peirceana e de teorias fundamentadas semioticamente, com destaque aos conceitos de gesto, musema, tópico, tropos e *marcação*. Ainda na primeira parte, recorreremos aos modelos básicos de multimídia propostos por Nicholas Cook e apresentaremos um levantamento do surgimento e consolidação das tópicos no cinema, partindo do cinema silencioso. Tentaremos demonstrar, por conseguinte, as implicações das práticas musicais no cinema para o âmbito da musicologia. Ao final da primeira parte, discutiremos as possibilidades de correlação entre a sintaxe fílmica e o discurso tópico, adentrando na questão do gênero fílmico e apresentando o conceito de *imaginário sonoro do gênero cinematográfico* como sendo o conjunto de gestos, musemas, tópicos e sons concretos utilizados musicalmente e associados à paradigmática fílmica e ao imaginário do gênero. Na segunda parte, com base no referencial teórico exposto inicialmente, trabalharemos com os principais elementos que formam o imaginário sonoro do *western* e da ficção científica.

O SIGNIFICADO MUSICAL

1. O SIGNIFICADO MUSICAL

A seguir, sintetizaremos algumas teorias (ou doutrinas) estéticas sobre significação musical que perpassam a história da música e se refletem, de certo modo, nas abordagens contemporâneas. Tentaremos traçar inicialmente uma rota tendo por base o texto de Danuta Mirka (2014) para demonstrar como o pensamento musical que floresceu no século XVIII se manteve como referência para a constituição das bases da poética musical no cinema, principalmente por meio do que denominaremos *tópicos musicais*. Mirka parte dos tratadistas do período barroco para identificar o ponto fundamental que culminará nos fundamentos da tópica musical, a saber, a distinção entre pequenas composições com caráter definido e grandes composições com caráter indefinido. As primeiras são constituídas por *tipos*, como danças e canções nacionais, com caráter único e determinado; normalmente refletem um sentido estável de cunho nacionalista ou moral. As grandes formas, por outro lado, não possuem um caráter único definido *a priori*, portanto, o compositor goza de maior liberdade na escolha e combinação de caracteres distintos que darão a identidade da peça.

1.1. Precedentes da significação musical: a significação afetiva

Segundo Mirka (2014, p. 10), “a premissa básica da estética musical do século XVIII era a conexão entre música e afetos.” Essa ideia estava amparada pelo princípio da mimese, que estabelecia a função da arte como imitação da natureza e das paixões humanas. O pressuposto de que a música deveria representar afetos norteou a estética musical até meados do século XIX, quando Hanslick abalou profundamente seus alicerces ao lançar as bases do formalismo musical e defender que “o efeito da música sobre os sentimentos não é o objetivo da música, e que tampouco a representação deles constitui seu conteúdo” (VIDEIRA, 2006, p. 17).

Mirka (2014, p. 10-11) destaca que Mattheson foi o primeiro a explicar sobre o poder afetivo da música ao correlacionar gestos musicais à emoção, ou “gestos da alma”, na primeira parte de *Der vollkommene Capellmeister (O mestre-de-capela perfeito, 1739)*. Essa explicação ficou conhecida como “doutrina dos afetos”, embora o autor não tenha adotado tal termo. Na parte dois de sua obra, Mattheson defende que todos os parâmetros musicais, em especial o ritmo, têm qualidade afetiva. Para

demonstrar sua tese, ele modificou afetos de melodias por meio da mudança de padrões rítmicos e conseguiu converter peças corais em danças, bem como danças em corais.

A próxima geração de teóricos alemães, dentre eles Scheibe (1708 – 1776), abordou a conexão entre música e emoção a partir da “doutrina da mimese”, derivada da poética aristotélica, segundo a qual a função da arte é a imitação da natureza. Destarte, de acordo com este princípio, se, por um lado, as artes plásticas imitam a natureza física, a música imitaria as manifestações fonéticas das paixões humanas, tais como gritos, suspiros, sons inarticulados e acentos e inflexões da fala articulada. Essa ideia foi proposta por DuBos em *Refléxions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) e desenvolvida por Charles Butteux em *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (1746) (MIRKA, 2014, p. 12). Segundo Videira (2006, p. 29-30), Butteux destacou a superioridade da música vocal em relação à instrumental e defendeu a premissa de que a música deveria imitar os sentimentos e as paixões humanas, se opondo, portanto, à tradição pitagórica da música como ramo da matemática. Butteux⁴ distinguiu duas categorias: a música vocal, capaz de imitar sons animados, que contém os sentimentos, e a música instrumental, capaz de imitar sons e ruídos *non-passionés*, comparados à paisagem no âmbito da pintura (BATTEAUX, 1746 apud VIDEIRA, 2006, p. 31). DuBos rejeita o uso da música instrumental fora de contextos dramáticos, considerando sua eficiência apenas quando ela se relaciona com a ação e contribui com o desenvolvimento dramático por meio da imitação de sons da natureza e das paixões.

Essas peças de música que nos comovem sensivelmente, quando fazem parte de uma ação teatral, agradariam apenas mediocrementemente (se as fizéssemos ouvir como sonatas, ou peças de sinfonia separadas [autônomas]) a uma pessoa que nunca as tivesse ouvido na ópera, e que consequentemente as julgaria sem conhecer o seu maior mérito, qual seja, a relação que elas possuem com a ação, na qual, por assim dizer, elas desempenham um papel⁵ (DUBOS, 1961, p. 460 apud VIDEIRA, 2006, p. 34).

Rameau nega as ideias precedentes, que relegam a música tão-somente ao mero prazer dos sentidos, e resgata a tradição pitagórica, defendendo uma visão racionalista e científica da arte musical aliada ao prazer dos sentidos, mas fundamentada nos princípios dos harmônicos superiores e da harmonia em detrimento da melodia. Rameau também acredita na premissa da música como imitação da natureza, contudo, para ele, a

⁴ BATTEUX, C. *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. Paris: Durand, 1746.

⁵ DUBOS, J.-B. *Refléxions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris: INALF, 1961(Repr. Da ed. de Paris: P. –J. Mariette, 1733).

natureza se revela por intermédio de um sistema de leis e proporções matemáticas que forneceria os fundamentos para a arte musical. Segundo Fubini,

Esta concepção rigidamente racionalista não exclui nem o prazer do ouvido, nem uma relação entre música e sentimento. A música agrada-nos e sentimos prazer ao ouvi-la porque exprime precisamente, através da harmonia e da ordem universal divina, a própria natureza (FUBINI, 2008, p. 117).

Videira (2006, p. 35 - 37) destaca que, para fundamentar sua teoria, Rameau se apoiou em algumas das mais avançadas pesquisas científicas de sua época, recebendo o apoio de importantes nomes das ciências, como D'Alembert, um dos mais influentes cientistas franceses. Em relação a seus contemporâneos, Rameau concebeu maior importância e independência à música instrumental. Segundo Rameau⁶:

É certo que a Harmonia pode suscitar em nós diferentes paixões, em relação com os acordes utilizados. Há acordes tristes, lânguidos, ternos, agradáveis, alegres [...]; existe ainda uma série de acordes para exprimir as mesmas paixões [...]. Os acordes consonantes encontram-se por toda parte, mas eles devem ser empregados o mais freqüentemente que se puder nos cantos de alegria e de magnificência [...]. A doçura e a ternura exprimem-se, por vezes bastante bem, por meio de dissonâncias menores preparadas [...]. Os langores e os sofrimentos exprimem-se perfeitamente bem [...] sobretudo, com o cromático [...]. O desespero e todas as paixões que levam ao furor [...] exigem dissonâncias de toda espécie, não preparadas [...] (RAMEAU, 1986, p. 141 apud VIDEIRA, 2006, p. 37-38).

Rousseau se opõe a Rameau ao conceber a preponderância da melodia sobre a harmonia, mas corrobora com a doutrina da mimese, na qual a música, por meio da melodia, é capaz de imitar as paixões ao mimetizar as características da fala:

A melodia, imitando as inflexões da voz, exprime as lamentações, os gritos de dor ou de alegria, as ameaças, os gemidos. Devem-se-lhe todos os sinais vocais das paixões. Imita as inflexões das línguas e os torneios, ligados, em cada idioma, a certos impulsos da alma. Não só imita como fala, e sua linguagem, inarticulada mas viva, ardente e apaixonada, possui cem vezes mais energia do que a própria palavra. Disso provém a força das imitações musicais, e nisso reside o império do canto sobre corações sensíveis (ROUSSEAU, 1978, p. 196).

Rousseau, por meio de sua concepção de “canto primitivo”, defende ainda que a separação entre música e poesia é um feito moderno, sendo a fusão original irre recuperável. Fubini explica que, para Rousseau, “a música e a poesia têm uma origem mítica comum no canto primitivo do homem, em que, perfeitamente fundidas, realizavam a forma de expressão mais autêntica.” (FUBINI, 2008, p. 119). A concepção de canto primitivo será retomada por Wagner em defesa da “obra de arte total”.

⁶ RAMEAU, J.-P. *Traité de l'harmonie*. Paris: Klincksieck, 1986.

No sistema de Rousseau, melodia e harmonia são entidades antagônicas. Esta última representa “uma invenção bárbara da razão”, enquanto a primeira “na sua simplicidade e unidade, não obedece a outra lei que não a de ser espontânea e directa expressão do sentimento.” (FUBINI, 2008, p. 119).

Rousseau, o Enciclopedista que ocupa o lugar mais importante e original na elaboração de uma nova concepção de música, distante do pitagorismo de Rameau, seu acérrimo adversário, reavaliou a música considerando-a a linguagem que fala mais de perto ao coração do homem (FUBINI, 2008, p. 119).

Mirka (2014, p. 13) destaca que o filósofo genebrino, ademais, aprofundou a relação entre música e sentimentos ao propor que o processo de reconhecimento das características da fala apaixonada, manifestas por meio da música, é capaz de suscitar as mesmas paixões no ouvinte por meio da simpatia ou compaixão.

Sulzer adotou a ideia de simpatia de Rousseau e formulou o princípio de vibração simpática, no qual as paixões são evocadas no ouvinte não apenas por simpatia a outras pessoas, mas também por simpatia com a vibração sonora, que atuaria diretamente estimulando os nervos. A ideia materialista de que vibrações sonoras afetavam diretamente o sistema nervoso teve dentre seus adeptos Isaac Newton e John Locke, se tornando parte do conhecimento comum nos anos 1740 com o advento da psicologia experimental. Para Sulzer, o som poderia carregar expressões da alma, como ternura, raiva e boa vontade, por exemplo. Por conseguinte, as emoções⁷ poderiam ser evocadas no ouvinte por meio da sensibilidade de uma alma para com outra pelos sons ou como o resultado do “efeito sensual do som sobre o sistema nervoso” (MIRKA, 2014, p. 13 - 14).

Sulzer e Kirnberger desenvolveram a “doutrina dos afetos” de Mattheson em direção a uma doutrina dos sentimentos. Assim como Mattheson, ambos defendiam que todo parâmetro musical possui qualidades afetivas e, portanto, carrega expressão. Contudo, enquanto o afeto, para Mattheson, era “estático e distinto um do outro”, os sentimentos, para Sulzer, eram “dinâmicos e fluidos”. Tanto Sulzer quanto Kirnberger fizeram experiências com arranjos de melodias de forma sistemática a fim de demonstrar como a alteração de determinados parâmetros afeta diretamente a expressão musical e a representação de estados emocionais. Kirnberger demonstrou que a

⁷ Segundo Mirka (2014, p. 14), “a epistemologia do sensualismo e a estética de sentimentalismo levou Sulzer a atualizar sua terminologia para emoções.”

alteração de um parâmetro influi inclusive em outros parâmetros. A flutuação de sentimentos está relacionada à constante fluidez dos parâmetros musicais, sendo algumas configurações mais estáveis que outras e, nestes casos, se comparam mais adequadamente à ideia de caráter que de sentimentos⁸ - por conseguinte, se aproximam da definição de afeto de Mattheson, conforme destaca Mirka (2014, p. 17-18).

Sulzer identifica o caráter principalmente em pequenas composições, como danças e canções nacionais. Em contrapartida, grandes composições, como sinfonias, sonatas e concertos, não teriam um caráter único definido a priori pelo gênero, mas pelo compositor, que deve considerar a função da peça para a escolha do caráter adequado (MIRKA, 2014, p. 20). A distinção entre pequenas composições com caráter determinado e grandes composições com caráter indeterminado será adotada por Koch em *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782 – 93) e *Musikalisches Lexikon* (1802). Conforme Mirka (2014, p. 21) conclui, essa distinção será a base para as tópicas no século XVIII. As pequenas composições com caráter definido correspondem ao que Ratner (1985) identifica como *tipos*, que constituem o núcleo das tópicas musicais. As grandes composições, por outro lado, seriam os campos onde o compositor teria a oportunidade de trabalhar criativamente com combinações de tópicas a fim de obter nuances expressivas e variedade de afeto.

1.2. Música absoluta

No século XIX, o status da música instrumental como arte autônoma e pura se tornou um distintivo em relação aos períodos precedentes e às demais artes. Tagg (2012) propõe que o absolutismo musical serviu como uma espécie de esvaziamento dos atributos ideológicos que vinculavam a música ao antigo regime aristocrático. Segundo Tagg⁹ (2012, p. 94),

A ascensão da música instrumental na Europa no século XVIII pode ser entendida no contexto do Iluminismo, racionalismo e da revolução burguesa. Os valores emancipatórios destes desenvolvimentos e a experiência subjetiva

⁸ Mirka (2014, pp. 18-19) destaca que Sulzer (1792) relaciona a diferença entre caráter e sentimento àquela entre *ethos* e *pathos*. Este último é fugaz, enquanto o primeiro expressa uma disposição constante. Contudo, o sentimento está relacionado ao caráter, uma vez que define suas características por meio da repetição.

⁹ Tagg se baseia, por sua vez, em Zoltai (1970, p. 193): ZOLTAI, Dénes. **Ethos und Affekt**. Budapest: Akadémiai Kiadó; Berlin: Akademie-Verlag, 1970.

desta emancipação encontrou expressão coletiva não só em *slogans* emotivos como *liberté, égalité, fraternité*, mas também em uma música que era por si só pensada como liberta.

Destarte, a dissociação da música instrumental tanto com as palavras quanto com a teoria barroca dos afetos representou uma superação e emancipação em relação aos valores do antigo regime. No século XIX, liberdade, personalidade, genialidade, emoção se tornaram valores marcados positivamente em oposição à razão e à objetividade materialista do mundo real. A alienação da música de seu contexto social contribuiu para que ela se tornasse uma metáfora da emancipação burguesa em relação aos modelos de organização política e social precedentes. Ao adquirir o status de “clássica”, sua apreciação pela burguesia emergente se tornou objeto de distinção social.

Como relata Fubini (2008, p. 126), a música ocupou um lugar privilegiado nos sistemas filosóficos dos principais filósofos do século XIX. Hegel, Schelling, Schlegel, Schopenhauer, Nietzsche, entre outros, se ocuparam da música enquanto objeto hierarquicamente privilegiado no rol das artes. A temporalidade da música será um importante aspecto da estética musical hegeliana a ser explorado pelos formalistas. Para Schopenhauer, a música constitui a própria vontade e exprime o “*em si* do mundo”. Assim como em Hegel, a música em Schopenhauer não exprime um sentimento determinado, mas este sentimento *in abstracto*.

Na segunda metade do século XIX, Eduardo Hanslick desencadeou um movimento em direção ao formalismo musical ao se opor às correntes estéticas tradicionais que tratavam o belo unicamente em relação às sensações e sentimentos por ele representados ou evocados. A publicação de *Do belo musical*, em 1854, lançou as bases para a compreensão do sentido musical a partir da “música em si” ou das relações entre os elementos intrínsecos à obra, desconsiderando, portanto, qualquer ideia de que a música pudesse representar algo além dela mesma, seja um sentimento ou um conceito.

Hatten (1994, p. 232) destaca que parte da crítica de Hanslick à estética anterior dizia respeito ao fato de que ideias inconsistentes sobre expressividade musical contribuíram para o declínio da qualidade artística da música. Além disso, na tentativa de expressar emoções, muitos compositores, principalmente de origem italiana, negligenciavam os aspectos formais da obra. Os estudos sobre significação musical, que até então estavam atrelados a uma concepção representacionista e mimética, foram

lançados, assim, para outra perspectiva onde a música absoluta, consubstanciada em seus aspectos formais e intrínsecos, adquiriu uma suposta superioridade estética em relação às demais manifestações musicais.

Hanslick (2011, p. 41) postulava que “o único e exclusivo conteúdo e objecto da música são formas sonoras em movimento” e que sua apreciação seria, portanto, puramente intelectual. Com isso, o autor direcionou o princípio de apreciação estética das sensações para a fantasia, do puro “sentir” para o “ouvir conscientemente”. Hanslick, contudo, não negava que a música pudesse se associar a acontecimentos ou suscitar emoções por caminhos triviais, mas destacava que associações idiossincráticas e a comunicação de conteúdo emocional não era seu objetivo enquanto obra de arte. Segundo ele, “*toda* a verdadeira obra de arte se estabelecerá numa qualquer relação com o nosso sentir, mas *nenhuma* numa relação exclusiva.” (HANSLICK, 2011, p. 13, grifo do autor).

Hanslick negava a possibilidade de se julgar todas as artes a partir de um único princípio unificador, como havia sido a doutrina da mimese, alegando que “cada arte deve ser conhecida nas suas determinações técnicas, quer ser compreendida e julgada a partir de si própria.” (HANSLICK, 2011, p. 8). A fim de enfatizar a autonomia da estética musical, o autor também se opôs às ideias precedentes de Rameau e Rousseau, que relacionavam a música, respectivamente, à matemática e à linguagem (VIDEIRA, 2005, p. 245). O estudo da estética deveria, portanto, se concentrar, tão somente, no texto e no objeto do belo, e não nas sensações ou impressões subjetivas por ele causadas no ouvinte. Segundo Hanslick, a música não seria capaz de representar ou evocar um afeto específico, portanto, poderia apenas imitar suas manifestações expressas por meio do movimento, que seria o único elemento em comum entre a música e os estados de ânimo.

[A música] pode reproduzir o movimento de um processo físico segundo os momentos: depressa, devagar, forte, fraco, crescendo, decrescendo. Mas o movimento é apenas uma propriedade, um momento do sentimento, não o próprio sentimento. Comumente, julga-se delimitar assaz a capacidade representativa da música quando se afirma que ela de nenhum modo pode designar o objecto de um sentimento, mas o próprio sentimento, por exemplo, não o objecto de um amor determinado, mas o "amor". Na verdade, também isso não consegue. Não pode descrever o amor, mas apenas um movimento que pode ocorrer no amor ou noutro afecto, e que é sempre o inessencial do seu carácter (HANSLICK, 2011, p. 23).

Segundo Hanslick (2011, p. 21), a imitação dos gestos e movimentos não é suficiente para representar um afeto, já que este pode se manifestar de diferentes maneiras e, além disso, pode compartilhar características com outras paixões ou fenômenos. Ademais, falta ao elemento sonoro o cerne conceitual, ou seja, o objeto do sentimento ou emoção.

O amor não é concebível sem a representação de uma personalidade amada, individual, sem o desejo e o anelo da felicidade, da exaltação, da posse do objeto. O que o transforma em amor não é a índole da mera moção anímica, mas o seu cerne conceptual, o seu conteúdo real e histórico. Segundo a sua dinâmica, tanto pode ser suave como arrebatador, apresentar-se ou como alegre ou como doloroso, e sempre permanece amor (HANSLICK, 2011, p. 21).

O formalismo musical, que teve em Eduard Hanslick seu expoente mais expressivo (VIDEIRA, 2005, p. 237), se impôs de tal forma nas instituições de ensino musical que perdurou, de uma forma ou de outra, por quase todo o século XX. A tese de que a música é constituída de “formas sonoras que não têm nenhum outro conteúdo além de si mesma” (HANSLICK, 2011, p. 106) e, portanto, não poderia representar afetos ou pensamentos, influenciou grande parte das correntes artísticas do início até além de meados do século XX.

Tagg e Clarida (2003) identificam justamente o predomínio de uma corrente formalista nos meios acadêmicos como um dos maiores obstáculos para o desenvolvimento de uma musicologia da *mass media* durante o século XX. Em uma crítica direta ao formalismo musical, os autores (2003, p. 69) consideram uma “aberração” a tentativa de alienação total de um “texto” de seu “contexto” ou vice-versa, que corresponderia à ideia de uma música (texto) desvinculada de seu contexto social e de conotações culturais. Uma vez que o mesmo tipo de música havia sido por séculos, e continuava a ser, associada a palavras e situações dramáticas, seria impossível desvincular totalmente, no contexto do concerto instrumental, os significados associados aos sons musicais. Tagg (2012) destaca que a alienação da música absoluta enquanto “música em si” serviu à subjetividade burguesa no mesmo sentido da alienação de outras esferas na nova ideologia pós-revolução francesa, que adotou outros “absolutos”, como “negócios são negócios” e “ordens são ordens” a fim de equilibrar o conflito ético com outros sistemas herdados do antigo regime. Nessa perspectiva, a música absoluta, e sua existência dentro de um princípio de imanência, deve ser

compreendida como parte de um projeto de reorganização social com base na nova ideologia burguesa em ascensão no século XVIII.

Em Tagg (2003b), ao mesmo tempo em que o autor descreve o formalismo musical como um “parêntese histórico na área dos discursos verbais sobre música”, ele aponta a limitação e os problemas da aplicação da teoria dos afetos barroca para a análise da música popular. Da mesma forma, podemos estender a crítica de Tagg para os domínios da música de cinema. Segundo o autor,

A camisa-de-força doutrinária da Teoria dos Afetos, um tipo de combinação de absolutismo feudal e curiosidade racionalista, e sua tendência aparente de se considerar universalmente aplicável (Lang, 1942, p. 438; Zoltai, 1970, p. 177), torna-a imprópria para a análise da música popular, que deve lidar com inúmeras “linguagens”, indo de música para cinema, no estilo sinfônico romântico tardio ao punk, e de pop comercial (*middle-of-the-road*) às sonoridades webernescas da música de terror nos filmes de suspense (TAGG, 2003b, p. 14).

Não obstante as derivações de teorias barrocas em vertentes específicas dos estudos contemporâneos em música e emoção e a predominância do absolutismo musical de forma institucionalizada em grande parte do século XX, algumas tentativas de coadunar as abordagens representacionista e absolutista foram feitas por Suzanne Langer, Leonard Meyer e, posteriormente, por Peter Kivy, dentre outros. Embora assumissem o duplo potencial do discurso musical ao referenciar a si mesmo ou coisas externas, alguns teóricos criaram seus paradigmas enfatizando ou o próprio discurso musical como objeto em um sentido semiótico (significação intrínseca), ou as associações a ele relacionadas (significação extrínseca). Veremos abaixo algumas teorias de significação musical desenvolvidas durante o século XX.

1.3. Perspectivas do século XX para o significado musical

1.3.1. A teoria da expectativa

Cerca de cem anos após a publicação de *Do belo musical*, Leonard B. Meyer, apoiado em algumas ideias do formalismo impulsionado por Hanslick e em elementos da *Gestalt* e da teoria da informação, estabeleceu seu paradigma do sentido musical baseado na expectativa. Segundo essa perspectiva, o significado musical emergiria de antecipações, criadas pelo ouvinte durante a escuta, que seriam temporariamente inibidas ou frustradas no desdobramento de uma obra musical. Para sustentar sua tese,

Meyer (1956, p. 1-2) retoma e aponta a insuficiência de dois paradigmas clássicos da significação musical - já explanados nesta tese - a saber: o referencialismo e o absolutismo. Segundo o autor, para os absolutistas, o significado da música estaria na compreensão dos elementos intrínsecos à obra, ou seja, na forma musical. Para os referencialistas, por outro lado, o significado musical surgiria principalmente a partir de associações com conceitos, ações, estados emocionais e toda sorte de signos externos ao discurso musical em si.

Embora sua teoria da expectativa musical apresentada em *Emotion and meaning in music* (1956) priorizasse o paradigma absolutista, Meyer destaca que significados intrínsecos e extrínsecos não são excludentes e coexistem em uma mesma obra. O autor refuta posições radicais que negam que a música possa representar elementos externos a si mesma e destaca o papel da cultura e do aprendizado na criação de associações entre estímulos musicais e elementos extramusicais - ou paramusicais¹⁰. O autor justifica sua posição destacando ainda o papel fundamental que os diferentes níveis de conotação, também presentes na música, exercem na literatura e nas artes plásticas, por exemplo.

Meyer (1956, p. 2-3) distingue ainda duas posições estéticas antagônicas: o “formalismo” e o “expressionismo”. Ambas as posições podem contemplar o paradigma absolutista, contudo, enquanto os formalistas negam qualquer possibilidade ou importância de respostas emocionais à música a favor de uma escuta intelectualizada, os expressionistas admitem a comunicação e a importância da evocação de afetos durante a escuta musical. Os expressionistas se dividem, assim, em dois grupos: “expressionistas absolutistas”, que acreditam que o significado afetivo emerge unicamente em resposta aos elementos intrínsecos da estrutura musical; e “expressionistas referencialistas”, que acreditam que o significado afetivo depende de relações com elementos extramusicais¹¹.

Para Meyer, há evidências que atestam a possibilidade da música evocar respostas emocionais no ouvinte. Contudo, para o autor, a percepção da forma precede a emoção. Logo, tanto o significado quanto o afeto advém da compreensão das relações estabelecidas pelos materiais musicais no interior de uma obra. O significado musical

¹⁰ Neologismo criado por Philip Tagg em 1983. Conforme Tagg (2012, p. 229), o termo “paramusical” (“ao lado da música”), em detrimento de extramusical, indica que as associações existem “em conexão com a música, como uma parte intrínseca da semiose musical em um contexto cultural real, não como apêndices externos à música.”

¹¹ Meyer (1956, p. 40) propõe nos capítulos seguintes que as perspectivas formalista e expressionista são antes complementares que contraditórias, uma vez que as escutas intelectualizada ou afetiva tratam de caminhos diferentes de experimentar um mesmo processo.

surge, destarte, a partir dos processos habituais da mente baseados em expectativas que estão de acordo com as estruturas musicais. Estas estruturas, por sua vez, são dependentes de aprendizado e condicionamento cultural, que se adquire pelo hábito e pelo contato com determinado repertório musical desde a mais tenra idade.

A teoria da expectativa proposta por Meyer para explicar a evocação de afeto ou emoção por meio da música está baseada na ideia de que a “emoção ou afeto é evocado quando uma tendência de resposta¹² é aprisionada ou inibida.” (MEYER, 1956, p. 14). Este processo psicológico é a base da teoria da emoção utilizada por Meyer e se aplica tanto a situações cotidianas quanto ao estímulo musical, embora a diferenciação entre as emoções esteja diretamente relacionada ao contexto e às situações em que ocorrem os estímulos. O autor (1956, p. 20) se baseia ainda na premissa de que a música evoca emoções que não dependem de qualquer referência a ações, elementos ou significados associados à vida cotidiana. Portanto, a diferenciação e as experiências afetivas específicas estariam mais ligadas à situação do estímulo que ao estímulo propriamente.

As tendências, conscientes ou inconscientes, naturais ou aprendidas, tendem a seguir um curso ordenado e predeterminado segundo padrões já incorporados. Quando o curso normal de uma tendência é alterado ou interrompido ele se torna consciente e origina a “expectativa”. A princípio, qualquer tendência é uma expectativa, contudo, grande parte delas segue seu curso normal e se mantem em um nível inconsciente.

Similarmente, a música, por intermédio de processos formais convencionados, tende a suscitar tendências e, por conseguinte, evocar expectativas nos ouvintes familiarizados a ela. O prazer derivado da escuta musical, nessa perspectiva, consiste no jogo de expectativas suspensas, frustradas ou realizadas “que são o produto de muitos encontros prévios com obras de arte.” (MEYER, 1956, p. 25). Algumas expectativas são bastante específicas, como a resolução de uma cadência em um acorde de tônica no final de um período ou peça musical clássica, enquanto outras são mais gerais e muitos caminhos prováveis são esperados pelo ouvinte. É importante destacar, contudo, que a criação de expectativas em música está sempre condicionada à familiaridade do ouvinte com o gênero, período, estilo do compositor etc.

¹² Tendência de resposta é uma reação padrão natural ou aprendida que tende a operar em um caminho espontâneo e automático.

Figura 1: Exemplo de expectativa na música ocidental do século XVIII (segundo Meyer, 1956, p. 25).

Tanto na vida diária quanto na arte a experiência do suspense deriva de situações de incerteza em relação a eventos futuros e da “consciência da impotência do homem face ao desconhecido” (MEYER, 1956, p. 29). A suspensão da resolução de uma tendência e a dificuldade do ouvinte em antecipar adequadamente os desdobramentos futuros cria tensão, incômodo e apreensão, mesmo que não haja um objeto preciso que justifique os afetos evocados. A expectativa se concentra, portanto, nas possibilidades de resolução da situação que causa desprazer. O suspense e o desconforto podem ser aumentados à medida que a resolução é retardada e os caminhos em direção a ela se tornam mais ambíguos e incertos. Meyer salienta, contudo, que o contato constante com esse tipo de situação tende a diminuir os efeitos dos estímulos. Torna-se necessário, então, uma mudança em direção à complexidade e incerteza, onde os caminhos que levam à resolução se tornam cada vez mais ambíguos. O valor da experiência de suspense está condicionado à progressão da tensão para um relaxamento que tenha sentido para um contexto específico. Assim, mesmo na obra musical, as possibilidades de relaxamento ou resolução esperadas pelo ouvinte estão circunscritas em um conjunto de possibilidades coerentes com o universo estilístico em questão.

Os caminhos para a resolução de uma expectativa em suspensão, por mais inesperados e criativos, não devem ser confundidos com a surpresa, já que essa pressupõe a ausência de uma indicação de desvio de tendência prévia. A expectativa está diretamente relacionada à identificação de padrões e aos hábitos de respostas desenvolvidos durante a vivência social. Em música, a recorrência de padrões está condicionada a normas que se consubstanciam em estilos musicais. Por conseguinte, a criação de expectativas, conscientes ou inconscientes, será sempre orientada pelo contexto da obra e pelo estilo subsidiados pelo repertório cultural do ouvinte e por experiências anteriores, sejam elas remotas ou próximas ao momento da escuta, como em seções, frases, progressões e motivos ouvidos previamente na mesma peça. As

expectativas, portanto, só podem ser efetivas dentro de um contexto cultural de probabilidades estilísticas.

Meyer não acredita que haja uma relação direta entre as propriedades afetivas da música e a evocação de emoções específicas. Para ele, os afetos que emergem de uma expectativa frustrada ou temporariamente atrasada não são diferenciáveis. Quando as expectativas são frustradas o processo de expectativa resulta imediatamente em uma emoção de valência negativa¹³. Por conseguinte, a resolução, de maneira esperada ou levemente surpreendente, de uma expectativa que foi atrasada origina emoções de valência positiva. Meyer destaca que grande parte das emoções é moldada pela cultura. As tendências de respostas variam inclusive entre subculturas e as nuances das respostas emocionais à música é resultado de complexos fatores relacionados ao contexto, bem como aos hábitos, costumes e cultura do ouvinte.

A perspectiva de Meyer baseada na expectativa pressupõe que todo o significado musical seja encontrado na obra em si e, particularmente, nos desvios de tendência em relação ao estilo. Segundo o autor, se não houver tendências temporariamente ou permanentemente inibidas, não há resposta afetiva por parte do ouvinte. A consequência desse paradigma para o campo da musicologia da segunda metade do século XX era o fato de que o significado musical poderia ser “objetivamente” perscrutado pelo analista com base unicamente no texto musical (MEYER, 1956, p. 32). Essa possibilidade, contudo, embora tenha sido recebida com entusiasmo por uma vertente específica da musicologia, foi largamente criticada pela geração pós anos 1980, interessada, sobretudo, na interação do texto em contextos distintos.

1.3.1.1. Os três tipos de significado segundo Meyer

Segundo Meyer (1956, p. 32-33), o debate sobre a significação musical ou sobre o que a música comunica geralmente gira em torno da questão do que ela pode designar. Esta questão retoma as posições absolutista e referencialista já discutidas, a saber: os referencialistas defendem que a música pode designar coisas extramusicais, como objetos, conceitos ou estados emocionais. Não há uma regra geral definida sobre como a

¹³ A valência emocional representa uma forma de classificação de estados afetivos. Considera-se emoções “desagradáveis”, tais como a ira e o medo, como tendo valência negativa. A alegria, por outro lado, pode ser classificada como uma emoção de valência positiva.

música designa algo além dela mesma, uma vez que essa designação é geralmente pautada na convenção. Para os absolutistas, por sua vez, o significado da música é não designativo e reside, especificamente, em sua capacidade de apontar para seus próprios processos internos. Diante das falhas em se obter uma correspondência satisfatória entre este tipo de significado musical intrínseco e não referencial e o conceito de significado tal como aplicado em outras áreas, alguns críticos tem sugerido que o significado musical pertence a uma natureza distinta dos demais tipos de significado. Meyer (1956, p. 33) nega essa possibilidade defendendo que, se o termo “significado” é aplicado à música, ele deve ter sentido equivalente a todos os outros tipos de experiências significativas. Para unificar os diferentes sentidos do termo, o autor recorre à definição de Cohen¹⁴ (1944), onde “... qualquer coisa adquire significado se ela está conectada com, ou indica, ou se refere a, algo além dela mesma, de modo que sua natureza toda aponta e é revelada naquela conexão.” (COHEN, 1944 apud MEYER, 1956, p. 34). Com base nessa definição, Meyer justifica que o significado não é uma propriedade de coisas e não pode ser encontrado em um estímulo, mas emerge a partir de um processo de contiguidade, cuja face significante se revela no processo de designação ou conotação. O autor adota a relação tríadica usada por Cohen e Mead, a saber, 1) um objeto ou estímulo; 2) aquilo para o qual o estímulo aponta – que é seu consequente; e 3) o observador consciente. Finalmente, ele distingue dois tipos de significado: o *significado designativo*, quando o estímulo aponta para algo de outra natureza, como uma palavra que aponta para outra coisa que não seja uma palavra; e o *significado incorporado*, quando o estímulo indica eventos ou consequentes do mesmo tipo que o próprio estímulo, como quando uma luz difusa aponta para o horizonte oriental e anuncia a chegada do dia (MEYER, 1956, p. 35).

Uma vez que seu interesse não é o representacionismo, a atenção de Meyer se volta para o *significado incorporado* que, na música, indica a capacidade de um estímulo musical apontar para outros eventos musicais, seja uma frase, uma seção, o fim de um período etc. O *significado incorporado* é produto da expectativa. Segundo Meyer (1956, p. 35), “Se, na base de experiências passadas, um estímulo presente nos leva a esperar um mais ou menos definido evento musical consequente, então aquele estímulo tem significado.” A expressão “experiências passadas” supõe não apenas familiaridade

¹⁴ COHEN, Morris R. **A Preface to Logic**. New York: Henry Holt & Co., 1944.

com o estilo musical em questão, mas com todo o processo ritualístico de escuta musical no meio cultural do ouvinte.

Destarte, na perspectiva adotada por Meyer (1956), o processo de significação musical pressupõe três estágios ou tipos de significado:

Hipotéticos: trata-se da expectativa criada diante dos possíveis consequentes, dentro de um estilo musical definido, a partir de um estímulo precedente. O significado hipotético é probabilístico e diversos consequentes podem ser esperados, embora, em alguns casos, possa haver um consequente mais provável que outros.

Evidentes: trata-se da relação entre antecedente e consequente quando é percebida pelo ouvinte ou como de fato aparece na obra musical. Diz respeito, portanto, aos consequentes concretos, que podem ou não estarem de acordo com as hipóteses criadas pelo ouvinte. Os antecedentes e consequentes se relacionam em uma “cadeia de causalidades”, formando diversos níveis arquitetônicos, onde cada antecedente ou estímulo é constantemente atualizado de acordo com novos consequentes que ele se relaciona:

$$S_1.....C_1 S_2.....C_2 S_3.....etc.$$

Determinados: O significado que atinge o nível da consciência e passa a ser fruto de um processo reflexivo por parte do ouvinte. São aqueles significados que surgem da relação entre significados hipotéticos, evidentes e o último estágio do desenvolvimento musical. Os significados determinados se realizam ao final da escuta musical, no nível da autoconsciência, quando as relações entre os demais significados são compreendidas e é possível inferir sobre o sentido de determinadas passagens ou da obra como um todo.

O estilo surge como campo privilegiado onde se desenvolvem os significados a partir da expectativa, tal como entendida por Meyer.

Finalmente, e talvez mais importante de tudo, esta análise de comunicação enfatiza a absoluta necessidade de um universo comum de discurso em arte. Pois sem um conjunto de gestos comuns a um grupo social, e sem hábitos de respostas comuns a esses gestos, nenhuma comunicação qualquer seria possível. Comunicação depende, pressupõe e surge do universo do discurso que na estética da música é chamada de estilo (MEYER, 1956, p. 42).

Veremos, a seguir, como a teoria de Meyer encontra validação nos campos da biologia e da psicologia a partir de estudos experimentais, conforme relatados por David Huron. Contudo, acreditamos que a validade da teoria da expectativa como única via

para a significação musical é limitada e, conforme sugere David Huron (2006), o mecanismo de expectativa como causa de respostas afetivas à música deve ser considerado sempre em um conjunto de fatores que também contribuem para a criação de estados emocionais pela música.

1.3.2. A psicologia da expectativa musical

Em *Sweet anticipation: music and the psychology of expectation* (2006), lançado cinquenta anos após a publicação de *Emotion and meaning in music* (1956), Huron completa, por um viés experimental e biológico, a teoria propostas por Meyer e apresenta sua própria teoria da expectativa baseada no modelo ITPRA. Huron (2006, p. vii) explica que sua teoria se baseia no fenômeno da expectativa apoiado nos princípios formais da sintaxe musical (síncope, cadência, tonalidade, atonalidade, apojetura, suspensão, antecipação) para explicar como a música é hábil para evocar emoções que vão desde calafrios até o riso induzido. Tal como Meyer, ele coloca a expectativa musical como sendo apenas uma manifestação particular da expectativa enquanto fenômeno psicológico. Segundo o autor, ouvintes de música criam expectativas com base em probabilidades de diferentes eventos e padrões musicais, sendo que “a maioria das expectativas auditivas são aprendidas por meio da exposição a algum ambiente sonoro.” (HURON, 2006, p. 59).

Do ponto de vista biológico, a expectativa é um mecanismo, aperfeiçoado ao longo da cadeia evolutiva, cuja finalidade é possibilitar que os indivíduos antecipem determinados eventos a fim de responderem de forma eficiente a eles. Entre outras coisas, o fenômeno da antecipação atua como um sistema de economia metabólica, de modo a ajudar os organismos a lidarem com as incertezas do mundo. Para os psicólogos cognitivistas, as emoções atuam em conjunto com os mecanismos de antecipação como amplificadoras motivacionais. Elas agem no sistema límbico para reforçar comportamentos adaptativos e inibir outros não adaptativos. A dopamina é o neurotransmissor geralmente associado à motivação e ao movimento e, por estar ligada ao prazer, é a principal responsável pelo sistema cognitivo de recompensa. Estudos do fenômeno da expectativa musical apoiados no uso de métodos de imageamento sugerem que o sistema límbico libera uma quantidade de dopamina e μ -opioide como recompensa a cada vez que um indivíduo antecipa corretamente um evento musical,

mesmo que de forma inconsciente e desatenta (MENON; LEVITIN, 2005). A dose extra de dopamina no organismo causa uma sensação de prazer que pode ser repetidamente experienciada a cada nova expectativa cumprida satisfatoriamente. Neurocientistas têm encontrado diversas áreas cerebrais responsáveis pela predição e antecipação, dentre elas a *substantia nigra*, a área tegmental ventral, o córtex cingulate anterior e as áreas corticais lateral pré-frontal.

Algumas situações exigem que nosso corpo “desperte” rapidamente para tomarmos determinadas ações emergenciais. Quando nos deparamos com alguma situação potencialmente perigosa (o latido ameaçador de um cão, por exemplo), o corpo responde de forma rápida para se preparar para a ação. Substâncias são enviadas ao cérebro para mantê-lo em alerta, o coração bombeia sangue mais rapidamente para preparar o corpo para a fuga ou para a luta, se necessário etc. Por um momento, as demandas do corpo podem ultrapassar momentaneamente a quantidade de energia armazenada. Outras vezes, o tempo que leva para o corpo e a mente reagir não é suficiente para salvá-lo. Se o organismo consegue antecipar um evento potencialmente perigoso, isso é vantajoso, pois ele conseguirá uma resposta mais eficaz para agir rapidamente e adequadamente. Desse modo, ao longo da evolução, os organismos criaram mecanismos cuja finalidade é criar uma eficaz antecipação de eventos para preparar o corpo e a mente para agir rapidamente e, ao mesmo tempo, economizar o máximo de fontes metabólicas. Do ponto de vista psicológico há dois sistemas inter-relacionados que influenciam o consumo metabólico: *arousal* e *atenção*. O *arousal* controla os batimentos cardíacos, a respiração, a transpiração, o preparo muscular (para receber um impacto, agir, correr etc.) e outras funções associadas ao movimento. A atenção prepara o cérebro para um maior engajamento com o mundo: tornamos-nos mais atentos, os olhos e ouvidos se focam de maneira sistemática em detalhes etc. (HURON, 2006, p. 5).

Segundo Huron (2006, p. 6), os níveis de *arousal* e atenção estão constantemente variando de acordo com o momento e com a demanda de antecipação do ambiente. Para preparar nosso corpo e nossa mente para as consequências de eventos do mundo nosso instinto é extremamente pessimista. Ele considera a pior situação possível para agir em relação a ela: o som de uma porta batendo, por exemplo, pode despertar em nós uma reação de alerta ou defesa instantânea. Mesmo prevendo que a porta está prestes a se fechar e sabendo que não há nenhum perigo, o som da porta

provoca instintivamente uma poderosa resposta corporal. A “sabedoria” da natureza tem uma razão para proceder assim: é melhor agir em relação a um falso alarme do que ignorar uma única situação genuinamente perigosa.

Esse mecanismo natural pode ser eficiente para músicos e compositores, pois faz com que as mais simples combinações sonoras resultem em respostas emocionais diversas. O objeto de expectativa é um evento que ocorre no tempo, e duas incertezas o acompanham: *o que* e *quando*. Algumas vezes sabemos o *quando*, mas não o *o que*. Outras vezes sabemos o *o que*, mas não o *quando*. A música manipula ambos os tipos de incerteza e geram, com isso, diferentes respostas emocionais. Além de *o que* e *quando*, há dois outros tipos de incerteza mais especializadas que o cérebro prediz: o *onde* e *por que*. Na música, o *onde* está associado à localização espacial, enquanto o *por que* está associado a estruturas do pensamento consciente. As instâncias do *onde* e *por que* ainda são muito menos exploradas em música do que as outras duas (HURON, 2006, p. 6-7).

1.3.2.1. Os cinco sistemas de resposta e as consequências emocionais da expectativa

A teoria ITPRA proposta por David Huron pressupõe que a expectativa envolve cinco funcionalidades distintas do sistema psicológico: imaginação, tensão, previsão, reação e avaliação. Cada um desses sistemas pode evocar respostas fisiológicas e psicológicas independentemente. Ademais, os cinco sistemas de resposta supramencionados criam juízos separadamente sobre o que é bom ou ruim e, portanto, diferentes emoções podem ser evocadas por sistemas distintos (HURON, 2006, p. 7). As emoções evocadas podem ser divididas em valências positiva e negativa. As emoções de valência positiva visam recompensar os estados e ações considerados adaptativos (do ponto de vista do cérebro). As emoções de valência negativa visam punir os estados e ações considerados mal adaptativos. Os cinco sistemas podem ser divididos em grupos que correspondem a dois períodos: pré-evento (*pre-outcome*) e pós-evento (*post-outcome*).

1.3.2.1.1. Pré-evento (*pre-outcome*)

Imaginação: A imaginação tem função motivacional e permite ao indivíduo sentir algum prazer ou desprazer indireto por antecipar algum acontecimento. Por isso, a imaginação pode ser um dos melhores mecanismos de motivação comportamental. Você pode aceitar realizar uma viagem difícil, por exemplo, motivado pelo prazer de se encontrar com um ente querido. Este sentimento motiva mudanças no comportamento que podem aumentar a probabilidade de um resultado favorável no futuro. Casos de pessoas que não conseguem antecipar as sensações de um futuro evento positivo ou negativo são reportadas na literatura neurocientífica. Huron cita os relatos de Antonio Damásio sobre os prejuízos por parte de pacientes que, embora conscientes de um possível desfecho negativo ou positivo, não alteram seus comportamentos ou simplesmente ignoram as consequências prováveis, justamente por não sentirem as respostas emocionais provenientes de uma antecipação pela imaginação (HURON, 2006, p. 8).

Tensão: a tensão é uma antecipação que age no preparo mental/perceptual (atenção) e corporal/motor (*arousal*) de um organismo para futuras ações. Como a tendência de nosso organismo é a economia máxima de energia, nós tendemos a esperar até o último momento possível para aumentar nossos níveis de *arousal* e atenção para agir especificamente no momento certo. Essa resposta de tensão tende a se confundir com a incerteza, principalmente relacionada a *o que* e *quando*. Quando uma incerteza é desperta, tendemos a manter o nível de *arousal* e atenção altos desde o primeiro momento, afinal, não sabemos quando o evento acontecerá. Normalmente, a incerteza (principalmente relacionadas a acontecimentos negativos) mantida por muito tempo tende a gastar muita energia metabólica. As mais incertas situações são aquelas onde o *o que* e o *quando* são desconhecidos (HURON, 2006, p. 9-10).

As mudanças fisiológicas evocam estados de espírito específicos. Os sentimentos evocados pela tensão são artefatos. Eles não possuem função em si mesmos, mas são simples consequência das mudanças fisiológicas que acompanham a preparação para antecipar um efeito (HURON, 2006, p.11).

1.3.2.1.2. Pós-evento (*post-outcome*)

Previsão: As mais obvias emoções evocadas após os eventos (no *post-outcome*) são aquelas relacionadas a prazer e não prazer do resultado em si. Organismos respondem melhor a eventos esperados em detrimento dos não esperados. Um organismo com capacidade de previsão acurada torna-se mais capaz de se preparar para uma ação, seja para explorar uma oportunidade ou para calcular e agir sobre os riscos. Quando um estímulo é esperado, geralmente é acompanhado de respostas emocionais de valência positiva. Quando não é esperado, geralmente é acompanhado de respostas emocionais de valência negativa. Portanto, algumas vezes, o acerto em uma previsão pode evocar respostas emocionais de valência positiva mesmo quando o evento é negativo (HURON, 2006, p. 12-13).

Reação: A reação se refere aos estados emocionais imediatamente após os eventos haverem acontecido. Há dois tipos independentes de respostas para um evento: as muito rápidas e as mais lentas. As respostas rápidas são inconscientes e estão ligadas a reflexos motores e ações corporais. As mais lentas são conscientes, possibilitam o pensamento, reflexão, e levam em conta fatores mais complexos, como contexto, elementos culturais e sociais etc. Huron propõe chamar as respostas mais rápidas de *resposta de reação* e as mais lentas de *resposta de avaliação*. A *resposta de reação* é ativada muito rapidamente - geralmente em cerca de 150 milissegundos após o evento. Ela não é mediada pela consciência e geralmente assume postura defensiva ou protetiva. A *resposta de reação* geralmente assume o pior cenário possível e responde de acordo com ele. O reflexo é um exemplo de *resposta de reação*. Apesar de serem inatas, algumas respostas de reação também podem ser aprendidas (que não é o caso do reflexo), como *esquemas* (HURON, 2006, p. 13-14).

Avaliação: Nossas avaliações imediatas dos eventos são suscetíveis a reavaliações melhor refletidas, após revisões ou argumentações. A *resposta de reação* e a *resposta de avaliação* podem evocar emoções contrastantes. A última sempre prevalece sobre a primeira. Por outro lado, uma pode reforçar a outra, criando uma sensação ainda mais forte. A resposta de avaliação envolve o pensamento consciente e complexos fatores sociais e contextuais (HURON, 2006, p. 15). Duas pessoas podem ter respostas de reação semelhantes, mas respostas de avaliação diferentes: imagine, por

exemplo, dois vendedores em seus escritórios. O telefone toca inesperadamente ao lado de cada um deles. Após o susto inicial, o primeiro vendedor pode se entusiasmar, pois se trata de um novo comprador, logo, uma nova comissão (resposta de avaliação/valência positiva), enquanto o segundo pode se aborrecer, pois o chamado do telefone representa um comprador desapontado e com várias reclamações.

1.3.2.2. A teoria ITPRA da expectativa

Acima, foram descritos os cinco sistemas de resposta relacionados à evocação de emoção por intermédio da expectativa segundo o modelo de Huron (2006). Cada sistema de resposta serve a uma função biológica diferente.

O propósito da *resposta de imaginação* é motivar um organismo para se comportar de forma a aumentar a probabilidade de resultados futuros benéficos. O propósito da *resposta de tensão* é preparar um organismo para um evento iminente, adaptando excitação e atenção para igualar o nível de incerteza e de importância de um resultado iminente. O propósito da *resposta de previsão* é fornecer incentivos positivos e negativos que encorajam a formação de expectativas precisas. O propósito da *resposta de reação* é tratar uma possível situação assumindo o pior caso possível, por meio da geração de uma resposta protetiva imediata. O propósito da *resposta de avaliação* é proporcionar reforços positivos e negativos em relação ao valor biológico de diferentes estados finais. Todos esses objetivos são biologicamente adaptativos (HURON, 2006, p. 15, grifos do autor).

Todos os objetivos supracitados são biologicamente adaptativos. Os cinco sistemas de resposta da teoria ITPRA podem ser sintetizados conforme a tabela abaixo:

Sistema de resposta	Etapa	Função biológica
(I) <i>Imaginação</i>	pré-evento	motivação comportamental orientada para o futuro; permite gratificação deferida
(T) <i>Tensão</i>	pré-evento	níveis ótimos de <i>arousal</i> e atenção na preparação para eventos esperados
(P) <i>Previsão</i>	pós-evento	reforço positivo/negativo para encorajar a formação de expectativas precisas
(R) <i>Reação</i>	pós-evento	respostas neurologicamente rápidas que assumem a pior análise possível de um evento
(A) <i>Avaliação</i>	pós-evento	avaliação neurologicamente complexa ao final de um evento que resulta em reforços positivos ou negativos

Tabela 1: Síntese dos sistemas de respostas emocionais segundo a Teoria ITPRA (segundo HURON, 2006, p. 16).

Segundo Huron (2006, p. 16), cada sistema é ativado em momentos diferentes no ciclo de expectativa. A função imaginativa, por exemplo, pode se iniciar anos antes do evento esperado se concretizar, como no caso de uma viagem, um casamento, uma festa de formatura etc. À medida que o evento se aproxima, as emoções evocadas pela

imaginação são ofuscadas pela preparação mental e corporal para o evento – especialmente se o evento é incerto. Essas respostas preparatórias podem apontar para um estado de estresse ou tensão. Uma vez que o evento ocorre, três sistemas de resposta são colocados em ação: um sistema simplesmente responde à precisão da previsão e, simultaneamente, outros dois (a resposta de reação e a resposta de avaliação) evocam estados emocionais independentes. A resposta de reação dura pouco tempo e é geralmente substituída pela resposta de avaliação, mais nuançada e consciente. Assim como a imaginação, a resposta emocional de avaliação pode se manter por anos após o evento (HURON, 2006, p. 16).

Figura 2: Diagrama esquemático do ciclo de expectativa (segundo HURON, 2006, p. 17).

Os cinco sistemas são aptos a evocar vários estados afetivos, embora alguns sejam mais propensos a evocar uma gama maior de afetos que outros. Todos cumprem, conforme sugere Huron (2006, p. 17), diferentes funções biológicas e respondem a necessidades adaptativas. A resposta de reação, provavelmente, é o mais primário e antigo dos sistemas. Ele possui uma função claramente adaptativa que visa a sobrevivência, posto que assume sempre as piores consequências para qualquer situação de surpresa. A resposta de avaliação surgiu inicialmente como um mecanismo inconsciente, cuja função era inibir os exageros do sistema de reação. A imaginação é provavelmente o mais recente mecanismo do ciclo de expectativa.

1.3.2.3. A Surpresa

Huron se baseia em estudos de Joseph LeDoux e colegas da Universidade de Nova Iorque para explicar dois circuitos cerebrais envolvidos na surpresa:

Quando um evento surpreendente ocorre, dois processos são iniciados em nosso cérebro: uma resposta de reação rápida e uma resposta de avaliação lenta. [...] Se o estímulo tem origem visual ou auditiva, a informação é primeiramente transmitida para o tálamo, onde ocorre algum processamento mais básico. Neste ponto, os circuitos rápido e lento divergem. O circuito rápido procede diretamente para a amígdala, que exerce um papel importante na atribuição de sentido afetivo ao estímulo sensorial. Se o medo é evocado, a atividade pode ser vista na região da substância cinzenta periaquedutal no mesencéfalo – que coordena um número de respostas de defesa. Em adição, o paragigantuncellularis lateralis será ativado. Esta é uma região do cérebro que inicia mudanças na víscera e contribui para a sensação de medo. Quando um evento faz você sentir algo na boca do estômago, o paragigantocellularis lateralis é o responsável (HURON, 2006, p. 19).

Figura 3: Circuitos cerebrais rápido e lento envolvidos na surpresa (segundo HURON, 2006, p. 20).

O circuito lento realiza um desvio mais longo, via córtex cerebral (zona de consciência) entre o Tálamo e a amígdala e, em seguida, ambos os circuitos convergem no núcleo lateral da amígdala. Nessa área, são ativados os pensamento e sistemas de valoração. Se o circuito lento avalia que a situação não envolve risco ao organismo,

imediatamente são enviados pelo córtex sinais que inibem a ação inicial desencadeada pelo circuito rápido na amígdala.

Do ponto de vista biológico, a surpresa é sempre algo ruim, pois é tomada pelo cérebro como uma falha de predição e, em certas condições, isso poderia significar a morte do indivíduo. Logo, o sistema de reação tende a tomar a surpresa sempre como um evento ameaçador. A primeira preocupação é colocar o organismo em alerta para reagir aos estímulos do ambiente. Uma das consequências é a ativação do sistema nervoso simpático, que provoca um aumento do nível de *arousal* e, por conseguinte, aumenta os níveis de atenção, deixando o sistema sensório-motor mais acurado (HURON, 2006, p. 21).

1.3.2.3.1. Valência contrastiva

A princípio, obter algum prazer a partir da surpresa parece ser um paradoxo do ponto de vista biológico. Uma vez que a surpresa é tida como uma falha do sistema de antecipação do cérebro, é de se esperar que houvesse uma punição do próprio sistema neuronal para isso. Entretanto, a experiência mostra que o fenômeno da surpresa também pode ser bastante aprazível e seu caráter lúdico se manifesta em todas as culturas conhecidas (HURON, 2006, p. 21).

Como vimos anteriormente, a resposta do sistema rápido de reação é sempre negativa e, conseqüentemente, evoca emoções de valência negativa. Entretanto, o sistema de avaliação, ao constatar a inofensibilidade do evento, pode evocar emoções de valência neutra ou positiva que se impõem sobre a anterior. Este contraste límbico entre os dois sistemas (o sistema rápido de reação e o sistema lento de avaliação) é denominado *valência contrastiva*. Vivenciamos este tipo de contraste nas situações mais banais de nossa vida, desde o telefone que toca até uma caneta que cai no chão ou uma mensagem pelo celular não esperada (HURON, 2006, p. 22).

Pessoas que experimentam sensações de grande prazer após um período inicial de medo ou dor passam pelo efeito da *valência contrastiva*. Huron (2006, p. 22) destaca que o contraste límbico entre os circuitos de reação e avaliação tem grande influência na percepção auditiva e, conseqüentemente, na apreciação musical. O autor (2006, p. 23) observa que uma problemática para a teoria da *valência contrastiva* é explicar por que

um som agradável tende a ser percebido como mais agradável ainda quando ele não é esperado. Se um som prazeroso nos acomete de surpresa, nossa sensação de prazer será ainda maior. A explicação seria talvez o fato de que o contraste límbico provoca um efeito mais poderoso, influenciando, por conseguinte, a potência da resposta emocional. Uma possível resposta do ponto de vista endógeno seria o fato de que, quando estamos em situação de estresse ou perigo, o cérebro tende a liberar certa quantidade de opiáceos endógenos, como a endorfina, a fim de produzirem um efeito analgésico e diminuir a sensação de dor e pânico para que o organismo consiga continuar sua tarefa. Entretanto, quando a tarefa não envolveu nenhuma lesão corporal ou algo do tipo, o que sobraria no final seria uma quantidade de opiáceos a mais no organismo, que resultariam em uma sensação de prazer.

1.3.2.3.2. Três sabores da surpresa e a estética do pessimismo

Três das emoções mais fortes experimentadas com a surpresa são o riso, o temor e o frisson. As três emoções estão relacionadas com violação de expectativas e também se manifestam fisicamente nos indivíduos: o riso por meio das risadas, o temor por meio da respiração ofegante (espanto ou admiração) e o frisson por meio de arrepios e calafrios na espinha (HURON, 2006, p. 25). Curiosamente, a expressão facial inicial de uma surpresa extrema é a mesma do terror. As surpresas extremas estão muito relacionadas com o medo em um primeiro momento. Do ponto de vista biológico, os animais respondem ao medo com um dos três comportamentos básicos: lutar, correr ou paralisar (HURON, 2006, p. 26). A luta surge com postura agressiva e exibe ameaça. A fuga se caracteriza por um grande aumento de *arousal* e rápida respiração preparatória. O congelamento se caracteriza por uma inatividade motora, que inclui prender a respiração (HURON, 2006, p. 35). Huron relacionará essas três atitudes básicas ao riso, frisson e temor. O autor propõe que há uma ligação óbvia entre luta, fuga e congelamento com frisson, riso e temor. A piloereção do frisson sugere uma proximidade com a luta. A respiração ofegante modificada do riso sugere uma proximidade com a fuga. A rápida inspiração e a respiração prendida do temor, por sua vez, sugerem uma proximidade com o congelamento.

Não é frequente ouvintes rirem ao escutarem música. Entretanto, é possível que a música venha a provocar risos devido à violação de expectativas. Há obras que são

criadas visando justamente provocar o riso. Exemplos disso são *Ein musikalischer Spass*, de Mozart, os *Quartetos de cordas n°2*, opus 33, de Haydn, ou *Pervertimento for Bagpipes, Bicycle and Balloons*, de Peter Schickele (HURON, 2006, p. 26).

O suspiro também é uma reação típica do contraste límbico e mais relacionada com a ação de paralisar. Ele é representado por uma inspiração rápida cujo intuito seria armazenar uma quantidade suficiente de oxigênio, diminuir o ruído, reduzir movimentos e aumentar a atenção. Enquanto o riso está relacionado a uma quebra de expectativa cujo evento rapidamente se mostra inofensivo, o suspiro relaciona-se ao perigo mantido. Em seguida, o sistema de avaliação verifica o grau de ofensividade do evento. “Se o perigo é real, então o suspiro será um prelúdio para sustentar o medo. Se o perigo é manejável, o suspiro será um prelúdio para o temor” (HURON, 2006, p. 32).

Quando nos deparamos com uma situação perigosa que exige a luta, uma série de reações fisiológicas ocorre em nosso corpo: a boca aberta e os lábios superiores erguidos tendem a deixar em amostra nossos caninos; os pelos do pescoço e das costas se arrepiam (piloereção) etc. Quando ocorre a piloereção, sentimos os calafrios e arrepios na espinha típicos do frisson. Para que o frisson seja evocado pela música, são necessárias duas condições principais: passagem em alto volume e eventos inesperados (surpresa) (HURON, 2006, p. 34). A alta intensidade sonora aumenta os níveis de *arousal*. Isso ocorre, pois geralmente alta intensidade sonora está associada a eventos de grande proporção, que envolvem grande energia física (seja um grande animal que se aproxima ou uma grande pedra que rola de um desfiladeiro) e estes, por sua vez, sinalizam perigo. Nesse caso, em uma situação real, o aumento nos níveis de *arousal* tende a fornecer maior energia para o corpo reagir adequadamente ao perigo iminente. A temperatura também influencia no aumento ou diminuição de frisson. Geralmente temperaturas altas tendem a diminuir a possibilidade de sentirmos frisson. Isso seria uma boa justificativa para o fato das salas de cinema estarem sempre a uma temperatura baixa. Musicalmente, o frisson é evocado com mais facilidade sempre que ocorre algo de inesperado, seja uma modulação ou um acorde de mediante que surge bruscamente.

O riso, o temor e o frisson são respostas emocionais que se originam na resposta de reação moldada pelo medo. A alta intensidade sonora e a surpresa são tomadas negativamente como maus presságios, logo, o sistema de reação sinaliza falha do sistema de predição e gera uma resposta emocional de valência negativa. Entretanto, as

reações supracitadas (lutar, fugir e congelar), na maioria das vezes, mostram-se exageradas diante de situações inócuas, como a escuta musical, por exemplo. Mais uma vez, o sistema de avaliação, ao inferir a inofensividade do evento, inibe ou modifica as respostas iniciais do sistema de reação. O contraste entre os dois sistemas resultam na *valência contrastiva*. Então, a valência negativa gerada inicialmente sobre a sensação do medo é sobrepujada pela valência neutra ou positiva do sistema lento de avaliação e cria-se a consequente sensação de prazer.

Segundo Huron (2006, p. 35), quando os músicos criam sons que evocam o riso, o frisson ou o temor, eles estão explorando a estética do pessimismo. Graças ao fato do sistema de reação reagir sempre diante da surpresa, é possível que fragmentos, mesmo que já conhecidos, evoquem respostas emocionais, como o riso, o temor e o frisson, por meio da expectativa. Isto ocorre, pois o sistema rápido do cérebro responde primariamente baseado em esquemas de expectativas, e esses esquemas podem ser modificados somente com extensiva exposição. De outro modo, a familiaridade do ouvinte com a música faria com que parte dos efeitos evocados por ela fossem perdidos. Para a música conseguir evocar o riso, o temor e o frisson é preciso haver a surpresa e a expectativa. Por conseguinte, é preciso haver padrões e estilos culturados.

O riso, o temor e o frisson são respostas inicialmente negativas seguidas de uma avaliação neutra ou positiva. Mas o que aconteceria se a avaliação realizada pelo circuito lento fosse negativa? Uma avaliação negativa poderia surgir por uma série de razões. O ouvinte pode, por exemplo, considerar o estilo de mau gosto, ter associações passadas infelizes com aquele fragmento, notar a possibilidade de plágio, amadorismo ou demasiado apelo comercial etc. Entretanto, os sons em si estão sendo classificados como “música apenas”, desarmando a possibilidade de perigo iminente.

1.4. Música e emoção nos domínios da psicologia cognitiva e filosofia analítica

Estudiosos da área de música e emoção chamam a atenção para a distinção necessária entre emoção *induzida* ou *evocada* por meio da música e emoção *percebida* ou *representada* pela música¹⁵ (GABRIELSSON, 2002; KONEČNI, 2008). Um ouvinte

¹⁵ A diferença entre evocar uma emoção e representar uma emoção pode ser relacionada à distinção que os gregos antigos faziam entre a *mimese* e a *catarse*.

competente pode ser capaz de reconhecer algum tipo de emoção expressa em um trecho musical mesmo sem senti-la propriamente. Algumas vezes ainda, dependendo do contexto ou do tipo de associação estabelecida, é possível que uma emoção expressada por meio da música evoque outra no ouvinte. Kivy (1989, 1990) distingue as posições supracitadas em dois paradigmas: *cognitivismo* e *emotivismo*. Adeptos do *cognitivismo* defendem que a música é expressiva de emoção e esta emoção é percebida pelo ouvinte, mas não evocada nele diretamente. Para os *emotivistas*, por sua vez, a emoção ou pseudo-emoção¹⁶ é diretamente evocada no ouvinte por meio da música. Kivy chama a atenção ainda para o fato de que não há qualquer relação entre uma emoção expressada por intermédio da música e a emoção evocada no ouvinte. Por outro lado, autores como Robinson (1994; 2012), Huron (2012; 2015), Davies (2009, 2010, 2011) e Juslin (2013) sugerem que há relação direta entre emoções induzidas e emoções percebidas. Outrossim, estudiosos acreditam que tal relação pode surgir a partir de algum mecanismo de espelhamento. Não obstante, tem sido sugerido (MOLNAR-SZAKACS & OVERY, 2006; 2009) que o sistema de neurônios-espelho, por estar relacionado com a empatia, representa um campo de estudos promissor para a compreensão da evocação de emoção por meio da música.

A *avaliação cognitiva* (*Cognitive appraisal*) tem sido o mecanismo mais discutido nos estudos em emoção de modo geral. Teóricos dessa tradição propõem que muitas emoções são evocadas porque o indivíduo avalia cada situação considerando seus objetivos e as implicações em sua vida e seu bem-estar. Entretanto, salvo poucos casos de exceção, a música raramente tem implicações diretas na vida de uma pessoa, o que corresponde a dizer que a *avaliação cognitiva* raramente é a responsável pela evocação de emoção por meio da música. Nos últimos anos, pesquisadores tem aceitado o fato de que diversos mecanismos atuam em conjunto ou separadamente no processo de significação em música (JUSLIN et al., 2013, p. 2).

Segundo Huron, na área da psicologia cognitiva, três caminhos principais têm sido propostos para a compreensão de como o fenômeno sonoro pode evocar emoção¹⁷:

¹⁶ Konečni (2008) defende que a música pura, dissociada de qualquer referencial externo, não é capaz de evocar emoções genuínas nos ouvintes, mas, tão somente, pseudo-emoções, definidas pelo autor como “respostas motoras e fisiológicas (incluindo a marcação com os pés, dança, assobiar a música, sensações)” que podem se converter em estados emocionais por meio da mediação cognitiva.

¹⁷ Para a psicologia cognitiva “emoções são amplificadores motivacionais”. Elas encorajam os organismos a terem comportamentos adaptativos e desencoraja-os a terem comportamentos mal adaptativos. As emoções consequentes da expectativa não diferem de outras emoções em funcionalidade.

“respostas auditivas inatas, associações aprendidas e processos de neurônio-espelho.” (HURON, 2015, p. 1). Para Kivy, a música não pode evocar emoção, mas, tão somente, representa-la. A teoria da expressividade musical de Kivy (1989) propõe dois modelos para explicar a relação entre emoção e música: o *modelo do contorno*, no qual a música é expressiva de emoção por imitar gestos do comportamento humano, incluindo a fala, e o *modelo da convenção*, que pressupõe a associação da música a coisas externas. Robinson (2012, p. 654), por sua vez, destaca quatro rotas pelas quais a música pode *evocar* emoções no ouvinte, a saber, por meio de: 1) associações pessoais ou culturais; 2) avaliação estética; 3) expectativas criadas pelo ouvinte; e 4) emoções expressadas pela estrutura musical, que podem ser atribuídas, entretanto, a personagens imaginados¹⁸, narrativas etc. A essas quatro rotas, Robinson acrescenta, posteriormente, uma quinta, apoiada na teoria de William James¹⁹, que ela denomina *Jazzercise effect*. Em um caminho similar à teoria de James, Robinson sugere que a música é capaz de induzir alterações fisiológicas (mudança no ritmo da respiração, batimentos cardíacos etc.) e que a percepção e interpretação dessas alterações por parte do indivíduo resultaria na emoção sentida. Constantijn Koopman e Stephen Davies (2001) sugeriram quatro tipos de significado musical, contudo, entendendo o conceito de “significado” em sentido abrangente e fora do modelo linguístico: “significado musical formal” e “significado formal experiencial”, que se referem ao significado intramusical e inclui o sentido abstraído da forma musical; e “significado-para-o-sujeito” e “significado-para-nós”, que se referem aos significados extramusicais e inclui associações idiossincráticas e convenções.

A fim de unificar o conjunto de pesquisas e propostas na área de música e emoção, Juslin (2013) propõe um quadro que reúne oito mecanismos por meio dos quais a música pode evocar emoção nos ouvintes. O quadro é abreviado no acrônimo BRECVEMA e inclui *brain stem reflexes*, *rhythmic entrainment*, *evaluative conditioning*, *contagion*, *visual imagery*, *episodic memory*, *musical expectancy* e

Elas buscam reforçar as previsões positivas com vistas a aumentar a probabilidade de previsões positivas e, com isso, melhor preparar um organismo para ações futuras (HURON, 2006, p. 4).

¹⁸ Levinson (2006), de forma similar, atribui a expressividade da música à nossa tendência de imaginar personagens cuja trajetória é “narrada” pelo desenrolar da estrutura musical.

¹⁹ William James propôs que as mudanças fisiológicas precedem as sensações emocionais subjetivas. Logo, as emoções seriam o resultado da percepção e interpretação das próprias mudanças corporais.

aesthetic judgement ²⁰ (JUSLIN, VÄSTFJÄLL, 2008; JUSLIN, 2013; JUSLIN, HARMAT, EEROLA, 2013):

- 1) *Brain stem reflexes*: respostas inatas do sistema cognitivo em relação a determinados parâmetros sonoros que solicitam imediatamente nossa atenção. Em música, passagens ruidosas, dissonantes, muito fortes, repentinas, que nos tomam de surpresa, com rápido ataque ou com rápido aumento no padrão temporal podem evocar emoções com base nesse mecanismo;
- 2) *Rhythmic entrainment*: um ajustamento dos ritmos corporais internos (batida do coração, respiração etc.) em direção a um ritmo externo presente na música;
- 3) *Evaluative conditioning*: se refere a associações aprendidas pela exposição repetida do estímulo sonoro a outro evento qualquer;
- 4) *Emotional contagion*: quando o ouvinte percebe a expressão emocional da música manifesta por intermédio de sinais acústicos similares àqueles presentes na fala humana e imita internamente;
- 5) *Visual imagery*: quando a música sugere imagens; “imagens internas de caráter emocional conjurado pelo ouvinte por meio de um mapeamento metafórico da estrutura musical” (JUSLIN, HARMAT, EEROLA, 2013, p. 3);
- 6) *Episodic memory*: se refere a memórias pessoais, idiossincráticas que o ouvinte associa a músicas específicas;
- 7) *Musical expectancy*: se refere às antecipações e expectativas criadas pelo ouvinte no decurso da forma musical;
- 8) *Aesthetic judgement*: avaliação subjetiva do valor estético de uma obra musical.

Huron (2012) tem se baseado nos conceitos etológicos de *sinais*, *pistas* e, adicionalmente (em 2015), *índices* ²¹ para tentar responder alguns questionamentos

²⁰Segundo estudo realizado por Juslin, Harmar e Eerola, algumas emoções são mais propensas a ser evocadas por tipos diferentes de mecanismos: os reflexos do tronco cerebral estariam mais aptos a evocarem surpresa, o contágio estaria mais apto a evocar tristeza, a memória episódica estaria mais apta a evocar alegria e nostalgia e a expectativa estaria mais apta que outros mecanismos para evocar irritação (JUSLIN, HARMAT, EEROLA, 2013, p. 18).

comuns que se colocam para pesquisadores interessados na indução de emoções por meio da música. Para compreender como a música pode induzir afetos nos ouvintes, Huron (2015) se baseia nos conceitos etológicos de *sinais*, *pistas* e *índices*, além dos mecanismos de espelhamento e associação. Ele propõe, destarte, que os conceitos etológicos ajudariam a explicar:

Por que a música é capaz de induzir apenas certas emoções, por que algumas emoções induzidas são semelhantes à emoção exibida (ao passo que outras emoções induzidas diferem consideravelmente da emoção exibida), por que ouvintes frequentemente relatam sentimento de uma mistura de emoções e por que apenas algumas expressões musicais evocam respostas semelhantes entre diferentes culturas (HURON, 2015, p. 1).

1.4.1. Kivy e Davies: proposições da filosofia analítica sobre a relação entre música e emoção

Segundo Peter Kivy (1980, 1989), uma peça musical não pode *expressar* qualquer emoção, mas pode ser *expressiva* de emoção²². Seu argumento, mais concentrado na sutileza semântica que no uso comum que se faz dos termos, é facilmente justificável se considerarmos que a expressão de uma emoção qualquer só pode prover de alguém que sente aquilo que expressa: meus gestos agressivos expressam e, portanto, são expressão de minha raiva somente se sinto raiva. Se gesticulo agressivamente, como um ator, sem, contudo, sentir raiva, os mesmos gestos não podem *expressar* o que não sinto, mas podem ser *expressivos* da raiva porquanto reconhecemos neles os traços comuns de uma pessoa que sente raiva. De acordo com Kivy (1989, p. 12), “é extremamente importante notar que *uma* condição necessária para gritos e punhos-cerrados serem expressão de minha raiva é que eu efetivamente esteja com raiva.” Portanto, a distinção entre “expressar” e “ser expressiva de” presume, no caso da primeira, a existência de um ser senciente capaz de manifestar o que sente. Além da música não poder expressar nada por si só, a ideia de que ela expressa as emoções do compositor ou do intérprete, como defendido pela *teoria da expressão*, também tem sido largamente combatida desde o século XIX. A *teoria do arousal*, cujo

²¹ Traduzimos os termos etológicos *signals*, *cues* e *indices* por *sinais*, *pistas* e *índices*.

²² Kivy (1989, p. 12) exemplifica a diferença entre “expressar” uma emoção e “ser expressiva de” emoção com o caso do cão da raça São Bernardo. Apesar de apresentar uma aparência de tristeza, não se pode inferir que o cão está sempre triste, uma vez que ele mantém a mesma fisionomia independente de seu estado emocional. Portanto, não podemos dizer que sua cara expressa a tristeza que ele sente, mas sim que ela é expressiva de tristeza, pois apesar de seu contorno remeter a uma expressão triste, nem sempre o cão estará triste.

princípio está pautado na ideia de que a expressividade de uma música está relacionada à evocação de determinada emoção no ouvinte igualmente é problemática²³. Destarte, segundo Kivy, a música é *expressiva* de emoção não porque ela evoca tal emoção no ouvinte ou porque expressa a emoção do compositor e/ou intérprete, mas porque suas características estruturais, tais como seus gestos e contorno melódico, são semelhantes aos gestos corporais e vocais de uma pessoa que expressa emoção. O ouvinte competente, por sua vez, percebe e interpreta esses sinais acústicos como “ícones emotivos”, de forma não somente literal, mas também sinestésica e metafórica²⁴ (KIVY, 1989, p. 54 - 56).

Kivy (1989) baseia sua teoria da expressividade musical em dois paradigmas: o modelo do *contorno*, pautado na similaridade entre gestos musicais e gestos humanos, incluindo a fala, e o modelo da *convenção*, que submete a música aos domínios da cultura. Segundo o autor, ambos os modelos são complementares para a compreensão do significado musical, contudo, o primeiro é preponderante, uma vez que a própria convenção pode surgir a partir do contorno²⁵.

Eu passarei a chamar a primeira tese a teoria do “contorno” (ou modelo) de expressividade musical, porque ela explana a expressividade da música pela congruência do “contorno” musical com a estrutura de características e comportamentos expressivos. A tese que tem sido esboçada no início do presente capítulo eu chamarei a teoria da “convenção” (ou modelo) de expressividade musical porque ela explana a expressividade da música como uma função, simples, da associação habitual de certas características musicais com certas características emotivas, independente de qualquer analogia estrutural entre elas (KIVY, 1989, p. 77).

Para esboçar seu modelo de expressividade musical, Kivy parte, em um primeiro momento, do paradigma da similaridade, herdado da estética musical predominante no século XVII e que via na semelhança entre gestos musicais e gestos e acentos da fala o principal mecanismo de relação entre afeto e música. Susanne Langer, de forma semelhante, também partiu do potencial mimético da música e desenvolveu sua teoria

²³ Críticas a essas teorias são apresentados em Kivy (1980, 1989).

²⁴ O que Kivy (1989) se refere como sinestesia é o mesmo que Cook (2004) chama de “quase-sinestesia”, a saber, uma tendência quase natural de associarmos gestos ou processos visuais a estruturas sonoras. A identificação do som agudo de uma flauta como sendo brilhante, ao passo que o som grave de uma tuba é interpretado como sendo escuro, por exemplo, ou ainda a associação entre uma luz que gradativamente se torna mais e menos intensa com a dinâmica sonora que alterna entre gradações de *fortíssimo* e *pianíssimo*.

²⁵ Kivy (1989, pp. 80-82) sugere que alguns elementos musicais que se associaram a determinadas emoções por convenção podem ter surgido a partir do contorno formado por suas posições sintáticas em um contexto musical. A tríade diminuta, por exemplo, não possui qualquer contorno, mas, ao longo da tradição musical, sua função cadencial, que formava comumente uma sentença incompleta, lhe conferia uma qualidade “angustiante” devido à sua posição sintática em relação ao contorno da melodia subjacente.

do significado musical com base no isomorfismo da música com a “vida emotiva” (termo derivado de Mattheson). Segundo Davies (2001),

Talvez o primeiro relato filosoficamente motivado e argumentado foi *Philosophy in a New Key* (1942), de Susanne Langer. Este se baseia na teoria do significado linguístico apresentado no *Tractatus Logico-Philosophicus*, de Wittgenstein, e desenvolve um relato de música como uma forma não-linguística de simbolismo icônico que apresenta um significado expressivo que não pode ser discursivamente comunicado. A música preeminentemente (mas também, em seus próprios caminhos, as outras artes – Langer, 1953) simboliza a forma general de sentimento duplicando essa forma enquanto a transforma no meio temporal do som.

Hatten (1994, p. 236) destaca que, para Langer, ao invés de evocar diretamente uma emoção em uma relação de estímulo/resposta, a música poderia ser compreendida como um análogo das formas da emoção e haveria, portanto, um componente simbólico para o entendimento musical que partiria da isomorfia entre música e forma emotiva.

Não obstante ambos partirem do princípio da similaridade, Kivy critica a inferência de Langer ao assumir que a música, ao ser isomórfica às emoções, se torna simbólica da vida emotiva. Segundo ele, “Não segue que porque a música é isomórfica com a vida emotiva, que ela é simbólica da vida emotiva” (KIVY, 1989, p. 61).

Em uma posição notadamente cognitivista, Kivy (1989) nega que a música seja capaz de suscitar no ouvinte os mesmos afetos que ele percebe, ou ainda qualquer afeto específico e nuançado. Uma das razões apontadas pelo autor é a ausência do *objeto* que justifique a evocação de tais emoções no contexto de uma audição de música absoluta. Assim, o ouvinte seria capaz de reconhecer determinadas emoções na música, como a tristeza, o medo, a alegria, sem, contudo, ser afetado por elas diretamente. Segundo o autor, a música pode evocar emoções de cunho estético, como admiração pelas habilidades composicionais do compositor, por exemplo, mas não melancolia ou tristeza. Quando um ouvinte manifesta sentir tristeza ao ouvir uma música, ele estaria confundindo a emoção percebida com aquela sentida. Segundo Kivy, o único caminho pelo qual a música pode evocar emoções como tristeza, raiva, alegria é por meio da associação com elementos extramusicais. Ainda segundo o autor, este tipo de associação é sempre pessoal e idiossincrática (KIVY, 1989, p. 32).

Como Kivy, Davies adota uma teoria pautada na similaridade com sutis divergências em relação a algumas ideias do primeiro. Segundo Davies (2009), a música é expressiva “porque a experimentamos como apresentando o tipo de transporte, a

marcha, ou comportamento que pode ser sintoma de estados como felicidade, tristeza, raiva, sexualidade atrevida, e assim por diante”. Davies nega, contudo, que a prosódia da fala tenha importância fundamental na similaridade entre música e comportamento, dando ênfase ao movimento. Ademais, ao contrário de Kivy, Davies acredita que a música expressiva de determinada emoção pode evocar uma emoção semelhante no ouvinte por processos de contágio, da mesma maneira que uma pessoa espelha algumas ações ou é “contagiada” pelo bocejo, riso ou melancolia de outras pessoas sem qualquer razão aparente que não seja a mera exposição e empatia.

Uma vez que Davies, assim como Kivy, nega qualquer conteúdo semântico²⁶ à música, ele também rejeita a ideia de que ela funcione simbolicamente como uma metáfora. Segundo o autor, “a ideia de que a expressão musical é metafórica deve em si ser uma metáfora, já que a metáfora é primariamente um artifício linguístico dependendo de relações semânticas para as quais não há equivalentes musicais.” (DAVIES, 2010). Davies nega, ademais, que as associações entre música e elementos extramusicais sejam de grande relevância para uma teoria da emoção musical, uma vez que ele aceita que a música afeta diretamente os ouvintes não pela identificação de uma emoção, mas pela evocação direta e não mediada.

A emoção é transparentemente imediata em nossa experiência musical e nossa consciência da expressividade da música não é separável de ou independente da nossa, seguindo seus desdobramentos em todos os detalhes. Além disso, a conexão do ouvinte não é com algum conceito geral, abstrato das emoções, mas com uma específica e concreta apresentação (DAVIES, 2010).

Por negar a necessidade de mediação entre música e emoção, o autor rejeita que a música possa atuar como símbolo no sentido peirceano: “teorias semióticas inevitavelmente deixam uma lacuna entre música e emoção. Em consequência, elas não fazem justiça para o modo direto e não mediado no qual a expressão emocional impõe a si mesma sobre nossa experiência da música.” (DAVIES, 2010). Segundo Davies

²⁶ Importante destacar que Davies nega que a música seja um símbolo semiótico e possua conteúdo semântico, mas não nega que ela tenha sentido ou significado, uma vez que, para o autor, o conceito de sentido não se restringe ao modelo linguístico. No artigo *Musical Meaning in a Broader Perspective* (2001), Koopman e Davies defendem que, embora a música não possua sentido semântico, ela possui outros tipos de significado que residem, sobretudo, em seus aspectos formais. Kivy (2007) argumenta, contudo, que a ideia de sentido formal não deveria ser confundida com “significado”. Ele acredita que o que Davies e Koopman chamam de “significado musical formal” é algo aceito por muitos teóricos, mas não merece ser chamado de “significado”. (KIVY, 2007, p. 147). Em resposta ao artigo de Davies e Koopman, Kivy (2007) diz que o que os autores fazem é aplicar à música absoluta o conceito de “significado” em uma grande variedade de sentidos.

(2010), o único caminho para uma semiótica apropriada para a emoção musical seria aceitar uma relação de transparência entre música e emoção. Tal relação seria motivada pelo iconismo ao ponto de criar um *link* transparente entre música e emoção, eliminando, contudo, qualquer mediação. Este relato se aproxima da ideia de símbolo icônico defendido por Langer, onde a música simboliza “a forma geral da emoção” (1942). Segundo Davies (2010), “ambos, Langer (1942) e Goodman (1968) sugeriram que a música é simbólica precisamente porque ela é experimentada como imitando ou exemplificando o que ela denota.” (DAVIES, 2010). Contudo, Davies (2010) levanta objeções à ideia de que a música se assemelha às expressões das emoções, como entende Langer, sugerindo que sua estrutura dinâmica se assemelha à forma como as emoções são expressas por intermédio do comportamento humano.

1.4.2. Contágio emocional e neurônios-espelhos

Em uma posição de confronto com as teorias cognitivas expostas, um paradigma alternativo tem sido formulado com base nos mecanismos de espelhamento apoiados em descobertas dos anos 1990. O *contágio emocional*, como tem sido referido por Davies (2003, 2010, 2011), dentre outros, tem sido estudado por filósofos e psicólogos, inicialmente nas expressões faciais e, posteriormente, na fala e na música. Os teóricos que sustentam o *contágio emocional* como mecanismo capaz de evocar emoções por meio da música sugerem que, em alguns casos, a mera exposição do ouvinte a uma música expressiva de determinada emoção pode afetar ou induzir uma emoção semelhante no ouvinte.

O *contágio emocional* é citado como um dos oito mecanismos levantados por Juslin e Västfjäll (2008) e Juslin (2013) capazes de evocar emoções nos ouvintes. Alguns teóricos, dentre eles Juslin e Laukka (2003), propõem que o contágio ocorre quando a música carrega características acústicas (fraseologia, contorno, acento, intensidade, ritmo etc.) similares às aquelas presentes na fala de uma pessoa emocionada. Davies (2011) identifica o *contágio emocional* como sendo o mecanismo de espelhamento que faz com que uma música que possui elementos estruturais semelhantes aos de uma pessoa triste, por exemplo, desperte tristeza no ouvinte, sendo a atenção do ouvinte dirigida ou não para a música. Davies (2010) sugere que se uma emoção, como a tristeza, é evocada por meio da escuta musical sem que haja qualquer

justificativa ou um objeto que seja a causa dessa emoção, ou seja, sem qualquer mediação cognitiva, a tristeza evocada será um espelhamento daquela tristeza expressada por meio da música. Portanto, as emoções do ouviente e aquela expressada pela música estarão engajadas em um tipo de contágio ou osmose. O autor cita ainda o efeito do *moozak* como exemplo de contágio.

Tem sido sugerido que alguns instrumentos são mais aptos que outros para evocarem determinados estados afetivos por possuírem uma maior semelhança com a prosódia da fala da pessoa afetada emocionalmente²⁷. Huron et al. (2014) observou que geralmente os instrumentos mais relacionados à tristeza são aqueles mais aptos a imitar os sinais acústicos de uma pessoa triste, sendo o violoncelo o mais associado à tristeza no ocidente.

Vuoskoski (2012, p. 12) defende que o *contágio emocional* é um subcomponente da empatia e que essa, por sua vez, pode contribuir na intensidade das emoções induzidas pela música. No nível neuronal, tem sido sugerido (MOLNAR-SZAKACS & OVERY, 2006; 2009) que o *contágio emocional*, bem como a linguagem, o movimento e a capacidade humana de empatia, elementos fundamentais para a interação social e comunicação, compartilham de um mesmo mecanismo de representações que ligam o “eu” e o “outro”. Este mecanismo é subsidiado pelo sistema de neurônios-espelhos²⁸.

²⁷ Huron et al. (2014) encontrou evidências que sustentam a ideia de que determinadas propriedades acústicas de instrumentos musicais que se aproximam das características da prosódia da fala expressiva de tristeza contribuem para o julgamento, por parte de ouvintes familiarizados com a música ocidental, daqueles instrumentos que são mais apropriados para representar ou expressar tristeza. Algumas características consideradas levam em conta a “obscuridade do timbre”, a capacidade dos instrumentos em tocar notas graves, a capacidade de tocar notas em dinâmica muito fraca, a capacidade do instrumento de “balbuciar”. Contudo, a principal variável que predispunha os ouvintes a julgarem um instrumento como potencialmente expressivo de tristeza foi sua capacidade de fazer pequenas variações de altura. Todas as características supracitadas são típicas de uma fala que expressa tristeza. Uma das hipóteses para os instrumentos que compartilhavam algumas características que os associavam à tristeza era o fato de que essas características sonoras indicavam baixa energia física – evidência de baixo *arousal*, no caso da prosódia da fala de pessoas tristes. O estudo não nega, evidentemente, que sentidos associados possam ser responsáveis pela evocação de emoções por meio da música, mas busca demonstrar estatisticamente que algumas características de determinados instrumentos podem contribuir para sua capacidade de expressar mais adequadamente determinados afetos.

²⁸ A descoberta do sistema de neurônios-espelhos em meados dos anos 1990 revelou um caminho fértil para os estudos do movimento, da linguagem, do aprendizado e da empatia. Esse sistema de neurônios foi descoberto em um estudo que mapeava determinados neurônios do cérebro de macacos. Verificou-se que havia um grupo de neurônios que respondia não só pelo movimento realizado pelos animais, mas também quando os macacos apenas observavam o movimento sendo realizado pelo pesquisador. Posteriormente, constatou-se que esse grupo de neurônios era responsável por representar ações apenas observadas como se o próprio animal estivesse a realizando. Constatou-se que o mesmo grupo de neurônios, batizado de sistema de neurônios-espelhos, estava presente no cérebro humano e estava envolvido em atos de comunicação, movimento e empatia. Tem sido sugerido, destarte, que o sistema de neurônios-espelhos provê um plausível mecanismo neurológico de comunicação, percepção de movimentos e empatia,

Após a memória episódica, o contágio é o mecanismo mais envolvido na emoção de tristeza e melancolia (JUSLIN, HARMAT, EEROLA, 2013, p. 12). Em uma rápida passagem em que descrevem o mecanismo do contágio emocional, Juslin e Västfjäll (2008, p. 565), citando Dowling & Harwood (1986), comentam que “foi sugerido que a expressão deve ser uma fonte de emoção icônica”. Na revisão de seu quadro geral de mecanismos, Juslin (2013, p. 256) sugere que o *contágio emocional* se refere à “expressão emocional iconicamente codificada”. Dowling & Harwood²⁹ (1986, p. 206 apud Zbikowski, 2011, p. 43) destacam que “o ícone musical não representa emoções específicas, verbalizáveis, tais como pena ou medo. A música representa a forma dinâmica da emoção, não o conteúdo específico”.

1.4.3. Lições de etologia

Os paradigmas assentes no iconismo e que sustentam a evocação de emoção no ouvinte por meio da isomorfia entre os gestos humanos e os gestos musicais encontram grandes obstáculos. Uma música expressiva de tristeza pode ser apreciada e, ademais, evocar emoções positivas, como demonstrou Kawakami et al. (2013). Além disso, a própria identificação de emoções em situações da vida real nem sempre suscita emoções no observador semelhantes às aquelas experimentadas pela pessoa que expressa. Uma expressão de dor ou tristeza pode manifestar pesar e compaixão em um observador, por exemplo. Baseado em estudos de etologia, Huron (2012) propõe um modelo acústico etológico que parte dos conceitos de *sinhal*, *pista* e, posteriormente (em 2015), *índice* para compreender por que a música pode induzir algumas vezes emoções semelhantes no ouvinte, porquanto outras vezes são induzidas emoções diferentes daquelas percebidas na música ou, em outros casos, pode induzir uma mistura de emoções.

O *sinhal* corresponde a um tipo de comportamento comunicativo intencional cujo objetivo é mudar o comportamento do observador. Por ser intencional, é importante que seja enfaticamente expresso tanto visual quanto sonoramente. O chocalho da cascavel é

permitindo o entendimento de “significado e intenção de um sinal comunicativo por evocar uma representação daquele sinal no próprio cérebro do observador” (MOLNAR-SZAKACS & OVERY, 2006, p. 235). Molnar-Szakacs & Overy (2006) propuseram que, subsidiados pelo sistema de neurônios-espelhos, todos os sinais comunicativos, incluindo os musicais, podem ser entendidos em termos de ação motora por trás desses sinais e em termos de intenção por trás das ações motoras. Os autores (2009), ademais, sugerem um modelo de *Experiência de movimento afetivo compartilhado* propondo que o sistema de neurônios-espelho seria a base para as respostas afetivas à música.

29 Dowling, W. Jay; Harwood, Dane L. **Music cognition**. San Diego: Academic Press, 1986.

exemplo de *senal*. A *pista*, por outro lado, é um signo informativo, entretanto não é intencionalmente comunicativo. O zumbido provocado pelo bater de asas de uma abelha pode ser considerado uma *pista*. Apesar de não intencional, este sinal acústico tem valor informativo, uma vez que alerta o observador sobre a proximidade do animal. Um *índice* é um tipo de sinal honesto (pois não pode ser forjado) que objetiva indicar alguma qualidade do sinalizador. Um exemplo de um *índice* é a marcação de árvores por tigres³⁰. No domínio acústico, a dispersão dos formantes vocais, por estarem relacionados a certas características ligadas ao tamanho da cavidade vocal e à quantidade de energia despendida para produzir som, tem sido sugerida como *índices* confiáveis indicadores de tamanho.

Huron (2012; 2015) sugere que algumas passagens musicais são interpretadas pelos ouvintes de modo semelhante a *sinais*, *pistas* e *índices* acústicos. Assim, uma vez que a música é capaz de mimetizar características acústicas associadas a determinados tipos de comportamento, a emoção evocada no ouvinte/observador seria condizente com aquela induzida diante dessas mesmas características sendo expressas por uma pessoa. Huron identifica os gestos acústicos expressos na tristeza como sendo *pistas*, na dor como *sinais* e na “fofice” (*cuteness*) como *índices*. O comportamento de uma pessoa que sente dor, por exemplo, apresenta traços visuais e sonoros claramente distintos de outros tipos de afeto: voz aguda e entrecotada, choro, fonação ingressiva, faringealização. O *senal*, uma vez que é intencionalmente comunicativo, objetiva alterar o comportamento do observador. Comportamentos de dor, como o choro, tendem a produzir um forte sentimento de compaixão nos observadores. Isso sugere que passagens musicais que mimetizem os sinais acústicos de uma pessoa que sente dor tendem a evocar compaixão nos ouvintes e não apenas tristeza ou pesar. Huron sugere, destarte, que algumas vezes, vários mecanismos atuam em conjunto podendo evocar simultaneamente afetos de empatia, compaixão e tristeza, por exemplo.

1.5. Discussão

Até aqui, tentamos traçar um panorama de algumas teorias e paradigmas sobre significação musical afetiva segundo abordagens de áreas distintas, passando pela

³⁰ Os tigres marcam as árvores no ponto mais alto que ele alcançar. Portanto, a posição da marca é um indicativo confiável do tamanho do animal (HURON, 2015, p. 4).

musicologia, psicologia e filosofia da música. Como pode ser observado, diversos dos paradigmas supramencionados entram em confronto direto uns com os outros. Contudo, em alguns casos, as diferentes abordagens se complementam e ajudam a montar um quadro geral que favorece a compreensão do complexo processo de significação musical. A começar pela oposição entre absolutismo e referencialismo, para o significado musical, ambas as posições são antes complementares que excludentes. Os significados extrínsecos são associados a estilos e tipos musicais, conforme defende o referencialismo, mas dependem de uma coerência estilística que só pode ser encontrada no nível da estrutura. Compositores de música para cinema, sobretudo, são exímios hermenutas capazes de identificar os mais sutis significados associados a estruturas musicais específicas. Em relação à oposição entre formalistas e expressionistas destacada por Meyer (1956), consideramos o formalismo e, juntamente com ele, a tentativa de se reduzir todo fenômeno musical a seu aspecto qualissínico, ou seja, ao som imaculado e livre de associações externas, uma utopia. Segundo Tagg, “apesar do domínio esmagador da tradição formalista nos departamentos universitários de musicologia, tal forma de pensar não referencial deve ser vista como um parêntese histórico na área dos discursos verbais sobre música” (TAGG, 2003b, p. 14). Mesmo compositores de música eletroacústica - que já nascera como herdeira do formalismo musical - perceberam a impossibilidade de se impor um tipo de *escuta reduzida* como pré-condição para a fruição de uma obra musical. Smalley, por exemplo, admite uma “tendência natural de relacionar sons com supostas fontes e causas e de relacionar sons uns com outros porque parecem ter origens comuns ou associadas” (SMALLEY, 1997, p. 110). O autor, ademais, reconhece a importância da *ligação com a fonte* (*source bonding*) e identifica um duplo potencial do som, a saber, o potencial *abstrato*, relacionado à qualidade sonora em si, e *concreto*, ligado a fatores extramusicais e à relação entre os sons em um contexto.

O embate entre cognitivistas e emotivistas, conforme distinguido por Kivy (1989, 1990), igualmente é problemático. Para os cognitivistas, a música é expressiva de emoção, pois carrega características comuns à manifestação de determinadas emoções, e o ouvinte interpreta esses sinais sem, contudo, ser induzido a sentir tais emoções. Segundo o paradigma emotivista, a música expressiva de uma emoção evoca diretamente esta emoção no ouvinte. O contágio emocional, conforme postulado por Davies, está alinhado ao paradigma emotivista e, portanto, representa uma objeção ao

cognitivismo. O principal elemento que se coloca entre uma abordagem e outra é a mediação cognitiva. Como vimos, as abordagens cognitivistas sugerem que toda emoção evocada é mediada por um objeto intencional, ou o objeto da emoção. Segundo esse paradigma, mesmo que nós identifiquemos na estrutura musical características que imitam os gestos humanos, a falta de um objeto intencional impede que a música evoque qualquer emoção genuína. Alguns cognitivistas, como Meyer e Kivy, negam que a música possa evocar, por si só, qualquer emoção nuançada ou em caminhos que não sejam triviais. Para Meyer (1956, p. 8), por exemplo, “quando um ouvinte relata que sente essa ou aquela emoção, ele está descrevendo a emoção que ele acredita que a passagem supõe indicar, não qualquer coisa que ele próprio tenha experienciado.” Teorias emotivistas, como a do contágio emocional, por outro lado, pressupõem que a evocação de uma emoção não depende, necessariamente, de mediação cognitiva, devendo-se a uma espécie de espelhamento e empatia natural. O embate entre cognitivistas e emotivistas ainda é acalourado e conta com pesquisadores sérios. Não compete a nós, nesta tese, discutir qual das duas abordagens é a mais correta, embora todo nosso referencial teórico seja amparado no cognitivismo. Se, de fato, é possível algum tipo de transmissão de emoção por meio da escuta musical não mediada, como alguns pesquisadores sugerem, certamente o paradigma cognitivista precisará ser revisado. Contudo, é inegável o fato de que uma emoção evocada nem sempre corresponde àquela percebida na estrutura musical, o que seria uma objeção ao contágio emocional. Para responder a esse problema, Huron (2014; 2015) sugere um modelo baseado nos conceitos etológicos de *sinal*, *pista* e *índice* (*signal*, *cue* e *índice*) para justificar a evocação de emoções diferentes daquela percebida na música. Não obstante, como Juslin (2013) tentou demonstrar em sua síntese de oito mecanismos, inúmeros fatores competem para a evocação de uma emoção por meio da música.

A teoria da expectativa, derivada do absolutismo do século XIX e sugerida inicialmente por Meyer, também encontra sérias restrições quando adotada como única via de compreensão do significado musical. Embora manipular expectativas tem sido uma técnica comumente usada para manipular estados emocionais (HURON, 2006, p. viii) em uma cultura, ela se mostra limitada como ferramenta para a compreensão do significado musical por negligenciar fatores importantes envolvidos na escuta musical. A beleza do timbre, as referências intertextuais, a escolha dos materiais musicais e as formas como eles são trabalhados ao longo da peça, mesmo que estritamente dentro das

regras do estilo, formam parte considerável da expressividade e do significado em música. Sem considerar ainda fatores inerentes à performance que interferem diretamente na recepção musical, como a acústica das salas, o (a) intérprete e todo o contexto da execução. Contudo, a expectativa responde a alguns caminhos importantes pelos quais a música adquire significado, sobretudo quando este se origina do suspense e da surpresa. A ideia de que músicas com grande recorrência de expectativas correspondidas soam familiares e confortáveis³¹ ao passo que o excesso de expectativas frustradas (quando o ouvinte não consegue antecipá-las adequadamente) torna a música incômoda será importante para nossa compreensão do papel da música de vanguarda no cinema. Segundo Meyer (1956, p. 27 – 29), na vida e na escuta musical, o suspense e a incerteza causados pela dificuldade de antecipar eventos futuros evocam ansiedade e apreensão. Por isso, talvez exista algo além da mera convenção na relação entre técnicas modernas e temáticas de terror, suspense e ficção científica, por exemplo. A música do modernismo sempre contraria de alguma maneira as expectativas do ouvinte habituado à música clássica de tradição tonal, seja em relação às resoluções cadenciais, à hierarquia tonal (Schoenberg) ou à métrica rítmica (Stravinsky). O mesmo poderia se dizer da música eletroacústica, que, em muitos casos, rompe com quase todos os elementos de expectativa da música tradicional. Na verdade, poderíamos dizer que parte dos problemas de recepção da música do século XX envolveu questões que esbarraram na falta de ferramentas conceituais e no rompimento com a sintaxe tonal, rítmica e cadencial que permitiria algum nível de familiaridade do público com a música da vanguarda. Segundo Huron (2006, p.331), “o advento do modernismo levanta desafios especiais no entendimento do papel da expectativa na experiência musical”.

A teoria do contorno e outras pautadas na similaridade igualmente revelam grandes lacunas ao tentarem explicarem o significado musical. O contorno por si só não resolve de forma convincente questões fundamentais da expressividade musical, como as diferenças expressivas entre tonalidades e modos distintos, sutilezas na harmonia etc. Sem contar sua insuficiência em tratar de músicas cujo contorno não é evidente, como texturas, músicas minimalistas e outras que fazem uso de técnicas modernas. Ademais,

³¹ Segundo a teoria da expectativa de Meyer, o equilíbrio no “jogo de hipóteses” é imprescindível para a música prover satisfação e prazer. Certa quantidade de surpresa e novidade é sempre fundamental para uma boa composição, do contrário, corre-se o risco da obviedade da forma musical e o excesso de expectativas correspondidas se converterem em monotonia e se tornar maçante, como “música de elevador”. Uma música excessivamente imprevisível, por outro lado, soará incompreensível e pouco prazerosa, conforme sugere Kivy (2002, p. 73).

como sugere Levinson, a similaridade entre duas coisas pode se dar de inúmeras maneiras. A música pode imitar apenas uma pequena parte das características expressas por uma pessoa emocionada. É importante salientar que o próprio Kivy, em suas últimas obras (2001; 2006) tem rejeitado sua teoria do contorno exposta em *The Corded Shell* (1980) e *Sound Sentiment* (1989) sem oferecer nenhuma alternativa. Sua teoria do contorno, contudo, tem sido confirmada em estudos empíricos, como atesta Young (2012) apoiado em estudos que relacionam reconhecimento de emoção em música e fala (JUSLIN e LAUKKA, 2003) e música e gestos corporais, comprovando que a experiência da música envolve uma experiência de movimento por meio do mapeamento entre domínios (YOUNG, 2012, p. 592-593). A complementação do contorno com a convenção é um caminho que consideramos mais proveitoso, contudo, Kivy não explora de forma sistemática, justamente por sua insistência em buscar a significação na música em si. Por outro lado, estudos recentes (KOELSCH, 2014) na área das ciências cognitivas e psicologia experimental suportam a ideia de que a música pode evocar emoções não apenas pelos caminhos destacados por Kivy e relacionados à estética, mas emoções nuançadas e similares à da vida cotidiana. Cook (2004) também parte de Davies e Kivy e propõe que a música pode, sim, representar emoções específicas e nuançadas.

Finalmente, para complementar a discussão sobre música e emoção, é importante destacar os apontamentos de Philip Tagg. Em *Music's meanings: um modern musicology for non-musos* (2012), em um capítulo dedicado a emoção, humor e metáfora, o autor comenta sobre duas pressuposições comuns formuladas acerca da música: 1) a ideia de que a música expressa emoções e humores; e 2) a ideia de que a música não pode ser descrita em palavras. Sobre a primeira suposição, como já abordado nesta tese, o autor critica a teoria da expressão, que defende que a música expressa as emoções do compositor. Em seguida, Tagg distingue “emoção” de “representação musical de emoção” e aponta as diferenças sutis entre os conceitos de emoção, afeto, sentimento e humor, destacando a emoção como um subcomponente do afeto e o humor como um termo mais abrangente e que inclui outros tipos de significados musicais não meramente denotativos de emoção. Segundo Tagg (2012, p. 72), para a representação musical de uma emoção ou humor, o compositor se vale de “memória, retrospectão, empatia, sensibilidade, imaginação e habilidade” e recorre a um conjunto codificado de estratégias composicionais que são apresentadas de uma

forma culturalmente viável para serem compreendidas por um ouvinte “competente”. Em relação à segunda suposição, Tagg vê como problemático o uso de rótulos que denotam emoção para explicar significados musicais. Para ele, parte da problemática de se adotar termos que denotam emoções (alegre, triste, calmo etc.) para explicar a expressão musical se deve ao fato de que palavras denotam estados de mente em termos logogênicos e não musogênicos.

Por combinar diversos domínios de representação, a música forma categorias integrais de cognição que, de um ponto de vista verbal, podem parecer contraditórias ou polissêmicas, mas que correspondem mais acuradamente e holisticamente com estados de mente como eles são atualmente sentidos (TAGG, 2012, p. 80).

Assim, mesmo expressões contraditórias e confusas do ponto de vista logogênico, como “desesperadamente perturbado no meio da calma e da beleza”, ainda que não correspondam absolutamente a uma passagem musical, parecem mais adequadas que rótulos que denotam emoção para explicar conceitos musogênicos em termos logogênicos.

Considere, por exemplo, a emoção ou o afeto por trás do rótulo verbal “alegria”. Estamos falando de: [a] a alegria de um garotinho borbulhando animadamente enquanto brinca com um brinquedo novo; [b] uma calma, confiante sensação de alegria que brota lentamente dentro de alguém ao perceber que o fim do túnel pode estar à vista; [c] a alegria de duas meninas rindo enquanto compartilham um segredo emocionante; [d] a alegria de uma grande multidão, vista de cima em uma praça da cidade, celebrando a libertação da guerra e da opressão; [e] a alegria de um pai ternamente embalando seu bebê recém-nascido? Essas cinco “alegrias” demandam músicas muito diferentes. Algumas delas serão rápidas, outras lentas; algumas barulhentas, outras suaves; algumas gentis e delicadas, outras enérgicas e exuberantes; algumas agudas, outras graves; algumas ritmicamente regulares, outras irregulares; algumas métricas, outras rapsódicas; algumas expansivas, outras moderadas; algumas privadas, outras públicas; algumas ao ar livre, outras dentro de um espaço confinado, etc. O que quer que seja que a simples *palavra* “alegria” possa significar, isso não pode ser musical porque não dá nenhuma sugestão dos elementos motóricos, sociais, espaciais ou físicos que a música deve, por definição, conter como um *domínio cruzado*, um tipo de comunicação humana *sinestésica* que faz com que os neurônios se acendam por *todo o cérebro*. Mas a contradição logogênico-musogênico de representar o afeto também pode ir para o outro lado (TAGG, 2012, p. 75, grifos do autor).

Por outro lado, estados de mente como inveja, ciúmes, desconfiança, culpa e embaraço, embora muito distintas em termos logogênicos, são muito similares em termos musogênicos. Todos os cinco estados compartilham de um conjunto de gestos corporais específicos ligados a um estado de desconforto psicológico. Juntamente com a problemática da correlação entre palavras que denotam estado de mente e música, Tagg (2012, p. 77) observa que mesmo nas enciclopédias utilizadas durante o cinema

silencioso o uso de palavras que denotam estados emocionais é limitado em relação a termos que denotam espaço geográfico, tempo, etnia, funções sociais, cerimônias, movimentos genéricos etc. Finalmente, o autor defende que “priorizar as palavras [que denotam] emoção à custa de *outros tipos de vocabulário* pode prejudicar seriamente nossa compreensão do que a música pode e não pode comunicar.” (TAGG, 2012, p. 78). Tagg defende o uso metafórico de palavras quando relacionadas a música: “se tratadas com cuidado, metáforas verbais do significado musical percebido podem servir como um ponto de entrada útil na discussão de “como os sons musicais podem carregar que tipos de significado” (TAGG, 2012, p. 81).

Nesse momento, onde as abordagens claramente se separam e a natureza de nossa pesquisa nos obriga a adotar um caminho dentre tantos outros, optamos por seguir pelas trilhas da semiótica peirceana, como nos parece adequada para o objeto desta tese. A semiótica será fundamental para a compreensão do conjunto de convenções ou do sistema de signos consolidados ao longo dos anos na música de cinema.

1.6. A música nos domínios da semiótica

As abordagens semióticas sobre significação musical emergem no contexto acadêmico principalmente a partir dos anos 1960, quando aparecem associadas aos estudos em linguística. Nos primeiros estudos em semiótica musical se observa uma preocupação maior em relação aos processos intrínsecos da forma em detrimento de significados extrínsecos. A ênfase na sintaxe em detrimento da semântica e pragmática nos primeiros estudos em semiótica musical, além da predominância de um repertório muito restrito, notadamente circunscrito à música clássica, revela a influência do formalismo que predominou na academia até os anos 1980. No Brasil, desde a década de 1970 se desenvolveu uma linha de pesquisa interessada na questão do significado na música (COELHO DE SOUZA, 2012, p. 57). Autores ligados principalmente à vertente peirceana, como Willy Correa de Oliveira (1979), J. Jota de Moraes (1983), Lucia Santaella (2009), Rodolfo Coelho de Souza (1983, 1994, 2012), José Luiz Martinez (1991, 1992, 1997, 1999), Edson Zampronha (1995, 2000), Heloísa Duarte Valente (1999), entre outros, têm se valido (ou se valeram durante um período), cada um à sua maneira, da semiótica como ferramenta para a compreensão da significação musical.

Tagg (2012, p. 145) define a semiótica musical, no sentido amplo do termo, como sendo “a relação entre os sons que nós chamamos musicais e o que esses sons significam para aqueles que os produzem e os ouvem em contextos culturais específicos.” Uma abordagem semiótica da música, portanto, tende a considerar um texto (a música) em relação a um contexto sociocultural. *Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics* (1972), de Wilson Coker, embora bastante criticado pela tentativa de dicionarização de estruturas musicais e afetos, revela um esforço pioneiro em direção à compreensão da relação entre música e afeto a partir da semiótica. O autor adota a tricotomia peirceana de signo, objeto e interpretante a partir da expansão em cinco partes realizada por Charles Morris, a saber: signo (estímulo), intérprete (organismo), interpretante (disposição para responder), significação (objeto ou evento) e contexto (condições). Em um rápido levantamento acerca de algumas das principais publicações na área de semiótica musical nos EUA nos últimos anos, Hatten (2005) observou que a visão puramente semiótica dos primeiros anos tem sido enriquecida por uma grande variedade de abordagens. Nos últimos anos, com o avanço das pesquisas na área de cognição, e graças ao interesse pelo resgate de uma tradição retórica que remonta ao classicismo greco-romano - e é o principal referencial dos discursos durante a Idade Média, passando pela Renascença e pelo Barroco - além da teoria das tópicas de Leonard Ratner³² (1985), os estudos em cognição e semiótica musicais têm ressurgido com uma força ainda maior.

A semiótica ou lógica³³ emerge, na arquitetura filosófica de Peirce, como a terceira categoria das ciências normativas, precedida pela estética e ética, e sob a base da fenomenologia. Na divisão peirceana das ciências, a filosofia faz parte das ciências da descoberta, sendo precedida pela matemática e sucedida pelas ciências especiais, sendo estas divididas em físicas e psíquicas. A semiótica se subdivide ainda em gramática pura ou especulativa, lógica crítica e metodêutica ou retórica especulativa. Santaella (2009, p. 34) sintetiza a arquitetura filosófica de Peirce da seguinte maneira:

1. Ciências da descoberta
 - 1.1 Matemática
 - 1.2 Filosofia
 - 1.2.1 Fenomenologia
 - 1.2.2 Ciências Normativas
 - 1.2.2.1 Estética

³² RATNER, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books; London: Collier MacMillan Publishers Company, 1985.

³³ Peirce considera a lógica “apenas um outro nome para semiótica” (PEIRCE, 2010, p. 45).

- 1.2.2.2 Ética
- 1.2.2.3 Lógica ou semiótica
 - 1.2.2.3.1 Gramática pura ou especulativa
 - 1.2.2.3.2 Lógica crítica
 - 1.2.2.3.3 Metodêutica ou retórica especulativa
- 1.2.3 Metafísica

A Teoria Geral dos Signos de Charles Sanders Peirce está toda erigida em uma estrutura lógica triádica que pode ser sumarizada em 1) Qualidade, 2) Reação e 3) Mediação (ver Santaella, 2009). Peirce, contudo, adotou uma terminologia original, definindo as três instancias supramencionadas como primeiridade, secundidade e terceiridade. De acordo com Santaella (2012, p. 79), “primeiridade é o começo, aquilo que tem frescor, é original, espontâneo, livre. Secundidade é aquilo que é determinado, terminado, final, correlativo, objeto, necessitado, reativo. Terceiridade é o meio, devir, desenvolvimento.”

A semiose pode ser entendida, segundo Tagg (2012, p. 156) como “o processo pelo qual o significado é produzido e entendido.” Este processo pressupõe uma relação triádica entre um *signo* (fundamento), o *objeto* do signo e o *interpretante*. O *signo* é qualquer coisa que indica ou representa algo para um intérprete. O *objeto* é aquilo que o signo representa para quem o interpreta. O *interpretante* é o efeito que o signo produz na mente interpretadora. Segundo Peirce (2010, p. 46):

Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei *fundamento* do representâmen.

Falar em signo, portanto, pressupõe a existência do objeto e do interpretante, pois a relação entre os três é essencial para que o signo funcione como tal. Um erro comum é confundir o *interpretante* com o intérprete. É preciso ficar claro que o *interpretante* no qual se refere Peirce é o resultado da interpretação, ou o efeito que o signo produz em quem o interpreta, seja esse efeito uma ação, um sentimento, uma ideia etc. O intérprete é quem faz a interpretação – pode ser uma pessoa, um animal, uma máquina etc. O *interpretante* será sempre outro signo aberto a novas interpretações. Nas palavras de Peirce, o signo é “Qualquer coisa que conduz alguma outra coisa (seu *interpretante*) a referir-se a um objeto ao qual ela mesma se refere (seu *objeto*), de modo

idêntico, transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo, e assim sucessivamente *ad infinitum*.” (PEIRCE, 2010, p. 74).

Para exemplificar o funcionamento da tríade no processo semiótico, nos basearemos em um exemplo inspirado em Santaella:

Tomemos um grito, por exemplo, devido a propriedades ou qualidades que lhe são próprias (um grito não é um murmúrio) ele representa algo que não é o próprio grito, isto é, indica que aquele que grita está, naquele exato momento, em apuros ou sofre alguma dor ou regozija-se na alegria (essas diferenças dependem da qualidade específica do grito). Isso que é representado pelo signo, quer dizer, ao que ele se refere é chamado de seu objeto. Ora, dependendo do tipo de referência do signo, se ele se refere ao apuro, ou ao sofrimento ou à alegria de alguém, provocará em um receptor um certo efeito interpretativo: correr para ajudar, ignorar, gritar junto etc. Esse efeito é o interpretante (SANTAELLA, 2010, p. 8).

A complexa arquitetura da semiótica de Peirce pressupõe um vasto conjunto de tricotomias que interagem entre si e criam uma infinidade de categorias capazes de abarcar todo e qualquer fenômeno que possa funcionar como signo, ainda que potencialmente: um cheiro, as formas das nuvens, o canto de um pássaro, a fumaça em uma chaminé, uma pintura impressionista, uma obra musical, um conceito etc. As categorias mais gerais da semiótica de Peirce contemplam os tipos de relações entre o signo consigo mesmo, o signo com seu objeto (dinâmico) e o signo com seu interpretante. Destarte, o objeto ainda pode ser subdividido em objeto imediato e objeto dinâmico. O interpretante, por sua vez, se subdivide em interpretante imediato, interpretante dinâmico e interpretante final. Seguindo a lógica da 1) primeiridade/qualidade, 2) secundidade/reação, 3) terceiridade/mediação, obtêm-se:

1. Signo consigo mesmo	2. Signo com o objeto	3. Signo com o interpretante
1. quali-signo	ícone	rema
2. sin-signo	índice	discente
3. legi-signo	símbolo	argumento

Tabela 2: Tricotomias da semiótica peirceana.

Nos estudos em comunicação, a segunda tricotomia da semiótica, a saber, aquela que define os tipos de relação entre signo e objeto, adquiriu maior relevância em relação às demais. Segundo Peirce, a relação entre signo e objeto pode se dar por três caminhos principais: 1) pela mera qualidade e semelhança, que corresponde ao ícone; 2) pela existência e relação física, que corresponde ao índice; e 3) pela convenção e arbitrariedade, que corresponde ao símbolo. Sem necessidade de detalhamento,

adotaremos, portanto, nesta tese, as categorias de ícone, índice e símbolo como referência para o estudo da semiótica aplicada à música. Mesmo Peirce admitiu que “A mais importante divisão dos signos faz-se em *Ícones*, *Índices* e *Símbolos*.” (PEIRCE, 2010. p. 64).

O *ícone* se caracteriza pela pura sensação e pela semelhança. Em uma de suas definições, Peirce reconhece o ícone como sendo “qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei que seja semelhante de qualquer coisa e utilizada como um signo seu” (PEIRCE, 2010, p. 52). Uma vez que meras qualidades são suscetíveis de se assemelharem a diversas coisas, um signo icônico pode atuar ainda como substituto do objeto que ele se assemelha. Exemplos de signos icônicos são uma pintura figurativa, uma fotografia, o ícone da lixeira no *desktop* do computador, as figuras de masculino e feminino na porta de banheiros públicos, o som de apitos que imitam o canto dos pássaros etc. Também são considerados ícones mapas e diagramas por suas semelhanças estruturais com o objeto.

Santaella (2009, p. 103) defende a “dominância da primeiridade icônica nos signos musicais.” Segundo Coelho de Souza (1994, p. 35-36), na música, o iconismo está presente nas relações intrínsecas entre elementos da estrutura musical, desde a repetição de grandes seções até a reiteração de motivos. Também se revela na referência a objetos externos, como a flauta que sugere o canto dos pássaros, os ataques de tímpanos que sugerem o trovão ou um instrumento que imita outro³⁴. O iconismo musical também abrange todas as teorias que partem da similaridade entre estrutura musical e prosódia, acentos da fala, gestos físicos ou comportamento, abarcando da doutrina da mimese à teoria do contorno, de Kivy.

O *índice* se caracteriza por uma relação de contiguidade ou causa e efeito que sugere uma conexão dinâmica entre signo e objeto. Diferente do ícone, pode não haver qualquer relação de semelhança entre o signo e o objeto que ele indica. Exemplos de índice são o dedo que aponta em uma direção qualquer, a fumaça que indica que algo está queimando, a nuvem negra que sugere uma possível tempestade, as pegadas que denunciam o crime etc.

³⁴ Zbikowski (2011, p. 44) exemplifica a analogia musical com a peça para piano *O banjo*, de Gottschalk, onde o compositor buscou imitar com o piano as características, estilos e gestos típicos do banjo.

Na música, em um nível intrínseco, o índice pode apontar para as partes de uma composição musical: uma cadência pode indicar o final de uma frase, período, seção ou peça, por exemplo. No nível extrínseco, a escuta de uma peça musical pode nos dar informações, por exemplo, acerca do compositor, do período, o uso de determinados instrumentos podem ser indicativos de determinada região ou nacionalidade, um estilo musical, por sua vez, pode indicar um contexto no qual ele surgiu etc.

O *símbolo* é definido pela regra e pela convenção, portanto, a relação entre o signo e o objeto que ele representa não depende de qualquer semelhança ou conexão física, se pautando, sobretudo, na arbitrariedade. Exemplos de símbolos são os códigos de trânsito, as leis, as regras de um jogo, o sistema alfabético, as palavras, enfim, tudo que possa ser presumido como sendo parte do sistema de códigos convencionados por membros de uma cultura. Na música, exemplos de símbolos são os diversos sistemas que regem a composição musical, bem como as conotações representadas por rótulos como heroico, pastoral ou tempestuoso.

As categorias que determinam os tipos de relações entre signo e objeto raramente podem ser alienadas em um processo de significação. É fundamental considerar que elas não atuam isoladamente e, na maioria das vezes, as três categorias se sobrepõem. O que nos autoriza a classificá-las, contudo, é o princípio de dominância de uma categoria em relação às demais. Assim, uma pegada na areia possui sua face icônica determinada pela *semelhança* entre a forma do desenho na areia e a forma dos pés que nela pisaram; por outro lado, as pegadas *indicam* que alguém esteve ali e, por conseguinte, seguiu em determinada direção, usava determinado tipo de calçado ou estava descalço e se era uma criança ou um adulto. Finalmente, a mesma marca de pegada, quando usada em uma propaganda, por exemplo, pode simbolizar liberdade, prazer, momentos de alegria em uma praia paradisíaca etc. Outro exemplo, que usamos em Oliveira (2015), é a logomarca da Apple:

A figura abaixo possui sua face icônica (...) [determinada pela] semelhança com uma maçã mordida. Sua face indicial também é evidente, uma vez que a figura indica uma marca. Por outro lado, em nossa cultura judaico-cristã, a maçã conota sabedoria. Ela também está presente em narrativas científicas, como a da maçã que despertou Newton para a lei da gravitação universal. Uma maçã mordida representa, portanto, a descoberta e a apropriação do conhecimento. Ao adotar o símbolo de uma maçã mordida como logotipo de uma empresa, objetivou-se agregar toda a gama de significados do signo à marca Apple.

Figura 4: Logotipo da Apple – exemplo de símbolo.

Em *Matrizes da linguagem e pensamento* (2009), Santaella discorre detalhadamente, no plano das linguagens sonora, visual e verbal, cada categoria resultante das diversas possibilidades de combinações entre as tricotomias da semiótica peirceana. Tomando por base a sintaxe como eixo sobre o qual se fundamenta a matriz sonora, Santaella sintetiza no sumário abaixo as principais categorias resultantes das relações triádicas da semiótica peirceana tomadas a partir da matriz sonora:

- 1.1 As sintaxes do acaso
 - 1.1.1 O puro jogo do acaso
 - 1.1.2 O acaso como busca
 - 1.1.3 As modelizações do acaso
- 1.2 As sintaxes dos corpos sonoros
 - 1.2.1 A heurística das qualidades sonoras
 - 1.2.2 A dinâmica das gestualidades sonoras
 - 1.2.3 O som sob a tutela das abstrações
- 1.3 As sintaxes das convenções musicais
 - 1.3.1 O ritmo e a primeiridade
 - 1.3.2 A melodia e a secundidade
 - 1.3.3 A harmonia e a terceiridade

Cada categoria se subdivide ainda em três, totalizando 27 categorias e contemplando as mais diversas possibilidades de enquadramento do fenômeno sonoro na atividade interpretativa.

1.6.1. Três atitudes de escuta e nove modos de ouvir

No segundo capítulo de *A audiovisual* (1994; 2011), Michel Chion distingue três atitudes de escuta, a saber, a escuta causal, a escuta semântica e a escuta reduzida. A escuta causal, como o nome sugere, supõe a atitude de desvendar a causa do som e se obter quaisquer informações a respeito das fontes sonoras de onde o som provém. A escuta semântica, que pode coexistir com a escuta causal, é aquela cuja finalidade é interpretar um código, seja uma mensagem verbal ou um código morse, por exemplo. A escuta reduzida foi conceituada por Pierre Schaeffer a partir da fenomenologia de Husserl e consiste em ignorar a fonte sonora ou qualquer sentido que possa ser atribuído

ao som, a fim de que toda a atenção seja direcionada para as propriedades intrínsecas e para a qualidade pura das formas sonoras, alienadas de qualquer referencial extrínseco.

Santaella (2009, pp. 84 – 87) associou as três atitudes de escuta propostas por Chion às categorias fenomenológicas de primeiridade, secundidade e terceiridade de Peirce. Assim, a escuta reduzida pode ser relacionada à primeiridade icônica por sua propensão à pura qualidade; a escuta causal se relaciona à secundidade indicial por seu caráter indicativo e por enfatizar a contiguidade entre som e fonte sonora; a escuta semântica, por sua vez, se relaciona à terceiridade simbólica uma vez que se fundamenta na convencionalidade.

Com base em J. J. de Moraes (1983), Santaella (2009) propõe nove modos de ouvir fundamentados na teoria dos interpretantes de Peirce. Em comparação com outras propostas, como a de Chion e Pierre Schaeffer, os modos de ouvir propostos por Santaella se referem mais aos diferentes efeitos do som sobre o ouvinte que a atitudes do ouvinte em relação aos sons, embora os efeitos estejam diretamente ligados às atitudes de escuta. Moraes (1983) propôs três níveis de escuta: 1) ouvir emotivamente; 2) ouvir com o corpo; e 3) ouvir intelectualmente. Uma vez que esses três modos coincidem claramente com as três classes de interpretantes dinâmicos peirceanos (emocional, energético e lógico), Santaella replicou três modalidades em cada nível e obteve nove sutis modalidades ou modos de ouvir.

No primeiro nível da escuta emocional (1.1) tem-se uma pura qualidade de sentir. Segundo Santaella, “Em situações de audição como essa, o receptor fica bem perto de se transformar em uma mera cápsula de sentimento flutuando fora do tempo e do espaço.” (SANTAELLA, 2009, p. 82). A segunda modalidade (1.2) é a da comoção, quando todo nosso fluxo sanguíneo, nossos batimentos cardíacos e nossa respiração se alteram em resposta à música. A terceira modalidade (1.3) corresponde à emoção. Sua posição de terceiridade deve-se ao fato de que as emoções são reconhecidas por rótulos; logo, apresentam características distintivas e reconhecidas por outras pessoas. Nesse nível, projetamos emoções como alegria, tristeza, melancolia às músicas, embora, como visto anteriormente, a música por si só não pode expressar tais emoções.

No terceiro nível da escuta emocional, Santaella ratifica a compreensão da relação entre música e emoção segundo as teorias da emoção e afeto que se baseiam no iconismo, isto é, na similaridade entre gestos musicais e gestos corporais e da fala – ou

pulsações biológicas - como vimos em Davies ou Huron. A autora sugere ainda que certos indicadores de expressão musical, tais como *allegro*, *piano*, *moderato* devem seus rótulos a alguma relação com estados de espírito. Segundo Santaella:

Essas formas expressivas evocam emoções porque provavelmente as diferentes cadências e ritmos, os tons graves e agudos, os diferentes coloridos ou timbres dos instrumentos apresentam correspondências com os ritmos vitais, sensações viscerais e pulsções biológicas que são também diferentes, mais rápidas ou mais lentas, dependendo de estarmos sentindo alegria ou desgosto, euforia ou tédio, placidez etc. Sob esse aspecto, a música provoca aquilo que chamo de emoção instintiva, ressonância, correspondências que são atraídas por semelhança de pulsação. Em suma, há ritmos sonoros que apresentam correspondências com os ritmos biológicos que acompanham diferentes estados de sentir. Desse modo, os rótulos culturais de emoção que costumamos colar a certos tipos de música não são inteiramente arbitrários, mas têm seus vínculos de motivação nas similaridades entre a música e as pulsções biológicas (SANTAELLA, 2009, p. 83).

No segundo modo de ouvir, a escuta é ampliada do ouvido para o corpo. O primeiro nível (2.1) corresponde ao que Santaella (2009, p. 83) define como “corpo tomado”, quando o ritmo penetra e se funde ao corpo, resultando na dança visceral muito comum aos rituais religiosos. Na segunda modalidade (2.2), tem-se a contiguidade entre a música e o corpo, quando a ação corporal é diretamente influenciada pelo ritmo musical. Essa modalidade é facilmente observada na reação do corpo em resposta a um ritmo como o samba. A terceira modalidade de ouvir com o corpo (2.3) corresponde à dança coreografada. Nesse nível, o ritmo é traduzido em formas convencionadas de representação visual dos movimentos em resposta à música.

Nas três modalidades do ouvir intelectualmente entramos no domínio dos ouvidos educados e sensíveis às sutilezas da forma musical. A primeira modalidade (3.1) é definida pelo caráter hipotético, que se deve ao aspecto de novidade e rompimento da música com padrões familiares ao ouvinte. Dessa forma, não podendo se agarrar a esquemas de referência, diante da imprevisibilidade e da incerteza, cabe ao intelecto apenas formular hipóteses acerca dos futuros desdobramentos da estrutura musical. A segunda modalidade é a da escuta relacional, marcada pela capacidade do ouvinte em perceber todas as nuances tímbricas, bem como a sobreposição de vozes, os tratamentos dos materiais, as variações motívicas e os desdobramentos da forma musical. A terceira modalidade (3.3) é a da escuta especializada. Um modo de ouvir de quem conhece os sistemas e referências musicais e, portanto, pode julgar e avaliar a música como forma abstrata de pensamento.

1.7. Tópicos musicais

No século XVIII, a grande arte dos compositores estava na competência em mover os afetos e as emoções dos ouvintes por meio da manipulação de signos expressivos. Os caminhos por meio dos quais os afetos eram movidos, por sua vez, perpassavam desde artifícios descritivos até a “súbita evocação de sentimentos” (RATNER, 1985, p. 1). A compreensão dos elementos expressivos de uma obra, por conseguinte, só era possível porquanto havia um repertório de códigos comunicativos compartilhado entre público e compositor.

Em 1781, em carta para seu pai, Mozart descreve em detalhes o processo composicional de sua ópera *O rapto do serralho*. O compositor menciona desde os aspectos pragmáticos, como a adequação de algumas passagens aos intérpretes, até detalhes concernentes à significação da obra. Agawu (1991, p. 3) destaca alguns trechos da carta a fim de elucidar a consciência do compositor na opção por determinadas estratégias composicionais. Em certa passagem, por exemplo, Mozart comenta sobre sua intenção em utilizar uma “música turca” para obter um tom de comédia na cena que Osmir está raivoso. Claramente, o sucesso de Mozart em antecipar o efeito expressivo da música em relação à cena depende do conhecimento de seu público. Para elaborar estratégias e conseguir manipular seus afetos ele deve se valer de códigos comunicativos comuns entre ele e sua plateia. Nesse caso específico, o tom cômico só pode ser obtido porquanto compositor e ouvinte do século XVIII reconhecem elementos específicos – ligados, entre outras coisas, ao contexto histórico-social - que conferem um caráter exótico à “música turca” e a identificam com uma categoria expressiva capaz de suscitar uma conotação cômica.

Se observarmos o fragmento abaixo, correspondente à introdução da *Sonata n°8*, Op. 13, a *Patética*, de Beethoven, podemos notar que a grande carga dramática deste fragmento provém do forte contraste entre categorias expressivas. Agawu (1991, p. 42 - 44) chama a atenção para o fato de que até o terceiro tempo do quarto compasso predominam materiais que fazem referência a categorias expressivas como a *abertura francesa* e o *estilo sensível* de C.P.E Bach. No último tempo do quarto compasso é apresentado um gesto que pode ser ouvido como uma pequena *cadenza* e, portanto, como uma alusão ao *estilo concerto*. O mesmo gesto será repetido no último compasso,

marcando o fechamento da introdução. No compasso 5 é introduzida uma melodia que remete a uma *ária*. Entretanto, essa *ária* é logo interrompida por um gesto semelhante àquele apresentado no primeiro compasso, entretanto com um componente a mais de dramaticidade que evoca o caráter expressivo do movimento conhecido como *Sturm und Drang* ou *Tempestade e Ímpeto* – nos referiremos à tópica *sturm und drang* como *tempesta*, seguindo a sugestão de McClelland (2014). Nos compassos de 5 à 8 predomina a alternância entre o que denominamos *tempesta* e *ária*. No compasso 9 e 10 é retomado o *estilo sensível* referido nos primeiros compassos e, enfim, a *cadenza* do último compasso leva à resolução final do trecho.

The image shows a musical score for the introduction of Beethoven's Sonata No. 8, Op. 13, in F major. The score is in 3/4 time and marked 'Grave'. It consists of six systems of piano and right-hand staves. The first system starts with a piano (p) dynamic and a half note in the right hand. The second system features a forte piano (fp) dynamic and a half note in the right hand. The third system has a piano (p) dynamic and a half note in the right hand. The fourth system has a piano (p) dynamic and a half note in the right hand. The fifth system has a forte piano (fp) dynamic and a half note in the right hand. The sixth system has a piano (p) dynamic and a half note in the right hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, fp, sf, cresc.). The final measure of the sixth system is marked 'attaca subito il Allegro'.

Figura 5: Introdução da Sonata n°8 (“Patética”), opus 13, de Beethoven.

As diversas “categorias expressivas” supracitadas, que abrangem tanto a “música turca” em Mozart quanto os diversos estilos em Beethoven, formam elementos de expressão independentes que receberam a denominação de *tópicas*: figurações características que formam tipos e estilos “com correlações estáveis e faixas interpretativas flexíveis”³⁵ (ALLANBROOK apud HATTEN, 2005, p. 13). Ou ainda, segundo Hatten (1994, p. x), “estilos e tipos fortemente codificados que carregam características ligadas a afeto, classe e ocasião social, tais como estilos de igreja, estilos aprendidos e estilos de dança.” As tópicas surgem a partir da influência de rituais, formas artísticas, elementos culturais e sociais que, convertidos em signos musicais, carregam sentido, ideias ou afetos. Esses signos foram incorporados ao discurso musical pelos compositores clássicos e se tornaram parte da poética composicional do período. Ratner inaugura a primeira geração de teóricos das tópicas musicais ao propor sua teoria no livro *Classic Music*, em 1980. Segundo Ratner,

Do contato com o culto religioso, poesia, drama, entretenimento, dança, cerimônia, forças armadas, caça, e a vida das classes baixas, a música no início do século XVIII desenvolveu um tesouro de *figuras características*, que formou um rico legado para os compositores clássicos. Algumas dessas figuras eram associadas a vários sentimentos e afeições; outras tinham um aroma pitoresco. Elas são denominadas aqui como *tópicas* – sujeitos do discurso musical (RATNER, 1985, p. 9).

A teoria das tópicas musicais pressupõe a existência de códigos e significados gerais convencionados que podem ser representados por significantes específicos. Ela surge no início da década de oitenta como desdobramento dos estudos em semântica musical. Agawu (1991) comenta que teóricos contemporâneos e outros escritores modernos já haviam se aproximado da ideia das tópicas ao enfatizar a importância do estilo na música clássica (por ex. KERMAN, 1967; ROSEN, 1971; PESTELLI, 1984), entretanto, cabe a Ratner o mérito de haver identificado esses estilos e tipos como uma categoria expressiva independente.

O atual interesse pelo estudo da teoria das tópicas se revela como uma reação aos anos precedentes ao surgimento da *nova musicologia*, quando o formalismo musical predominava nos debates musicológicos. Uma vez que a análise tópica também se vale

³⁵ ALLANBROOK, Wye J. **Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni**. Chicago: University of Chicago Press, 1983. ALLANBROOK, Wye J. **Two Threads through the Labyrinth: Topic and Process in the First Movements of K. 332 and K. 333**. In: ALLANBROOK, Wye J.; LEVY, Janet M.; MAHN, William P (editores). *Convention in Eighteenth - and Nineteenth - Century Music: Essays in Honor of Leonard G. Ratner*. Stuyvesant, N.Y.: Prendragon Press, 1992. P. 125-71.

dos elementos estruturais de uma obra, a significação musical, sob essa nova perspectiva, passa a ser entendida como resultado de um constante diálogo entre as abordagens estruturalistas e hermenêuticas – abordagem esta que já havia sido renunciada por Meyer (1956). Assim, o significado musical emergiria de uma correlação entre sintaxe (forma - significado intrínseco³⁶) e semântica (tópicas – semiose extrínseca). O caminho aberto por Ratner foi expandido por Allanbrook (1983, 1992), Agawu (1991), Hatten (1994, 2004) e Monelle (2000, 2006) entre outros.

Ratner (1985) elenca uma série de tópicos que, embora predominasse nos períodos clássico e barroco, era utilizada de maneiras distintas pelos compositores de um e de outro período. Se, por um lado, os compositores barrocos primavam pela unidade do afeto, por outro, os compositores clássicos buscavam explorar os significados emergentes da mistura e combinação de diferentes tópicos, muitas vezes conflitantes. As tópicos são divididas por Ratner em duas categorias principais, correspondentes a *tipos* e *estilos*. Uma terceira categoria é adicionada pelo autor para englobar artifícios descritivos e *pictóricos* utilizados pelos compositores:

- 1) *Tipos*: relacionados principalmente a danças e cerimoniais que eram incorporados nas composições clássicas por meio de seus significados sociais, teatrais e especulativos. Exemplos: minueto, passepied, sarabanda, polonês, bourrée, contradança, gavotta, giga, siciliano, marcha e gêneros correlatos.
- 2) *Estilos*: relacionados a rituais, hábitos da nobreza ou referências a estilos literários. Exemplos: fanfarra, caça, cantábile, brilhante, abertura francesa, pastoral, marcha turca, sturm und drang (tempesta), sensível (*empfindsamkeit*), estrito e fantasia.
- 3) *Pictorialismo e word painting*: tentativas de representar ideias de poesia ou outro tipo de literatura por meio da música. Inclui principalmente procedimentos imitativos ou alusão simbólica a elementos extramusicais.

³⁶ A oposição usada por Jakobson entre significado intrínseco e significado extrínseco foi adotada por Agawu (1991) para indicar a oposição entre o significado proveniente da relação entre os elementos da estrutura musical entre si e o significado tópico proveniente de associações com elementos extramusicais.

A inclusão de *pictorialismo* e *word painting* tem sido alvo de polêmica entre *scholars*. Parte dos autores, dentre eles Agawu e Allanbrook, não incluem ambos os artifícios na categoria de tópicas. Mesmo Ratner fez menção ao pictorialismo apenas no final de seu capítulo, discorrendo na maior parte dele apenas sobre tipos e estilos. Monelle (2000) distingue entre “tópicas indiciais” e “tópicas icônicas”, sugerindo que estas últimas podem partir de *pictorialismo* e *word painting* para se constituírem símbolos musicais, superando sua condição de simples ícones musicais, e atingirem o status de tópica.

Hatten (1994) propõe uma sistematização das tópicas apresentadas por Ratner (1985) organizada hierarquicamente da seguinte forma:

- I. Códigos de sentimentos e paixões, ligados a:
 - A. andamento, movimento, tempo
 - B. intervalos
 - C. motivos usados para simbolizar afeto
- II. Estilos, com base em:
 - A. localidade / ocasião / situação
 - 1. estilo eclesiástico / de igreja
 - 2. estilo de câmara (*galanterie*)
 - 3. estilo teatral / operístico (relativo ao estilo de câmara)
 - B. Grau de dignidade
 - 1. alto estilo
 - 2. estilo médio
 - 3. estilo baixo
- III. Tópicas, quer:
 - A. Tipos (peças totalmente trabalhadas), tais como danças (minueto, contradança, etc.) em estilos alto, médio ou baixo, ou
 - B. estilos (figuras e progressões dentro de uma peça)
 - 1. militar, caça
 - 2. estilo cantábile
 - 3. Abertura francesa
 - 4. musette, pastoral
 - 5. música turca
 - 6. tempestade e ímpeto [*Sturm und Drang*/ tempesta]
 - 7. estilo sensível, *Empfindsamkeit*
 - 8. estilo estrito, aprendido (vs. *galant*, ou estilo livre)
 - 9. estilo fantasia
- IV. Pictorialismo, *word painting* e imitação de sons na natureza (HATTEN, 1994, p. 74-75).

Uma vez tendo sido cristalizados como parte de um repertório expressivo compartilhado, o compositor pode lançar mão de *tipos* específicos por meios de alusões estilísticas. Um minueto, por exemplo, pode ser utilizado como movimento de uma sinfonia ou sonata, mas o *estilo minueto* pode ser evocado em qualquer parte de um movimento (AGAWU, 1991, p. 32). Uma premissa fundamental para que um estilo ou tipo se torne uma tópica é o deslocamento em relação a seu contexto original. Mirka

destaca que a tópica é constituída de “estilos e gêneros musicais retirados de seu contexto próprio e usados em outro” (MIRKA, 2014, p. 2).

Dando continuidade ao trabalho de Ratner, Agawu (2009, p. 43–44) listou 61 tópicos mais comuns ao universo da música clássica, dentre elas estão baixo de Alberti, alla breve, estilo ária, arioso, bourrée, estilo brilhante, cadenza, coral, fanfarra, estilo fantasia, fugato, estilo galante, gavota, giga, estilo caça, estilo italiano, minueto, estilo ombra, pastoral, valsa, estilo cantado, siciliano, abertura francesa, chamada de trompa, estilo estrito, estilo trágico, música turca etc.

Hatten (1994) apresenta uma teoria onde os elementos tópicos interagem dialogicamente em processos tropológicos de sobreposição e justaposição que dão origem a metáforas musicais. Desse modo, ele enfatiza a interpretação criativa e expande as possibilidades de uma análise hermenêutica da obra. Tanto Hatten quanto Monelle criticam a dicionarização das tópicas promovida por Agawu, defendendo que a identificação em detrimento da interpretação expressiva causa uma limitação dos significados aos rótulos e, por conseguinte, causa um empobrecimento no potencial interpretativo (Mckay, 2007).

Em *Playing with Signs* (1991), a tópica é abordada pela primeira vez como um signo semiológico. Apoiado em princípios estruturalistas, Agawu adota as oposições binárias da semiologia saussuriana para conceber a tópica como um signo dicotômico constituído de 1) *significante*, que contempla os aspectos sintáticos e formais no âmbito do ritmo, harmonia, melodia, textura, timbre etc; e 2) *significado*, identificado por rótulos convencionalizados e referente aos aspectos culturais e conotativos (AGAWU, 1991, p. 49). *Significante* e *significado*, por sua vez, se imbricam em um “cluster de associações”. *Significantes* podem originar outras tópicas correlatas enquanto os *significados*, pela interação contextual, pode ter seu potencial interpretativo expandido (MONELLE, 2006, p. 5).

Com a segunda geração de teóricos, tendo Hatten e Monelle à frente, sob a perspectiva da semiótica peirceana, a tópica passou a representar tipos, estilos, objetos, peças, procedimentos ou qualquer coisa que carregue potencial simbólico. Monelle, baseado em Hatten (1994), caracteriza a tópica musical, em termos peirceanos, como sendo “*types* gerais capazes de serem representados por *tokens* específicos” (MONELLE, 2000, p. 15). Em *The Sense of Music* (2000), ele oferece uma crítica às

inconsistências históricas que suportam o desenvolvimento das tópicas apresentadas por Ratner (1985), e propõe a ideia de significação tópica a partir da indicialidade do conteúdo (objeto) como característica universal. Segundo Monelle (2000, p. 17):

A tópica é essencialmente um símbolo cujas propriedades indiciais e icônicas são governadas pela convencionalidade e pela regra. No entanto, as tópicas podem ser vistas por meio de uma característica que parece universal para elas: um foco na indicialidade do conteúdo, ao invés do próprio conteúdo.

Citando Karbusicky, Monelle (2000, p. 15) exemplifica as três faces do signo musical com o exemplo do “chamado do cuco”. O som do chamado do cuco revela seu aspecto icônico enquanto imagem do canto de um pássaro. Por outro lado, em seu aspecto indicial, também pode ser um indicativo da chegada da primavera. Em outros contextos, pode simbolizar a própria natureza. No contexto musical, entretanto, ele pode assumir todos esses sentidos.

As qualidades separadas por categoria nunca aparecem “puras”, mas em numerosas expressões intercambiáveis. Vamos escolher... o simples exemplo do chamado do cuco: é uma imagem acústica do pássaro, e assim um ícone. Entretanto, pode também ser entendido como um índice: ‘A primavera chegou!’ Em outro contexto, pode simbolizar a natureza inteira; no primeiro movimento da Sinfonia nº1 de Gustav Mahler a qualidade icônica é excedida neste sentido³⁷ (KARBUSICKY, 1986 apud MONELLE, 2000, p. 15).

Monelle (2000) chama a atenção para a distinção entre dois tipos de tópicas de acordo com o tipo de relação do material musical com seu objeto: *A tópica icônica*, cujo material musical se relaciona a um objeto (conteúdo) por similaridade, e a *tópica indicial*, cujo material musical se relaciona ao objeto (conteúdo) por contiguidade. No caso do cuco do exemplo supracitado, o material musical se assemelha (relação icônica) ao chamado do cuco, mas a chegada da primavera está em relação indicial com o objeto (o cuco) e não com o material musical em si. Entretanto, se for culturalmente prescrito que o cuco simulado por um instrumento orquestral representa inevitavelmente a primavera, então podemos dizer que o ícone tornou-se uma tópica. Se não for esse o caso, ou seja, se a relação direta da imitação do som do cuco em um contexto musical não indicar diretamente a primavera, Monelle sugere se tratar de uma proto-tópica. O autor exemplifica ainda com o caso do *pianto* (o motivo formado por uma segunda menor descendente), que originalmente surgiu como uma representação icônica do gemido de um lamento, sempre associada textualmente com palavras como “pranto” ou

³⁷ KARBUSICKY, Vladimir. **Grundriss der musikalischen Semantik**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986.

“lágrima”. O objeto (o gemido de um lamento), por sua vez, nos remete a emoções relacionadas com um tipo de pranto ou choro. Portanto, ele é icônico no que diz respeito a seu objeto (uma vez que imita o gemido de alguém em lágrimas), mas indicial no que diz respeito à sua significação final (a indicialidade do objeto). Por outro lado, muitas tópicas, como a *marcha*, a *alla turca* e a *fanfarra*, são antes indiciais que icônicas, pois elas não significam seus objetos (conteúdos) por semelhança, mas, antes, reproduzem os próprios estilos e repertórios (MONELLE, 2000, p. 17).

O esquema abaixo exemplifica a relação semiótica entre os dois tipos de tópica discutidos por Monelle (2000):

Tópica icônica

Tópica indicial

Figura 6: Tópica icônica e tópica indicial segundo Monelle (2000, p. 18).

Monelle chama a atenção ainda para o fato de que mesmo o ícone musical, que se assemelha a seu objeto por similaridade, tende a se tornar tópica desde que as expressões se tornem códigos universais.

ícone

Figura 7: Processo de significação do ícone musical (segundo MONELLE, 2000, p. 18).

Mirka questiona a possibilidade das *tópicas icônicas*, tal como definidas por Monelle, serem de fato incluídas na categoria de tópicas, já que “elas não formam referências cruzadas entre estilos musicais ou gêneros.” (MIRKA, 2014, p. 35). A autora sugere que o fato de algumas tópicas surgirem a partir da imitação de elementos

extra-musicais se deve à repetição constante desses elementos que convertem a mera imitação em estilos ou gêneros. A autora exemplifica com os casos da reiteração de cenas de tempestade em óperas que ajudaram na formação da tópica *sturm und drang* (*tempesta*) e os efeitos indicativos de medo e fantasmas que se converteram na tópica *ombra*³⁸. A autora conclui afirmando que “em cada caso, a significação de tópicos resultam de sua similaridade a gêneros e estilos ao invés de imitação direta de sons não musicais.” (MIRKA, 2014, p. 37).

As análises de tópicos recorrentes no período clássico foram expandidas para o período romântico por Ratner, Agawu (1991, 2009), Dickensheets (2003) e Grabócz (1996) entre outros. Agawu nota que os compositores românticos fizeram uso de tópicos clássicos, entretanto, há uma notável deslocação entre *significante* e *significado*. Segundo o autor, “um caminho para descrever a relação clássico-romântico é em termos de uma continuidade morfológica e uma descontinuidade referencial.” (AGAWU, 1991, p. 137). Em outras palavras, embora as tópicos sejam empregadas pelos compositores românticos, o sentido atribuído a elas (o *significado*) difere daquele atribuído no período clássico. Em seu estudo sobre as tópicos recorrentes na música de Liszt, Grabócz dividiu os temas e motivos em unidades significantes (semas, classemas e isotopias) e buscou uma leitura da música do compositor como uma forma de narrativa (AGAWU, 2009, p. 46).

Agawu (2009, p. 48) explica que o universo tópico do século XX tornou-se, em parte, um repositório de tópicos dos séculos XVIII e XIX que foram expandidas para incluir o produto de negações estratégicas. O universo da música popular e da canção midiática também proveu material para as composições do século XX. Marta Grabócz³⁹ (2002 apud AGAWU, 2009, p. 49) identificou 10 tópicos recorrentes na música orquestral de Bartók. Mirka (apud AGAWU, 2009, p. 48-49) propôs uma lista de tópicos para a música do século XX dividida em três grupos, sendo o primeiro formado

³⁸ A tópica *ombra*, proveniente do teatro e da ópera e mais tarde utilizada na “música absoluta”, surgiu como uma forma de representar o sobrenatural por meio da música, criando um senso de temor e medo (MCCLELLAND, 2012, p. iv). Magia, noite sombria, deuses, demônios, bruxas, calabouços, fantasmas etc. podem ser representados por meio da *ombra*, que normalmente é apresentada em andamento lento, modo menor, harmonia dissonante, forte cromatismo, efeitos (como trêmulos), timbres obscuros e tessitura grave. Leonard Ratner (1985, p. 24) também relaciona a *ombra* à tópica fantasia. No cinema, a *ombra* é frequente em filmes e cenas de terror, suspense e fantasia. Para mais detalhes da tópica *ombra*, ver McClelland (2012, 2014).

³⁹ GRABÓCZ, Márta. **Topos et dramaturgie**: Analyse des signifiés et de la stratégie dans deux mouvements symphoniques de B. Bartók. Degrés 109–110, 2002.

por danças do século XVIII (minueto, gavota, bourrée, sarabanda, giga etc.), o segundo por músicas associadas com diversas etnias (música judia, música polonesa, música húngara, música russa, música espanhola etc.) e o terceiro por uma coleção de estilos (estilo de igreja russo ortodoxo, estilo aprendido, recitativo, estilo cantábile, música de circo, fanfarra etc).

Abrangendo também todo o universo da canção popular e do cinema, Tagg (2012, p. 172 – 178) propõe um inventário que ele denomina *Seleção etnocêntrica de esferas conotativas* (*'sentidos'/humores'*)⁴⁰. A ideia de esferas conotativas proposta por Tagg possui um sentido muito próximo ao de tópica. Dentre elas estão: *western* italiano, sensualidade romântica, psicodelia, índios selvagens, Americanos Nativos nobres, tambores do oeste africano, horror, mistério, violência etc. Tagg salienta que os rótulos podem ser diversos, uma vez que a nomeação provém de uma visão particular, e as possibilidades não se esgotam no inventário proposto. Contudo, tanto o compositor seria capaz de evocar esses sentidos por intermédio de signos musicais como um ouvinte competente seria capaz de distinguir categorias similares àquelas propostas pelo autor.

1.7.1. Tópica, afeto e semiótica: significação afetiva e significação tópica à luz da semiótica peirceana

A ideia de tópica musical, proposta nos anos 1980, coincidiu com o interesse crescente por abordagens semióticas na mesma época. Destarte, a partir de Agawu (1991) o status semiótico da tópica tem sido revelado à luz da semiótica moderna de autores como Saussure, Peirce, Jakobson e Eco e, por conseguinte, “o estudo de tópicos tem se tornado o ramo mais importante da semiótica musical” (MIRKA, 2014, p. 24). Para abordarmos a tópica musical de um ponto de vista semiótico, contudo, convém partirmos das distinções entre significação afetiva, conforme discutido no início desta tese, e significação tópica.

De acordo com Mirka (2014, p. 21), a relação entre música e afeto “se encontra no coração da teoria das tópicos”. Segundo a autora,

Na medida em que pequenas composições formam configurações estáveis de parâmetros musicais que, como sentimentos morais, são consolidados por repetição, o âmbito de significação tópica é mais restrito que o âmbito de

⁴⁰ *Ethnocentric selection of connotative spheres ('feels'/'moods').*

significação afetiva, que abrange todos os estados de parâmetros musicais e suas configurações (MIRKA, 2014, p. 22).

Dessa forma, a significação afetiva estaria conectada diretamente com as mais sutis alterações nos parâmetros musicais; assim, mesmo a menor variação na estrutura musical provocaria uma alteração no afeto. A tópica, por outro lado, dependeria de uma configuração específica e estável consolidada por meio da repetição. Disso decorre que toda passagem musical possui um afeto, mas nem todas possuem uma tópica bem definida. Ou, como Agawu (1991, p. 49) coloca, isso indica “não necessariamente a falta de uma tópica, mas, por outro lado, a falta de um rótulo apropriado com o restrito domínio de nosso universo tópico.”

Para clarificar as distinções entre significação tópica e significação afetiva, Mirka retoma a semiótica do século XVIII, cuja origem da relação signo-objeto se baseava na dicotomia signo natural/signo arbitrário. Nesse sistema, os signos naturais são aqueles cuja relação signo-objeto é dada pela natureza, independente da cultura, conforme se acreditava. Signos naturais produzidos pelos humanos incluem “posturas, gestos, expressões faciais, suspiros desarticulados e choros, bem como acentos vocais e inflexões da fala articulada” (MIRKA, 2014, p. 25). Em termos peirceanos, os signos naturais são *índices*. Os signos arbitrários, por outro lado, eram aqueles criados pelo homem e mantidos por convenção cultural, consistindo, portanto, em *símbolos* peirceanos.

A dicotomia signo natural/signo arbitrário estava no cerne da doutrina da mimese musical. Tanto Sulzer quanto Rousseau acreditavam que a música era constituída de signos naturais, uma vez que o afeto musical era proveniente da imitação da prosódia da fala emocionada, que, por sua vez, era considerada como um elemento inato e natural (MIRKA, 2014, p. 25). A ideia de que a música imita gestos da fala sugere uma relação icônica em termos peirceanos, o que levaria a considerar que, segundo a semiótica de Peirce, “a significação afetiva postulada pela doutrina da mimese envolve dois níveis de significação: sons musicais são *ícones* de sons naturais, que são *índices* de estados emocionais.” (MIRKA, 2014, p. 26). Entretanto, como Mirka destaca com base em Wellbery⁴¹, “na França Iluminista, a categoria de signos imitativos (*ícones*) não era claramente distinta da dos signos expressivos (*índices*).

⁴¹ WELLBERY, David E. **Lessings Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason.** Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1984.

Consequentemente, a música era considerada um signo natural e contrastada com a linguagem.” (WELLBERY, 1984, p. 29-30 apud MIRKA, 2014, p. 26). Por conseguinte, ao imitar os gestos da fala apaixonada, a música estaria imitando diretamente os movimentos das paixões e falando a linguagem da natureza.

A tese de Rousseau de que música e linguagem tiveram origem simultânea também corrobora com a união dos níveis icônico e indicial em uma mesma estética por não distinguir expressão de imitação. À medida que música e linguagem verbal se separaram, de acordo com Rousseau, a música se manteve como um sistema de signos naturais, enquanto a linguagem verbal se constituiu um sistema de signos arbitrários e condicionados à cultura. Segundo essa concepção que considera a música como sendo um sistema de signos naturais, ideia esta também compartilhada por Sulzer, o ouvinte seria afetado por simpatia ao reconhecer signos naturais por meio dos sons musicais. A evocação de paixões pela música pode ser tomada, assim, como um processo semiótico. De acordo com a teoria de Sulzer, segundo Mirka, “Na medida em que o ouvinte é afetado por simpatia, ou seja, por meio do reconhecimento de signos naturais de afeições, a evocação de paixões pela música é um processo semiótico.” (MIRKA, 2014, p. 26).

Contudo, as paixões poderiam ainda ser evocadas sem a mediação de signos, por vibração simpática, por meio da indução provocada pela vibração sonora que atuaria diretamente nos nervos. Essa estranha combinação que Sulzer promoveu de teorias distintas, e mesmo antagônicas, incorporando inclusive ideias opostas de Rameau e Rousseau, entendia o corpo como um instrumento musical que poderia ser “tocado” diretamente pela música. Seja por analogia à vibração dos nervos ou aos movimentos da alma, como defende a doutrina da mimese, a significação afetiva está fundamentada no iconismo. Como Mirka (2014, p. 28) destaca, “se a significação afetiva da música ocupou um lugar importante no sistema semiótico do século XVIII, a significação tópica – baseada em referências cruzadas entre estilos e gêneros – não se encaixa facilmente nele.”

Na tópica, a imitação só é de fato sentida como imitação quando o objeto em questão é outra música. Como Sulzer pontuou, grandes composições são geralmente criadas a partir de referências a pequenas composições, como danças, por exemplo. A

significação tópica se inicia com a identificação de estilos e tipos por parte de ouvintes familiarizados. Contudo, como Mirka (2014, p. 28) destaca,

A significação tópica não para neste reconhecimento: ela se estende, por um lado, para associações de estilos e gêneros com afetos, e, por outro lado, para suas associações com contextos sociais. Por exemplo, danças carregam associações com salões de baile e com o status social dos dançarinos; marchas militares com desfiles ou campos de batalha; música de igreja com rituais religiosos; música pastoral com o campo; chamadas de caça com caça.

Como a significação afetiva, a significação tópica também sugere afetos, contudo, mediados pela identificação de gêneros e estilos que carregam consigo conotações correspondentes a contextos e situações. Logo, a comunicação de afetos pela tópica é indireta. Ainda assim, ambas as significações coexistem. Para um ouvinte inapto para a identificação de uma tópica, a significação afetiva prevalece.

Mirka sintetiza no esquema abaixo as diferenças entre a significação afetiva e a significação tópica.

As setas sólidas nesta figura representam as relações signo-objeto. A significação afetiva da música é representada pela seta horizontal inferior. Como esta seta sugere, todos os estados de parâmetros musicais e suas configurações têm qualidades afetivas e carregam significação afetiva. Algumas destas configurações são características de tópicas. Isto é indicado pela seta vertical tracejada. Tópicas se referem a estilos e gêneros dos quais elas são derivadas. Este primeiro passo da significação tópica é representado pela seta horizontal superior. Outras etapas resultam de associações de estilos e gêneros com contextos sociais e funções (seta vertical ascendente) e de suas associações com afetos (seta vertical descendente). Finalmente, a significação tópica atinge seus efeitos, mas se a significação afetiva da música repousa em uma relação *icônica* direta entre música e afeto - tão direta, de fato, quanto ao risco de perder seu status semiótico e se transformar em “uma pura forma de comunicação sensível” (Chua, 1999: 118) - a significação afetiva de tópicas é indireta porque ela resulta de sua similaridade (*ícone*) com gêneros e estilos que, por sua vez, são associados (*índice*) com afetos específicos ou zonas afetivas.

Em decorrência da mediação por meio de gêneros e estilos, a significação tópica é mais estável que a significação afetiva postulada pelas doutrinas barrocas da mimese e dos afetos:

Enquanto a significação afetiva postulada por essas doutrinas é suscetível a flutuações de configurações paramétricas e, portanto, não podem ser separadas da música real, a significação tópica pode ser sugerida por nomes de estilos ou gêneros na falta de qualquer música real. Isto justifica a comparação de tópicas com palavras, implicada por termos como “tesouro” ou “vocabulário”, e sua relação aos caracteres de Sulzer representados por sentimentos morais. Exatamente como sentimentos morais formam um subconjunto de sentimentos psicológicos consolidados por repetição, tópicas formam um subconjunto de todas as configurações de parâmetros musicais consolidados por suas associações com estilos e gêneros e afetos que podem ser expressos pela música. O reconhecimento desses afetos é baseado no

reconhecimento de estilos ou gêneros por parte do ouvinte. No entanto, passagens musicais topicamente marcadas contêm ambos os tipos de significação. Mesmo se a ouvinte não reconhecer uma dada tópica, ela pode perceber o afeto desta tópica em virtude do movimento musical característico dele (MIRKA, 2014, p. 30).

Figura 8: Modelo semiótico de significação afetiva e tópica (segundo MIRKA, 2014, p. 31).

1.7.2. A relação entre tópica musical e função formal: O eixo sintagmático e paradigmático da composição musical

Até então, nos mantemos nos domínios da semântica. No período em que os estudos em significação musical despontavam nos meios acadêmicos, as teorias de análise formal e sintaxe, apoiadas, sobretudo, no estruturalismo linguístico, já se mostravam bastante amadurecidas. Mesmo as primeiras tentativas de coadunar significado e música (ver Meyer, 1956, por exemplo) mostravam uma propensão à

significação intrínseca proveniente das relações sintáticas entre elementos da forma musical.

O advento das tópicas levantou questões acerca da possibilidade de correlação entre o domínio expressivo e o domínio formal. Em *Playing with signs* (1991), Agawu, embora ciente do caráter paratático do discurso tópico, já demonstrava interesse na possível correlação entre o domínio expressivo das tópicas musicais e determinadas funções formais:

Enquanto tópicas podem prover pistas para o que está sendo “discutido” em uma peça musical – assim fazendo delas autênticos objetos semióticos – elas não parecem capazes de sustentar um independente e auto-orientado relato de uma peça; elas apontam para o domínio expressivo, mas não tem sintaxe. Nada no esquema de Ratner nos diz *por que* o estilo cantábile deve vir após as explosões de sensibilidade, ou porque a fanfarra é usada para a conclusão do período. Na melhor das hipóteses, podemos propor o que poderia ser chamado “casamentos de conveniência”, por argumentar que certas tópicas são mais apropriadas para certos pontos no discurso musical que outras (AGAWU, 1991, p. 20).

Monelle (1992, p. 227) já havia defendido que “referências tópicas não são arranjadas em sintagmas coerentes como são as palavras de uma língua.” E, em *On the relation of musical topoi to formal function* (2005), Caplin, em resposta a Agawu (1999), discute a possibilidade de tópicas específicas coincidirem com funções formais específicas nas grandes formas. Em outras palavras, ele verificou se haveria, de fato, uma correlação entre o eixo paradigmático do discurso tópico e o eixo sintagmático da forma musical. Contudo, ao contrário de Agawu, Caplin observou que essa hipótese não se confirma em estudos concretos, exceto por caminhos bastante tênues. Segundo o autor,

Se a forma é concebida como uma sucessão de funções em múltiplos níveis na hierarquia de uma obra, então uma condição essencial para relacionar uma determinada tópica musical a uma determinada função formal é que a tópica em si incorpore características definidoras de uma forma específica. Na ausência de tais características, como podemos ainda falar de tópica relacionando à forma? (CAPLIN, 2005, p. 115).

Dentre as tópicas mais correlacionadas com funções formais, Caplin (2005, p. 115) cita, baseado no universo de tópicas levantado por Agawu (1991) e complementado por Monelle (2000), *Mannheim rocket*, *coup d’archet*, a abertura francesa, a fanfarra, o musette como tópicas localizadas no início; a chamada de trompas, podendo ser encontrada tanto no início, geralmente com gestos ascendentes, quanto como fechamento, geralmente com gestos descendentes, e o lamento, o estilo

aprendido e o *Sturm und Drang* (*tempesta*) normalmente ocupando funções formais medianas. As seis primeiras tópicas se caracterizam por uma forte estabilidade tonal, enquanto as três últimas apresentam uma maior instabilidade e, segundo Caplin (2005, p. 120), “[...] geralmente servem para minar o grau relativo de estabilidade formal obtido pelo início e de motivar o restabelecimento de estabilidade por meio de uma cadência ou uma recapitulação do material da abertura.”

Apesar de defender a recorrência de determinadas tópicas em determinadas posições formais, Agawu admite que as posições ocupadas podem variar. Contudo, para o autor, o fato de uma tópica ocupar outra função formal diferente daquela ocupada comumente tem a ver com o fato de o compositor jogar com a expectativa do ouvinte. No entanto, embora reconheça a necessidade de maior investigação empírica, Caplin considera que “há pouca razão para acreditar que o compositor está jogando com nossas expectativas na relação de tópica para a forma”⁴² (CAPLIN, 2005, p. 121), uma vez que os casos genuínos de tal jogo surgem com rara frequência no repertório clássico. O autor cita como exemplo o caso do *Sturm und Drang* (*tempesta*) que inicia o IV movimento da *Sinfonia n.º 39*, em Sol menor, de Haydn. Apesar do *Sturm und Drang* (*tempesta*) geralmente relatar instabilidade, nesse caso, ele denota clara estabilidade tonal. Outro exemplo citado pelo autor é a chamada de trompas no início da *Sonata para piano n.º 26* (“Sonata do Adeus”), Op. 81, de Beethoven: a chamada de trompas descendente normalmente indica o fechamento e é localizado em uma cadência; nesse caso, porém, ela está no início de uma peça e nem por isso parece que está errado ou cria qualquer distúrbio.

Caplin conclui que as relações entre funcionalidade formal e expressividade tópica só podem ser analisadas em bases altamente individuais, uma vez que mesmo as tópicas mais relacionadas a determinadas funções formais podem refletir grande variedade formal⁴³: “considerando que podemos reconhecer que vários níveis de organização entram em jogo quando se considera a relação de tópica para forma, parece impossível, a priori, determinar qual nível vai proporcionar a conexão adequada.” (CAPLIN, 2005 p. 124).

⁴³ Caplin (2005, p. 124) considera que talvez a única tópica para a qual é difícil encontrar variáveis posições formais é a *Mannheim rocket*, cujas poderosas associações com início a torna geralmente inadequada para outros contextos formais.

Por fim, Caplin (2005, p. 124) conclui que, embora a maior parte dos modelos analíticos (harmônicos, métricos, formais) seja baseada em fortes princípios sintáticos, o fato da análise tópica não oferecer nenhuma ou pouca base sintática não é razão para desmerecê-la, uma vez que isso não invalida o potencial da tópica como portadora de significado musical. Ademais, outros modos de organização musical, como o timbre e a dinâmica, são claramente não sintáticos e ainda assim são de grande relevância para a expressividade musical.

Caplin revela sua conclusão defendendo que mesmo a correlação não se dando em níveis apropriados para definir uma sintaxe expressiva, a investigação da interação entre os eixos da forma e da expressão pode contribuir para clarificar as distinções entre o discurso formal e o discurso tópico:

Como se verá, minhas conclusões tendem para o negativo, porque eu encontrei a ligação entre tópica e forma bastante tênue. No entanto, examinar a interação de tópica e forma pode fomentar uma maior compreensão da individualidade de cada um desses domínios musicais (CAPLIN, 2005, p. 114).

Finalmente, podemos admitir que a não correspondência entre os domínios da expressividade tópica e da funcionalidade formal abre caminhos para o trabalho criativo do compositor e para a diversidade de caracteres originais nas grandes formas. Nessa perspectiva, o papel do compositor consistiria, entre outras coisas, em encontrar soluções e combinações tópicas esteticamente viáveis para combinações sintáticas coerentes e recorrentes.

1.8. Tropos musical e ironia

O conceito de *tropos* é proveniente da teoria literária e foi aplicado ao campo musical por Robert Hatten para explicar a fusão de significados contraditórios ou não relacionados, estabelecidos a priori, que ocupam um mesmo espaço funcional e cujas contradições provocam uma nova interpretação (HATTEN, 1994, p. 172). Segundo Lidov⁴⁴, “o tropos ocorre quando um signo expressivo é usado para modificar ou transformar o efeito de um segundo.”

⁴⁴ Esta citação consta no prefácio escrito por Lidov para o livro de Hatten (1994), nas páginas x-xi.

Hatten (1994) recorre ao conceito de “rede de interpretantes” de Umberto Eco e de metáfora, tal como utilizado no campo da linguística, para apoiar seu modelo de interpretação que lança as bases para a compreensão dos processos tropológicos:

Se correlações não relacionadas previamente podem interagir sem levar em conta sua derivação hierárquica, então os significados que emergem podem, por sua vez, ajudar a reconstituir o campo semântico em caminhos inesperados. O ouvinte pode ser levado a insights integrativos ou sínteses de tais novas conjunções de correlações de diferentes partes do campo semântico (HATTEN, 1994, p. 162).

Hatten reserva, destarte, o conceito de *metáfora* musical para os casos em que está presente um senso de novidade e um maior envolvimento interpretativo. Segundo o autor,

Em sua forma mais poderosa, a metáfora oferece um novo insight por criar uma interação entre dois significados já estabelecidos que envolvam domínios de significados díspares, ou mesmo contraditórios, e que são colocados juntos por um ato linguístico de predicação (HATTEN, 1994, p. 168).

O *tropos* musical seria o equivalente a *metáfora* em música e emergiria da sobreposição de duas correlações que originam um terceiro significado. Segundo Hatten,

Algo semelhante à metáfora criativa na linguagem pode ser alcançado em uma obra musical quando duas correlações diferentes se reúnem para produzir um terceiro significado. Vou me referir a tal figuração do significado musical mais geralmente como *troping*, para enfatizar o processo de dinâmico envolvido, bem como para evitar confusão com outras aplicações de metáfora para a música (HATTEN, 1994, p. 166).

A diferença entre *correlação* e *metáfora* musical é semelhante à distinção entre *literal* e *figurativo* na linguagem. Hatten (1994) utiliza o termo *correlação* – influenciado por Umberto Eco que, por sua vez, foi influenciado por Hjelmslev - em lugar de termos mais problemáticos como *referência* ou *denotação*. A *correlação* musical, portanto, seria a identificação imediata de um significado musical já consolidado e facilmente reconhecível por um ouvinte por meio de rótulos. Em outras palavras, a *correlação* corresponde à ligação entre sons e um significado cultural – o que constitui uma tópica musical.

Com sua definição particular de *metáfora* musical Hatten se distancia das definições convencionais de outras áreas, como a cognição, onde a atividade musical é vista sempre como metáfora, uma vez que envolve o mapeamento de domínios diferentes. Sua apropriação do termo se aproxima das definições utilizadas na

linguística e faz referência ao uso figurativo da linguagem, capaz de criar novas fusões de significados e requer interpretação além do mero reconhecimento.

Eu estava interessado em explicar uma forma nativa de metáfora, obtida por meios musicais, o que poderia, então, ser oposta a correlações mais literais entre som e significado. Ligações entre som e significado cultural têm sido consideradas pelos teóricos cognitivos como metáforas, uma vez que envolvem um mapeamento entre dois domínios. No comum uso lingüístico, no entanto, o termo metáfora é geralmente reservado para aqueles usos figurais da linguagem que tem poder criativo, que criam uma nova fusão de significado, e que exigem liberdade interpretativa, não apenas reconhecimento, como no caso de tópicos familiares e suas correlações (HATTEN, 2005, p. 13).

Um exemplo de interpretação tropológica pode ser encontrado no tema em *Allegro* do *Finale* da *Sonata para piano n°28*, Op. 101, de Beethoven. Nos oito compassos do tema é possível percebermos três tópicos. Nos 4 primeiros compassos predominam a tópica *heroico* (parecido com *fanfarra*, diatônico, *forte*) e *estilo aprendido* (caráter imitativo). Os 4 compassos seguintes apresentam a tópica *pastoral* (leve, parecido com *musette*, com semicolcheias que fluem em simples movimento gradual). Uma vez que a *pastoral* predomina sobre a sonata como um todo e tanto o *heroico* quanto o *estilo aprendido* já haviam sido apresentados nos movimentos precedentes, a junção das três tópicos nos oito compassos do tema *Allegro* tornam possível uma análise tropológica (HATTEN, 1994, p. 170).

Figura 9: Tema de abertura do movimento final da *Sonata para piano n°28*, Op. 101, de Beethoven.

A conjunção de elementos expressivos no tema supracitado favorece um viés interpretativo que considera a interação de significados individuais e possibilita uma interpretação de alto-nível. A tópica *heroico* sugere vitória. O *estilo aprendido* atua sobre o *heroico* e expressa um sentido de determinação. Há, portanto, uma inflexão do

estilo aprendido sobre o heroico. O segundo tropo é formado pela justaposição de heroico-aprendido e pastoral. A forte oposição entre ambos os blocos expressivos (ativo vs passivo) proporcionam uma vasta gama de interpretações. “A natureza da vitória heroica é aquela que deve ser possível dentro do reino da pastoral” (HATTEN, 1994, p. 171). A pastoral pode ainda ser entendida como o reino espiritual, alto-estilo suportado pelo estilo aprendido, nesse caso, podemos interpretar como uma vitória interior no reino do espírito (HATTEN, 1994, p. 171).

Enquanto a tópica possui uma correlação estável, o tropos é sempre aberto a novas interpretações. Tópicas incompatíveis e não assimiláveis pelo processo metafórico provocam “um nível secundário de interpretação em termos de ironia” (HATTEN, 2014, p. 516). Hatten (1994, p. 172) define a ironia como “um tropo de ordem superior inaugurado pela contradição entre o que é reivindicado (ou observado, ou feito) e um contexto que não pode suportar a sua realidade (ou adequação).” Um tropos pode levar a ironia, contudo, há uma diferença de nível entre a metáfora e a ironia, já que esta supõe a interpretação metafórica (tropos) em um primeiro estágio, mas avança no sentido da contradição entre os campos de significação.

1.9. A teoria da marcação

O conceito de marcação (*markedness*), derivado da fonologia e da linguística, pressupõe que as dicotomias da linguagem são frequentemente assimétricas, sendo um dos elementos dos pares sobreavaliado positivamente ou negativamente em relação ao outro. Os elementos *marcados* são caracterizados pela menor frequência em determinado contexto e pela presença de algum distintivo em relação aos demais elementos do mesmo contexto. Segundo Lidov,

A teoria da *marcação* propõe que, quando os seres humanos fazem distinções (direita/esquerda, homem/mulher etc.) estas tendem a ser assimétrica: Um lado tende a ser mais ricamente avaliado (positiva ou negativamente) e mais especial; o outro, presta-se mais para a abstração e às vezes para representar o todo dividido (como era até recentemente o caso de "Homem" em inglês) (LIDOV, 1994, p. x).

Hatten (1994, p. 34) recorre à oposição *boi/vaca* para exemplificar a marcação. No caso desses dois conceitos, vaca seria o elemento *não marcado*, uma vez que essa expressão é geralmente utilizada para designar a espécie como um todo, independente

de se tratar de macho ou fêmea. Boi, por outro lado, trata especificamente do exemplar macho da espécie.

Hatten expande o uso da teoria da marcação como uma ferramenta para a compreensão do significado musical a partir das oposições da estrutura musical e seu mapeamento nas oposições culturais. Sua base principal foi *The sense of grammar: language as semeiotic* (1983), de seu mentor Michael Shapiro, quem aplicou o conceito de marcação à poética⁴⁵. Segundo Hatten,

A teoria da marcação poderia explicar como oposições na estrutura musical, quando incorporadas em um estilo musical, eram assimétricas – um termo marcado e o outro não marcado - e como as oposições marcadas poderiam não só ajudar a explicar a estrutura do significado, mas também sua evolução ou desenvolvimento em um estilo (HATTEN, 2005, p. 11).

Para exemplificar o uso da teoria da marcação na música Hatten (1994, p. 36) recorre à oposição maior/menor no estilo clássico. Segundo ele, o modo menor (*marcado*) apresenta uma faixa mais estreita de significação, remetendo ao trágico. O modo maior, por outro lado, não se limita à expressão do cômico (oposto ao trágico), mas abre espaço para um campo maior de modos de expressão que estão englobados no não trágico, a saber, o heroico, o pastoral, o cômico ou *buffo* etc. Essa oposição assimétrica apresenta ainda um elemento privativo, uma vez que o modo maior é frequentemente utilizado para expressar o trágico, mas o modo menor, por outro lado, não representa o não trágico em obras clássicas.

⁴⁵ O conceito de marcação foi aplicado anteriormente à fonologia por Nicholas Trubetzkoy e à linguística por Roman Jakobson. (HATTEN, 2005, p. 10).

Figura 10: Correlação entre os modos maior e menor no domínio musical e trágico e não trágico no domínio cultural (segundo HATTEN, 2005, p. 10).

Outros elementos da estrutura musical podem ser pensados do ponto de vista da marcação. Os desvios de expectativa em relação à norma do estilo configuram normalmente elementos *marcados*. Estes, por sua vez, possuem significados expressivos mais específicos. A teoria da marcação pode ainda ser aplicada no âmbito da forma, da harmonia, do ritmo, da expressão e em qualquer outro âmbito da prática musical.

Hatten sugere a aplicação da marcação para os conceitos de *type* e *token* da teoria peirceana. Assim, o *type* seria o elemento *não marcado*, em oposição ao *token*. Ambos atuam em níveis diferentes. O *type* é uma categoria conceitual, pertencente ao plano das formas e ideias abstratas. Ele não existe como entidade física e perceptível e se constitui por meio de uma “inferência no nível da cognição” (HATTEN, 1994, p. 44 – 45). O *token* é uma entidade perceptível que compartilha de atributos do *type*. Para ficarmos em um exemplo simples: o minuetto, enquanto gênero, é um *type*; o *Minuetto em Sol Maior* de Bach é um *token*. O *type* representa a norma instituída culturalmente, enquanto o *token* personifica a norma incorporando eventuais desvios.

Distinções estruturais não podem em si mesmas nos dizer quais correlações expressivas elas podem realizar. Para isso, uma noção mais clara das unidades culturais disponíveis (oposições semânticas) é necessária, juntamente com um cuidadoso esforço hermenêutico para correlacionar essas distinções semânticas com as distinções estrutural ou formal disponíveis no estilo (HATTEN, 1994, p. 49).

Veremos no decurso desta tese como a marcação tem funcionado como ferramenta para a compreensão dos estereótipos de alteridade no cinema e como isso tem sido utilizado por compositores e diretores como formas distintas de representar o “Outro” ao longo da história do cinema.

SIGNIFICAÇÃO MUSICAL NO CINEMA

2. SIGNIFICAÇÃO MUSICAL EM CONTEXTO AUDIOVISUAL

Em *Analysing musical multimídia* (2004), Nicholas Cook propõe um modelo de análise capaz de suportar os tipos de relações possíveis entre música e outros meios em obras multimídia (óperas, canções, balés, filmes etc.). Partindo sempre da música como meio privilegiado em sua análise, Cook aponta para o que ele considera como pontos críticos de alguns modelos de análise audiovisual precedentes - notadamente aqueles defendidos por Kandinsky, Eisenstein e Eisler - e responde ao que ele considera dois problemas associados que predominam em alguns modelos que remontam a relação entre música e palavras já em Platão. O primeiro deles é o empobrecimento da compreensão do fenômeno audiovisual ao limitar as relações entre música e imagens a paralelismo e contraponto (sendo o conceito de contraponto entendido como oposto a paralelo); o segundo problema é a ideia de que a relação entre as mídias se dá em termos de hegemonia ou hierarquia ao invés de interação (COOK, 2004, p. 107).

Cook, inicialmente, delineia as limitações do modelo sinestésico (crítica já realizada antes por Eisenstein, dentre outros), que buscava uma correspondência absoluta entre cores e sons. O autor aponta para a natureza idiossincrática, subjetiva e psicológica do fenômeno da sinestesia, o que impede de estendê-lo para uma compreensão generalizada de um dado cultural. Cook, contudo, defende a ideia de uma “quase-sinestesia” que, não sendo idiossincrática como a sinestesia propriamente dita, pode ser experimentada pela maioria das pessoas quando em contato com estruturas similares provenientes de meios diferentes⁴⁶. O princípio de similaridade fundamentado na noção de “quase-sinestesia” será adotado por Cook como um dos mecanismos essenciais da multimídia. O segundo modelo criticado por Cook é o modelo de Eisenstein, baseado no “movimento interno” como elemento compartilhado entre música e filme. Este modelo, apresentado por Eisenstein em *O sentido do filme*, é exemplificado no “Diagrama de Movimento”, onde o diretor demonstra a congruência entre o movimento da música e das imagens visuais ao comparar o contorno formado pelo conteúdo imagético e o contorno formado pela música de Prokofiev em uma sequência do filme *Alexander Nevsky*. As críticas ao modelo de Eisenstein apontam para

⁴⁶ Cook (2004, p. 28-29) utiliza como um exemplo de “quase-sinestesia” a capacidade da maioria das pessoas de perceber o som de uma flauta tocando em alto registro como sendo mais “brilhante” que o som de uma tuba, que, por sua vez, é mais “escuro”.

o “estranho paralelo” entre o movimento diacrônico esquerda-direita da música e o movimento esquerda-direita de *frames* individuais que ele infere a partir de princípios derivados da pintura clássica. Ademais, a inferência do movimento direto da música a partir da partitura sugere apenas uma relação indireta entre a música e o contorno, conforme apontado por Eisler⁴⁷. Por conseguinte, Cook questiona a incoerência de Eisenstein ao rejeitar o paralelismo entre sons e imagens a favor do contraponto, mas ilustrar seu modelo de composição audiovisual apontando justamente para a isomorfia entre o movimento das imagens e o da música, como demonstrado na análise da sequência de *Alexander Nevsky*.

A crítica ao modelo de Eisler é semelhante àquela dirigida a Eisenstein. Ambos defendem a relação contrapontística, mas suas práticas apontam para caminhos diferentes. Segundo Cook, a ideia de contraponto proposta pelos autores não constitui um “princípio genuíno – ou [...] um modelo estrutural - mas simplesmente a negação do paralelismo.” (COOK, 2004, p. 114). Eisler defende o uso contrapontístico entre sons e imagens, mas fundamenta seu modelo em um único princípio assente no gesto; outrossim, baseia sua prática composicional no iconismo e na sincronia. Segundo Cook,

Ambos, Eisenstein e Eisler, então, afirmam o princípio do contraponto, mas não conseguem teorizá-lo; eles rejeitam o princípio da sinestesia, mas não escapam de sua linguagem. Ambos, Eisenstein e Eisler, em suma, acabam andando em círculos, porque eles tentam usar uma linguagem baseada na similaridade a fim de articular um princípio baseado na diferença (COOK, 2004, p. 65).

Após apresentar as críticas a alguns modelos precedentes fundamentados na noção de *similaridade*, Cook apresenta o *princípio da diferença* e utiliza como exemplo a sequência de *Psicose* em que Marion dirige durante a tempestade até encontrar o Bates Motel. A música de Herrmann nessa sequência não é sincrônica aos elementos visuais, tampouco simula qualquer movimento interno das imagens em movimento, mas agrega um sentido de obsessão e intensifica a sensação de desespero da personagem. Do mesmo modo, a música adquire uma “qualidade sinistra” devido ao contexto que está inserida. Música e narrativa se imbricam em um processo simbiótico em que ambas as mídias são mutuamente influenciadas. A música, ademais, atuando na extradiegese influencia diretamente na diegese fílmica ao representar a mente conturbada de Marion. Segundo Cook, essa função básica da música de cinema, muito bem explorada por Herrmann, não é contemplada pelos modelos de Eisenstein e de Eisler. O autor sugere,

⁴⁷ *Composing for films*, 1947, p. 153.

por conseguinte, que um modelo de análise multimídia deveria ser abrangente o suficiente para incluir esse tipo de relação. Cook complementa seus apontamentos citando um estudo de Sandra Marshall e Annabel Cohen⁴⁸, onde é demonstrado experimentalmente o modo como os meios acrescentam atributos mutuamente. O estudo de Marshall e Cohen ilustra o princípio de “propriedade emergente”, a saber, “uma atribuição que é negociada, por assim dizer, entre as duas mídias que interagem à luz do contexto individual.” (COOK, 2004, p. 59). Entre outras coisas, o estudo supracitado se baseia no conceito de *atribuição*, sugerindo que “se a música, por meio da similaridade estrutural, dirige a atenção para o elemento ‘a’ do filme e provê informação sobre a conotação ‘x’, então a conotação ‘x’ deve tornar-se associada com o elemento ‘a’.” (MARSHALL E COHEN, 1988 apud COOK, 2004, p. 59). O experimento de Marshall e Cohen ajudaram as autoras a conceber o que elas chamam de modelo congruente-associacionista.

Nos exemplos supracitados da música na sequência de *Psicose* e o estudo de Marshall e Cohen, a relação entre os meios funcionam de modo semelhante ao processo que origina a metáfora. A ideia da metáfora pressupõe a transferência recíproca de atributos, onde um meio *acrescenta valor*⁴⁹ ao outro e o modifica. A interpretação final não é o resultado da mera soma dos significados individuais dos meios, mas uma reelaboração interpretativa que dá origem a um significado emergente. Contudo, um dos pré-requisitos para o funcionamento do processo metafórico é a existência de similaridades compartilhadas entre os meios (*enabling similarity*, segundo Cook). As similaridades podem estar no nível icônico, na isomorfia dos gestos, no tempo, no ritmo e naquilo que Cook denomina “paralelismo de processo”⁵⁰, que também atua no nível simbólico. O autor exemplifica ambos os tipos de paralelismos de processo com um comercial da marca *Volvo* (fabricante de veículos). O comercial está organizado em processos musicais e semânticos que vão do *atonal* ao *diatônico*, do *eletrônico* ao “*natural*” e, finalmente, do *tecnológico* ao *humano*. Esses processos são paralelos ao alinhamento temporal da narrativa, que converte o veículo de um produto de desejo para um bem social, convergindo o elemento material para valores humanos. Nesse caso, a

⁴⁸ MARSHALL, Sandra K.; COHEN, Annabel J. **Effects of Musical Soundtracks on Attitudes toward Animated Geometric Figures**. In: *Music Perception*, 6, 1988. p. 95 – 112.

⁴⁹ Lembro aqui do conceito de *valor acrescentado* desenvolvido por Michel Chion em *A audiovisual* (2011).

⁵⁰ Como a correlação temporal entre a gradação de cores escuras para claras paralela à gradação de sons “escuros” para “claros” (COOK, 2004, p. 77).

similaridade (*enabling similarity*) apresenta sua face em parte icônica (a música eletrônica e a alta tecnologia do veículo) e em parte simbólica (associação entre instrumentos de madeiras e valores familiares).

Estes valores, mais ou menos explicitamente representados nas palavras e imagens, são fáceis o suficiente de ler a partir da música em virtude do alinhamento temporal entre processos musicais e narrativos; a semelhança [*enabling similarity*] entre os processos é parcialmente icônica (como eu aponte, o brilho *hi-tech* da música eletrônica corresponde àquele do carro) e em parte simbólico, como na associação de instrumentos de madeiras e os valores familiares (COOK, 2004, p. 77).

O modelo da metáfora que Cook recorre parte da similaridade não como um fim em si mesmo, como nos modelos precedentes, mas como um meio mediante o qual a diferença se evidencia. A emergência do significado não decorre da mera justaposição dos meios, mas da transferência de atributos de um meio a outro. No caso da metáfora, um mapeamento de um domínio em outro revela um limitado conjunto de atributos compartilhados entre os meios (similaridade) e, com isso, as diferenças ganham destaque e contribuem para a construção do significado e para uma interpretação emergente. Para Zbikowski,

De acordo com a teoria contemporânea da metáfora, então, a metáfora é uma capacidade cognitiva básica que envolve o mapeamento da estrutura de um domínio em outro. Este mapeamento é possível porque há aspectos da estrutura de cada domínio que são invariantes (ZBIKOWSKI, 2002, p. 256).

A ideia de propriedades emergentes se aproxima do significado que Hatten dá ao tropos, criado, por sua vez, a partir de um processo de combinação metafórica entre tópicos. A ideia de propriedade emergente pressupõe que a combinação dos meios resulta não em uma mera somatória dos significados de cada meio, mas em um novo e diferente significado construído a partir da transferência recíproca de atributos de um meio ao outro.

2.1. Os três modelos de multimídia

Exposta sua visão sobre as limitações dos modelos de análise multimídia precedentes e sobre os princípios da similaridade e da diferença, Cook recorre à Teoria Contemporânea da Metáfora para propor seus “três modelos básicos de multimídia”, que podem ser sumarizados em três tipos de relações: *concordância*, *discordância* e a *complementação*. O modelo que será sugerido por Cook parte das relações de

similaridade entre as mídias em direção ao que ele denomina “elaboração diferencial”, a saber, “a relação de similaridade de processo estabelecida em um nível hierárquico [que] resultará em diferença em outro” (COOK, 2004, p. 125). Para identificar o tipo de relação entre os meios é necessário submetê-los a dois testes: o *teste de similaridade* e o *teste de diferença*. O *teste de similaridade* se baseia na distinção feita por Lakoff e Johnson entre metáforas consistentes e metáforas coerentes. Essa distinção se baseia no fato de que existem metáforas que são relacionadas umas às outras, mas não são idênticas. Cook ilustra essa ideia com um exemplo de Lakoff e Johnson retirado de *Metaphors live by* (p. 45), onde os autores explicam os tipos de relações entre as expressões “O amor é uma viagem” (*Love is a journey*) e as três outras expressões a ela relacionadas: “Esta relação está em um beco sem saída” (*This relationship is a dead-end street*), “Nós saímos dos trilhos” (*We’ve gotten off the tracks*) e “Nosso casamento bateu nos rochedos” (*Our marriage is on the rocks*). Segundo os autores, a metáfora principal e as três subjacentes estão relacionadas entre si e, portanto, são *coerentes*. Contudo, elas não estão relacionadas em um sentido estrito, pois cada uma das três metáforas reelabora a metáfora principal em um caminho diferente: “Esta relação está em um beco sem saída” sugere uma viagem de carro, “Nós saímos dos trilhos” remete a uma viagem de trem e “Nosso casamento bateu nos rochedos” alude a uma viagem de barco. Por outro lado, se compararmos as expressões “Nosso casamento bateu nos rochedos” e “Esta relação está naufragando” verificamos um nível de *consistência*, uma vez que ambas as expressões estão diretamente relacionadas à ideia do amor como uma viagem marítima.

Cook generaliza a distinção realizada por Lakoff e Johnson observando que

A coerência permite a elaboração diferencial entre os níveis da hierarquia; as expressões “Esta relação está em um beco sem saída” e “Nosso casamento bateu nos rochedos” elaboram a metáfora subjacente “O amor é uma viagem” de maneiras diferentes, e, portanto, se relacionam entre si apenas remotamente: isto é, por meio de sua derivação comum de “o amor é uma viagem”. Em contraste, a categoria mais estreita de consistência exclui tal elaboração diferencial; não há diferença entre a metáfora “Nosso casamento bateu nos rochedos” e “Esta relação está naufragando”, e desta forma, as duas expressões se referem diretamente uma à outra (bem como a “O amor é uma viagem”) (COOK, 2004, p. 99).

Figura 11: Os três modelos básicos de multimídia segundo Nicholas Cook (2004, p. 99).

A *consistência* entre as mídias, que atesta a “aprovação” no *teste de similaridade*, estabelece uma relação de *concordância*, conforme Cook. A concordância pressupõe que os meios são congruentes entre si e “incorporam o mesmo conteúdo espiritual”. Cook exemplifica a relação de *concordância* entre as mídias com a obra *Der gelbe Klang*, de Kandinsky, e sugere que esse tipo de relação é mais rara do que pressupõe grande parte da literatura da área.

Não sendo concordantes entre si, ou seja, sendo “reprovadas” no *teste de similaridade*, as mídias passam pelo *teste da diferença*, que consiste em identificar se as mídias estão em relação de *contrariedade* ou *contradição*. Segundo Cook (2004, p. 102), “este teste é baseado nas duas relações fundamentais de diferenciação incorporadas na gramática narrativa de Greimas e representadas mais claramente em seu *quadrado semiótico*.” A *consistência* e a *contradição* são os elementos *marcados* em ambos os testes, portanto, enquanto o *teste da similaridade* objetiva verificar se as mídias são *consistentes* entre si, o *teste da diferença* busca determinar se estão em

relação de *contradição*. Se esta última relação é confirmada, considera-se que as mídias estão em relação de *discordância*. Sendo “reprovadas” no *teste da diferença*, assume-se que as mídias estão em relação de *complementação*. Segundo Cook (2004, p. 102), “A *contrariedade* deve ser explicada como diferença indiferenciada; a *contradição* implica um elemento de coalisão ou confrontação entre os termos opostos.” Cook sugere como um exemplo de *discordância* a adaptação cinematográfica de *Armide*, de Lully, realizada por Godard.

A *concordância* começa com o significado originário, seja localizado em um meio ou difundido entre todos; a *discordância*, por outro lado, termina em um significado. E, como a associação de modelos concordantes com a especulação sinestésica e metafísica demonstra, a *concordância* tende para o estático e o essencial, ao passo que a *discordância* é intrinsecamente dinâmica e contextual (COOK, 2004, p. 103).

Cook completa afirmando que “o ponto médio entre esses dois extremos é representado pelo terceiro modelo de multimídia, a *complementação*.” (COOK, 2004, p. 103). As relações de *complementação* são predominantes na cinematografia hollywoodiana, onde música e imagens cumprem papéis independentes, mas são subordinados à narrativa e, portanto, o significado é resultado da interação dos meios em um contexto específico. Conforme Cook (2004, p. 104) destaca, “a teoria do cinema clássico de Hollywood, por exemplo, afirma que imagens e palavras contam histórias, que a música não pode, mas que a música faz o que imagens e palavras não podem.” Isso nos leva à questão da primazia. Ao longo da história da música, a relação entre texto e música foi constantemente reiterada em termos de primazia, seja do texto em relação à música ou da música em relação ao texto. Essa primazia tem sido também defendida por teóricos do século XX, como Kerman e Kivy dentre outros. Em termos audiovisuais, a noção de primazia entre música, diálogos e imagens foi constantemente questionada ao longo dos anos. De fato, considera-se que o cinema é predominantemente vococêntrico, contudo, tanto diálogos quanto música estão subordinados à diegese. Como Cook (2004, p. 104) observa em relação à indústria cinematográfica hollywoodiana, “a ideia de complementação facilmente torna-se um pressuposto de primazia. A música nos filmes pode ser vista como fazendo o que imagens e palavras não poderiam fazer, mas ainda assim foi assumida como subordinada à diegese.”

Em outro momento, Cook sugere que Wagner, por meio do princípio de fertilização do masculino no feminino no qual ele concebe a relação entre texto e

música, pode ter sido o primeiro a oferecer um quadro teórico que suporte a ideia de *complementação*. A relação que Wagner empregava entre texto, música e drama era coerente e não consistente, segundo Cook. “Se Wagner deu a primeira articulação teórica compreensiva da teoria da complementação, em efeito falando dos conceitos de denotação e conotação sem usar os rótulos, é natural que devemos entender seus dramas musicais nesta base” (COOK, 2004, p. 121).

Em relação à falta de um vocabulário preciso, Cook aponta que “o problema é amplamente linguístico.” (COOK, 2004, p. 115). O autor cita ainda Kalinak “Quando *tremolo* de cordas é ouvido [...] a música não está *reforçando* o suspense da cena; ela é parte do processo que cria isto.” (KALINAK, 1992, p. 31, apud COOK, 2004, p. 115).

Quanto às funções conotativa e denotativa da música, Cook (2004, p. 120) destaca que “se palavras e imagens podem denotar em um contexto e conotar em outro, então é obvio que denotação e conotação não são atributos de um meio ou outro, mas funções que um meio ou outro podem cumprir em qualquer dado contexto.”

Os tipos de relação entre música e narrativa cinematográfica que nos interessa nessa pesquisa podem ser sumarizados da seguinte maneira:

- Relação de *concordância*: quando música e narrativa são *congruentes* entre si, ou seja, os significados apontam para a mesma direção.
- Relação de *discordância*: quando música e narrativa são *incongruentes* entre si.
- Relação de *complementação*: música e narrativa não estão nem em relação de total concordância, tampouco total discordância, mas são complementares. É possível distinguir as diferenças de uma mídia em relação a outra, contudo, essas diferenças não são suficientes para caracterizar oposição de significado.

2.2. O surgimento e a consolidação da tópica musical no contexto cinematográfico

No mundo ocidental, a música tem acompanhado representações dramáticas desde a tragédia grega, passando pelos pequenos dramas medievais e renascentistas até, enfim, encontrar o ápice de seu potencial expressivo na ópera. Fucks (2014, p. 156) destaca que a epistemologia do afeto musical que começou na Grécia antiga ecoou diretamente na “doutrina musical dos afetos” do período barroco, formando um

repertório de representações musicais altamente convencionadas. As formas de representação musical passaram por um estágio de desenvolvimento e maturidade da ópera para o poema sinfônico e, ainda no século XIX, tanto o teatro popular quanto as experiências ópticas que precederam o cinema se apropriaram do repertório criado para o acompanhamento musical. Uma vez que as projeções cinematográficas se desenvolveram nesse contexto, razões históricas, argumentos pragmáticos (LONDON), estéticos e psicossociológicos⁵¹ (ADORNO; EISLER) são razoáveis para justificar a pertinência da música para o cinema. Dado que as primeiras projeções eram parte das atrações apresentadas nos teatros de variedades, o acompanhamento musical delas, destarte, seguia o mesmo modelo dos demais espetáculos.

Tomamos conhecimento das práticas musicais nos teatros populares principalmente por meio de relatos registrados. Infelizmente, há pouco registro de películas do final do século XIX. Um dos raros exemplos conservados de projeção silenciosa nos moldes do teatro de variedades é o espetáculo de Max Skladanowsky, estreado em novembro de 1895 em Berlim. Os filmes foram realizados com o *Bioscópio*, um predecessor do cinematógrafo, e nos permite conhecer tanto os números projetados quanto o repertório musical utilizado para acompanhá-los. Tal como o acompanhamento musical no teatro de variedades da época, cada número é acompanhado por uma peça característica (CARRASCO, 2003, p. 69).

Filme	Música
	<i>Introdução</i>
1) Dança camponesa italiana	<i>Polka</i>
2) Cena cômica acrobática	<i>Galope 1</i>
3) Dança da serpentina	<i>Valsa (Loin du Bal, de Gillet)</i>
4) Malabarista	<i>Galope 2</i>
5) Canguru boxeador	<i>Marcha espanhola</i>

⁵¹ Gorbman sistematiza em quatro tipos os argumentos gerais que explicam o porquê da música acompanhar filmes desde o cinema silencioso:

- 1) Históricos: a música acompanha dramatizações desde antes da Grécia Antiga.
- 2) Pragmáticos: a música tinha a função de desviar nossa atenção do aparato técnico por trás das narrativas exibidas. Portanto, a música teria como função encobrir os ruídos do projetor. “E utilizar um som agradável para substituir um mais agressivo”.
- 3) Estéticos: I – A música tenta compensar a falta de diálogos e de realismo. II – a música provê ritmo e profundidade às projeções. “Nós não estamos acostumados a apreendemos o movimento com uma forma artística sem acompanhamento de sons, ou pelo menos de ritmos audíveis”.
- 4) Psicológicos e antropológicos: Argumento de Eisler e Adorno – I - a música atual como um antídoto mágico que devolve a vida que as imagens mudas perderam no processo de reprodução mecânica e minimiza o efeito psicológico de choque e medo causado pelos “fantasmas” mudos projetados na tela. II – a música evoca os valores de comunidade e coletividade e une dois elementos opostos, os espectadores e o aparato mecânico (GORBMAN, 1987, p. 33 – 40).

6) <i>Poutporri</i> acrobático	<i>Galope 3</i>
7) Dança típica russa	<i>Kamarinskaja</i> (de Glinka)
8) Luta de boxe	<i>Marcha</i>
9) “Apoteose”	<i>Finale</i>

Tabela 3: Relação de filmes e músicas do espetáculo de Max Skladanowsky (segundo CARRASCO, 2003, p. 70).

Não obstante se tratem de gêneros típicos do século XIX é interessante observar a correlação entre o número apresentado e as peças musicais que os acompanham. Há uma afinidade estrutural e rítmica intrínseca entre eles, mas também podemos notar a proximidade do campo semântico compartilhado entre os galopes e os números acrobáticos, a dança camponesa e a *polka*, o canguru boxeador, a luta de boxe e a marcha e danças típicas russas com a música de Glinka.

Além do evidente valor histórico, o exemplo do espetáculo de Max Skladanowsky supracitado revela uma clara preocupação com o tipo de música que constituiria o acompanhamento musical. Esse caso notável pode ser considerado uma das poucas exceções durante a fase inicial do cinema silencioso, já que, de modo geral, a música era negligenciada tanto pelos criadores quanto pelos donos das salas de projeção.

Passada a primeira fase em que as projeções eram vistas apenas como uma curiosidade técnica, nos primeiros anos do século XX o cinema começa a caminhar em direção à maturidade enquanto linguagem dramática e forma artística. Roteiros mais bem elaborados e um público mais exigente contribuíram para um maior interesse nas correlações audiovisuais, favorecendo o desenvolvimento de um pensamento atento ao acompanhamento musical. Embora prevalecesse ainda a ideia de que a imagem deveria se manter autossuficiente em relação ao som, se inicia um processo de exploração do potencial sonoro com vistas à contribuição para a narrativa. Por meio de iniciativas isoladas foram criadas peças originais⁵² para acompanhar filmes específicos, mas essa prática não se estabeleceu de início. As primeiras medidas eficazes no sentido de sistematizar o acompanhamento musical se deu com a criação das *cue sheets* (planilhas musicais) e das coletâneas com músicas selecionadas para acompanhar filmes silenciosos. Ambas as iniciativas passaram a servir como referência para músicos que atuavam nas salas de projeção. Esse período favoreceu a lenta formação de um

⁵² A música de Camille Saint-Saens para o filme *L'Assassinat du duc de Guise* (1908) é considerada a primeira trilha musical original da história do cinema.

inventário associativo entre música e situações dramáticas que, por sua vez, consolidou as primeiras tópicas no contexto cinematográfico.

Em 1909, a *Edison Film Company* começa a sugerir músicas específicas para acompanhar seus filmes. As *cues sheets*, nome pelo qual ficaram conhecidas as planilhas musicais, apresentavam a peça ou o tipo de música que deveria ser executado em cada momento de acordo com as necessidades dramáticas. Segue abaixo um exemplo de planilha musical criada para o filme *How the landlord collected his rent*:

- 1) Marcha, vigoroso;
- 2) Giga irlandesa;
- 3) Começa com andante, termina com Allegro;
- 4) Ária popular;
- 5) Idem;
- 6) Andante com vida ao final;
- 7) Marcha (a mesma do número 1);
- 8) Melancólico;
- 9) Andante (use a marcha do número 1)⁵³ (MILLER, 1997, p. 48 apud CARRASCO, 2003, p. 78).

Conforme Carrasco (2003, p. 78) salienta, nem todas as planilhas eram tão genéricas. Algumas apresentavam informações detalhadas, indicando a peça ou o trecho específico que deveria ser executado em cada cena. Um exemplo de tratamento rigoroso do acompanhamento musical pode ser encontrado nas planilhas musicais criadas por Winkler para a *Universal Film Company*, que começaram a ser publicadas em 1915. O exemplo abaixo apresenta um modelo da primeira planilha musical criada por Winkler para um filme imaginário, mas se mostra representativa do tipo de tratamento que ele dava às suas planilhas. Além do trecho musical específico para cada cena, é indicada a duração e a forma que deverá ser executado cada fragmento.

PLANILHA MUSICAL (*MUSIC CUE SHEET*)

Para

The Magic Valley

Selecionada e compilada por M. Winkler

1. “Abertura” – Minueto nº2 em Sol, de Beethoven, por noventa segundos, até a legenda “Siga-me, querida”.
2. “Andante dramático”, de Vely, por dois minutos e dez segundos. Nota: toque suavemente durante a cena em que a mãe entra. Toque esta entrada até a cena *herói saindo da sala*.
3. “Tema de amor”, de Lorenze, por um minuto e vinte segundos. Nota: toque suavemente e devagar durante as conversas, até a legenda *Lá vão eles*.

⁵³ MILLER MARKS, Martin. **Music and Silent Film: Context e Case Studies – 1895/1924**. New York: Oxford University Press, 1997.

4. “Stampede”, de Simon, por cinquenta e cinco segundos. Nota: toque rápido e desacelere, ou acelere o andamento do galope de acordo com a ação na tela⁵⁴ (PRENDERGAST, 1977, p. 8 - 9 apud CARRASCO, 2003, p. 79).

A ideia de Edison e Winkler foi copiada por outros estúdios e, como forma de assegurar um nível mínimo de qualidade, coerência e diminuir a arbitrariedade dos acompanhamentos musicais, os estúdios passaram a distribuir planilhas juntamente com seus filmes.

Simultaneamente à publicação das planilhas musicais foram lançadas as coletâneas musicais. Em 1909, no ano que a *Edison Film Company* lançou sua primeira planilha, foi publicada a *Motion picture piano music: descriptive music to fit the action, character or scene of moving pictures*, de Gregg Frelinger, uma coletânea com 51 peças fáceis para piano, de caráter descritivo, para acompanhar filmes silenciosos. As peças possuíam rótulos genéricos que descreviam seus andamentos, afetos, caracteres e referências étnicas. Também havia sugestões para os tipos de situações dramáticas que elas poderiam se inserir (WIERZBICKI, 2009, p.53).

Muitas outras coletâneas foram publicadas nos anos seguintes, a maior parte com partituras originais para piano. Em 1913, já era prática os músicos adquirirem coletâneas com peças catalogadas segundo o tipo de emoção desejada ou situação dramática em que elas poderiam se inserir. A improvisação ainda era prática comum e perdurou paralelamente às publicações de coletâneas e planilhas musicais, contudo, muitos empecilhos ainda se colocavam para os músicos de cinema. Dentre os inconvenientes estavam a falta de continuidade e de unidade do acompanhamento musical como um todo. Na maioria das vezes, era necessário que o condutor ou músico responsável criasse transições e modulações a fim de diminuir o choque entre peças de estilos e andamentos muito distintos. O problema da fragmentação musical poderia ser resolvido facilmente com a criação de peças originais para cada filme, mas dois problemas se colocavam a princípio: 1) o alto custo que a composição original demandava e 2) a grande variedade de combinações instrumentais que existiam nas salas de exibição, o que inviabilizaria a composição para formações fixas (PRENDERGAST, 1992, p. 11 – 12).

⁵⁴ PRENDERGAST, Roy M. **Film music a neglected art: a critical study of music in films**. New York: W.W. Norton & Company, 1977.

As coletâneas e planilhas musicais foram, destarte, a base para a formação de um inventário de associações que serviu como referencial tópico para a música de cinema. Em uma perspectiva semiológica, a exemplo da dualidade do signo tópico proposta por Agawu (1991), o índice das coletâneas representavam uma lista com a relação de *significados* (o rótulo, conteúdo expressivo) que se ligavam a *significantes* (a obra em si) específicos. Maria Fuchs (2014, p. 162) chama a atenção para o fato de que, ao focar nos aspectos afetivos e na expressão musical, os músicos e organizadores de coletâneas do período do cinema silencioso atuavam como predecessores dos estudos em hermenêutica musical. Contudo, é importante salientar que todo o inventário que começava a ser sistematizado nos anos 1910 era em grande parte baseado nos estereótipos já consolidados na cultura, principalmente por intermédio da ópera.

As coletâneas mais famosas desse período foram a *Sam fox moving picture music* (1913), com composições de J. S. Zamecnik, aluno de Dvorák, a *Kinobibliothek*, também conhecida como *Kinothek*, lançada em Berlim entre 1919 e 1927, composta de doze volumes contendo um total de 81 peças para piano solo, dentre elas algumas composições de Giuseppe Becce e peças extraídas do repertório clássico, e a *Motion picture moods for pianists and organists: a rapid reference collection of selected pieces, adapted to 52 moods and situations* (1924), com quase 700 páginas contendo peças selecionadas do repertório clássico e tradicional catalogadas por Rapée. O ideal de uma coletânea nessa época era que as peças fossem de leitura relativamente fácil, funcionais e flexíveis. As coletâneas, em conjunto com as planilhas musicais, proveram um rápido desenvolvimento e a melhoria na qualidade do acompanhamento musical.

<h1 style="text-align: center;">SAM FOX</h1> <h1 style="text-align: center;">MOVING PICTURE</h1> <h1 style="text-align: center;">MUSIC</h1> <p style="text-align: center;"><i>By J. S. ZAMECNIK</i></p> <p>VOL. I PRICE 50 CENTS</p> <hr/> <h2 style="text-align: center;">CONTENTS</h2>	
	Page
Festival March	2
Indian Music	3
Oriental Veil Dance	4
Chinese Music	5
Oriental Music	6
Mexican or Spanish Music	8
Funeral March	9
Death Scene	9
Church Music	10
War Scene	
Part 1 (In Military Camp)	11
Part 2 (Off to the Battle)	12
Part 3 (The Battle)	12 and 13
Cowboy Music	14
Grotesque or Clown Music	15
Mysterioso-Burglar Music	16
Mysterioso-Burglar Music	16
Hurry Music (for struggles)	17
Hurry Music (for duels)	17
Hurry Music	18
Hurry Music (for mob or fire scenes)	19
Storm Scene	20
Sailor Music	21
Fairy Music	21
Plaintive Music	22
Plaintive Music	23
Copyright MCMXIII by Sam Fox Publishing Co., Cleveland, Ohio. (International Copyright Secured)	
<p><i>Published by</i> Sam Fox Pub. Co. Cleveland, O.</p>	

Figura 12: Sumário do volume I da *Sam fox moving picture music* (1913).

A figura acima corresponde ao índice do primeiro volume da *Sam fox moving picture music*, lançado em 1913, com todas as obras compostas por J. S. Zamecnik. O principal objetivo do autor era organizar um número razoável de peças que servissem como uma rápida referência para músicos de cinema. Os títulos indicam o caráter tópico

das peças que, em geral, são curtas, apresentam pouca modulação, utilizam formas e motivos simples, ritornelos ao final de cada seção, frases e cadências bem definidas. Tanto os ritornelos quanto os finais bem cadenciados de frases permitiam o prolongamento ou finalização em pontos específicos para se ajustar ao tempo da cena. A simplicidade harmônica e motivica facilitava a leitura e indicava rapidamente o caráter expressivo da peça. Não obstante, ainda que possamos observar algum nível de arbitrariedade na correlação entre as peças e seu objeto de representação, o conteúdo tópico muitas vezes é constituído a partir de processos metonímicos e sinedóquicos com elementos extra-musicais ou paramusicais. Assim, na *Cowboy music*, o galope do cavalo é representado pela alternância entre semínimas e colcheias em compasso 6/8. Na *Indian music*, o tambor indígena é imitado por colcheias em quintas justas na região grave. A música para *cenar de guerra* procura mimetizar as “chamadas de trompete”, toques de caixa e sons de tiro de canhão. A *música mexicana ou espanhola* possui predominância de terças e sextas paralelas e o acompanhamento é formado por um ostinato característico. A música para *cenar de morte*, por outro lado, possui melodias na região grave, em tonalidade menor. A *música de igreja* possui estilo coral etc.

Altman⁵⁵ descreve da seguinte maneira as músicas contidas na *Sam fox moving picture music*:

Índios foram representados por toques com caráter percussivo em colcheias, em quintas justas, no baixo. A ambiência chinesa foi criada por notas agudas ornamentadas associadas com dissonâncias e tercinas. Cenas de morte foram representadas por uma melodia em tonalidade menor tocada com a mão esquerda. Cenas de guerra poderiam ser evocadas por corneta e imitações de canhão. O trote do cavalo de um cowboy foi figurado pela alternância entre semínimas e colcheias, em compasso 6/8 e tonalidade maior. A atmosfera misteriosa poderia ser evocada pela quebra, *pizzicato*, seleções sincopadas conhecidas como “ladrão” ou música “sorradeira”, ao passo que música de pressa (*hurry music*) empregava colcheias - ou semicolcheias - executadas rapidamente (com cromatismos ou não) contra uma batida regular de semínimas no baixo. O perigo iminente poderia ser representado por um tremolo dissonante em uma ou ambas as mãos (ALTMAN, 1996 apud WIERZBICKI, 2009, p. 54).

Embora se tratem de composições originais de Zamecnik, boa parte do conteúdo tópico das peças contidas na *Sam fox moving picture music* é extraída de obras paradigmáticas e representativas do repertório romântico. É notável, por exemplo, a semelhança entre a *Marcha Fúnebre* de Zamecnik e a famosa *Marcha Fúnebre* da *Sonata Op. 35*, de Chopin. As similaridades perpassam desde o material motivico, com predominância de figuração pontuada, até o andamento lento, a tonalidade menor e o

⁵⁵ ALTMAN, Rick. **The Silence of the Silents**. In: *The Musical Quarterly* 80, no. 4, 1996. p. 648–718.

tratamento dado ao acompanhamento. Não obstante se tratarem de características típicas da tópica *marcha fúnebre*, os motivos dos dois primeiros compassos de Zamecnik são praticamente idênticos aos do terceiro e quarto compassos de Chopin.

The image displays two musical scores side-by-side for comparison. The top score is titled "FUNERAL MARCH" by J. S. ZAMECNIK. It is marked "Andante." and "f". The bottom score is titled "Funeral March (from Sonata Op.35)" by F. Chopin (1810-1849). It is marked "Lento" and "pp always legato". Both scores are in 3/4 time and B-flat major. The top score features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The bottom score features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with a "pp" marking and "always legato" instruction.

Figura 13: Comparação entre a *Marcha fúnebre* da Sam fox moving picture music e a *Marcha fúnebre* da Sonata Op. 35, de Chopin.

A marcha criada para cenas de comemorações apresenta gestos derivados da tópica *marcha*, mas também ecoa inúmeras semelhanças com outras obras famosas do repertório tradicional. As tercinas do início da *Marcha para Festivais* de Zamecnik evocam a introdução da famosa *Marcha Nupcial* de Mendelssohn, ou mesmo a *Coronation March*, de Giacomo Meyerbeer, sugerida para as mesmas ocasiões na enciclopédia de Rapée. Algumas passagens, principalmente com figuras pontuadas, também remetem ao *Brindal Chorus*, de Lorengin, de Wagner.

Figura 14: Trecho inicial da *Marcha para festivais* da *Sam fox moving picture music*.

Figura 15: *Coronation March*, de Giacomo Meyerbeer, indicada para a categoria “festival”, na enciclopédia de Rapée.

A música para *cena de guerra* é dividida em três partes que formam uma sequência descritiva: 1) *no acampamento militar*: com tópica *marcha*, chamada de *trompete* e *tempesta*; 2) *Indo para a batalha*: em *allegro*, dinâmica forte e fortíssimo e musema do trote, que imita a marcha dos soldados; 3) *na batalha*: composta predominantemente sobre a tópica *tempesta* e musema do trote em 6/8. 4) *retorno do campo de batalha*: a mesma música da parte dois. Há passagens descritivas que imitam o toque de caixas, chamados de trompetes, tiros de canhão e a marcha dos soldados.

Figura 16: Compassos iniciais da música para “cena de guerra” da *Sam fox moving picture music*.

Na *Motion picture moods*, de Rapée, são sugeridas para cenas de batalha o *Agitato* nº3, de Otto Langey, o *Presto agitato*, do 3º movimento da *Sonata* nº2, Op. 27, (“Sonata ao Luar”), de Beethoven, e o *Allegro di molto e com brio*, do 1º movimento da *Sonata* nº8 (“Patética”), Op. 13, de Beethoven. A tópica *tempesta* é recorrente em todas as peças.

A marcha, em sentido amplo, usualmente referencia campos semânticos ligados ao alto estilo e à nobreza. A marcha militar surge como gênero apenas no final do século XVIII, principalmente após a Revolução Francesa. Uma vez associada ao contexto militar, a tópica marcha militar passa a evocar heroísmo e vitória. (MONELLE, 2006, p.113). Segundo Monelle (2006, p. 142), “intuitivamente, a significação desta tópica remete ao eufórico, viril, heroico, aventureiro, evocativo de ações nobres e coragem imprudente.” Da mesma forma, a sonoridade dos instrumentos de metais era um símbolo acústico da aristocracia do século XVIII. O *sinhal de trompette* foi primeiramente relacionado ao serviço militar por meio do gesto de comando de movimento das tropas. Contudo, é interessante notar que o trompette inicialmente não era tocado pela infantaria, mas pela cavalaria, que representava uma classe mais nobre. Há, portanto, claras conotações de valor associadas ao instrumento. (MONELLE, 2006, p.116). A apropriação de gestos oriundos da tópica de marcha por parte de Zamecnik objetiva agregar sentidos nobres a peças musicais específicas. O sentido tópico, portanto, *ancora*, segundo o uso de Gorbman do termo Barthesiano, significados específicos às cenas que elas servirão de acompanhamento.

Monelle explica que

Quando a música reflete um código social, a sociedade evocada nem sempre é contemporânea à música. Para exemplificar, ele cita o caso da fanfarra militar, que parecia associar o heroísmo tradicional, a associação medieval de guerra, com um aroma ligeiramente teatral e irreal próprio do período. Quando o espírito de guerra mudou durante a Revolução Francesa, a tópica musical, no entanto, preservou sua irrealidade (MONELLE, 2000, p. 19).

A *Kinothek* (1919) possuía composições originais de Giuseppe Becce e peças extraídas do repertório “clássico”. Era dividida em categorias como “catástrofe”, “*agitato* altamente dramático”, “atmosfera solene”, “vitorioso”, “noite: sentimento sinistro”, “noite: sentimento ameaçador”, “luta”, “combate heroico”, “batalha” etc. A *Motion picture moods for pianists and organists: a rapid reference collection of selected pieces, adapted to 52 moods and situations* (1924), de Rapée, com quase setecentas páginas, apresenta obras divididas em 52 estados emocionais ou situações. A

Canção sem palavras n.º1, op. 102, de Mendelssohn, por exemplo, estava associada a impaciência, enquanto o *Prelúdio Op. 28, n.º15* (“Raindrop”), de Chopin, era usado para monotonia – sensação esta provavelmente proveniente da repetição da nota *lab/sol#* durante quase toda a música.

Prelude
'Raindrop'

Frederic Chopin (1810-1849)
Op.28, No.15

Sostenuto
con espressione e semplice

p

5

Figura 17: Primeiros compassos do *Prelúdio Op. 28, n.º15* (“Raindrop”), de Chopin.

Assim como a *Marcha Fúnebre*, de Chopin, *Ases Death*, da suíte *Peer Gynt*, de Grieg, é frequentemente associada a tristeza e morte. O andamento lento, a predominância de notas longas, a tonalidade menor, a melodia grave, a dinâmica em *piano* ou *pianíssimo* são elementos estruturais *marcados*, frequentemente relacionados à tristeza e abundantemente empregados com este sentido durante o século XIX, sobretudo pelos compositores alemães e austríacos. É importante, entretanto, destacar que há casos que fogem à regra, como o *Largo* de Haendel da seção *Religioso*.

Figura 18: *Ases Death*, da suíte *Peer Gynt*, de Grieg (segundo TAGG, 2003, p. 314).

Figura 19: *Largo*, de Haendel (segundo TAGG, 2003, p. 316).

As tópicas utilizadas pelas coletâneas de Rapée foram sistematizadas por Ron Rodman (2010, p. 118 – 120) da seguinte maneira:

1. Lugares	2. Objetos	3. Ações
<p>a. <i>Países, Estados, Etnicidade</i></p> <p>Africano Algeriano Irlandes Espanhol Califórnia Indiana etc.</p> <p>b. <i>Lugares genéricos</i></p> <p>O mar Carnaval Escola Selva Taberna</p>	<p>c. <i>Inanimado</i></p> <p>Avião Gaitas de foles Relógios Bonecas Taxi etc.</p> <p>b.1 <i>Animado (real)</i></p> <p>Abelhas Pássaros Borboletas Cachorros Namorados Crianças etc.</p> <p>b.2 <i>Animado (mítico e romantizado)</i></p> <p>Fadas Fantasmas Bruxas Piratas Índios etc.</p>	<p>d. <i>Ação narrativa</i></p> <p>Batalha Bebida Caça Militar Pressa etc.</p> <p>e. <i>Danças</i></p> <p>Danças antigas Balé Bolero <i>Cakewalk</i> Foxtrote Tango etc.</p>
4. Emoções	5. Eventos	6. Intramusical
<p><i>Agitato</i> <i>Apassionata</i> Cômico Dramático Excêntrico Misterioso</p>	<p>a. <i>Eventos sociais</i></p> <p>Natal Eleição Halloween Casamentos Tourada</p>	<p>c. <i>Por gênero</i></p> <p>Baladas Fanfarras Hino Ópera Marchas</p>

Medo Furioso Feliz/satisfeito Amor Tensão Trágico Selvagem Sinistro Sentimental etc.	Coroação Duelo Exército derrotado etc. <i>b. Eventos naturais</i> Primavera Tempestade Fogo etc.	Aberturas Processional etc. <i>d. Por andamento</i> <i>Allegro</i> <i>Andante</i> <i>Maestoso</i> <i>Presto etc.</i>
--	--	--

Tabela 4: Sistematização das categorias da coletânea de Rapée segundo Rodman (2010, p. 118 – 120).

2.3. Significação tópica e tropificação na música de cinema e as implicações para a musicologia

Como tentamos demonstrar no capítulo anterior, a popularização das coletâneas permitiu a consolidação de um inventário expressivo que se estabeleceu rapidamente como referência para cenas e situações dramáticas durante o cinema silencioso. O uso recorrente desse material transformou o cinema em um grande “propagador” de tópicos. O repertório sinfônico e o referencial operístico no qual a próxima geração de compositores se apoiou garantiu certo “nível de dignidade” ao cinema que permitiu com que os lastros de sua origem popular fossem esquecidos. Entretanto, o cinema extrapolou o universo operístico ao propor narrativas que estavam além do libreto. Em um estágio posterior, com o cinema já totalmente amadurecido enquanto linguagem, mesmo a ópera já não servia como modelo para muitas das situações narrativas. Em determinado momento, o cinema passou, então, a criar suas próprias tópicos e, pela facilidade de disseminação, a música de cinema passou a influenciar também a música de concerto e toda a indústria midiática. O cinema se tornou não somente um grande criador e difusor de tópicos, mas também influenciou a reinterpretação de tópicos antigas. Hoje em dia é bastante difícil desvencilhar o gesto inicial ou toda a música de Richard Strauss, *Assim falou Zaratustra*, da narrativa espacial criada por Kubrick. Da mesma forma, nos parece que o museu da cavalgada disfórica ou *A cavalgada das valquírias* sempre estiveram em relação direta com a guerra, tal como em *Apocalypse now*. São inúmeros os exemplos de releituras que o cinema propiciou. Como veremos adiante, após exaurido o potencial expressivo de uma tópica, ela pode cair em desuso, ser transformada e revitalizada nas mãos de um compositor idiossincrático ou pode se revelar um referencial alegórico (LIU, 2012, p. 158).

Evidentemente, a consciência do pensamento tópico na música de filmes não passou despercebida por teóricos da música de cinema. Prendergast (1992), por exemplo, denominou *cor musical* a função da música de fazer referência a tempo e lugar. Segundo o autor, “em um sentido lato, a cor musical deve ser tomada para representar os aspectos exóticos e sensuais da música, diferentemente da estrutura musical, ou linha, que deve ser considerado o lado intelectual.” (PRENDERGAST, 1992, p. 213). Conforme Prendergast (1992, p. 214) destaca, a *cor* é associativa: a gaita de foles sugere a Escócia, o oboé nos remete a cenas pastorais, metais com surdina conotam algo sinistro, rock implica em juventude etc. Outros autores, como Adorno e Eisler, em um sentido pejorativo, classificam como clichês o uso estereotipado de temas musicais e do estilo recorrente em alguns gêneros fílmicos. Embora o uso excessivo e estéril de determinados estereótipos musicais possam, de fato, constituir clichês, o conceito de tópica como signo semiótico se mostra uma ferramenta útil para os estudos da significação musical no cinema.

No filme *Meia-noite em Paris* (*Midnight in Paris*, 2011), de Woody Allen, a significação tópica é especialmente importante como pista para localizar temporalmente e geograficamente o espectador em relação às diferentes épocas que o personagem principal percorre. No filme, Gil Pender (Owen Wilson) é um escritor e roteirista de filmes de Hollywood que está em viagem a Paris com sua esposa e com a família dela. Gil sonha em morar na cidade e cultua a vida intelectual e artística da França do início do século XX. Certo dia, após a badalada da meia-noite, Gil é convidado a entrar em uma carruagem, que o transporta magicamente no tempo para uma festa na Paris dos anos 1920. Lá, ele encontra muitos de seus ídolos e passa a fazer parte do círculo intelectual dos grandes escritores e artistas parisienses. A faixa *Bistro Fada*, composta por Stephane Wrembel em estilo francês conhecido como *gypsy jazz* (jazz cigano), é utilizada como tema principal e permeia todo o filme. O estilo musical do tema apresenta uma mescla de influências que inclui a França, onde o estilo surgiu com o guitarrista Django Reinhardt, e os EUA, onde o jazz nasceu. Na cena que Gil Pender é transportado no tempo pela primeira vez, ouvimos *Let's Do It* interpretado pelo próprio Cole Porter. Em outro momento, enquanto anda pelas ruas da cidade, Gil se depara com Joséphine Baker dançando *La Conga Blicoti*. Ambas as músicas são diegéticas⁵⁶ e

⁵⁶ Gorbman, a partir das definições de Etienne Souriau e Gérard Genette, define a “*diegesis*” como sendo “a narrativa implicada no mundo espaço-temporal das ações e personagens” (GORBMAN, 1987, p. 21). Na trilha musical cinematográfica, a autora distingue três níveis de interferência da música:

atuam como índice da Paris dos anos 1920, época que o personagem é transportado pela primeira vez. Ambas as canções também possuem forte relação com Paris e com a época representada no filme. Da mesma forma, assim como Gil Pender, ambos os artistas mencionados possuem raízes nos Estados-Unidos e viveram algum tempo em Paris. Na cena que Gil está dançando na festa dos Fitzgerald, é executada a música *The Charleston*, referência a uma dança oriunda da Carolina do Norte e que ficou famosa na França graças à dançarina e cantora Joséphine Baker. Também há uso de música extradiegética, como *Parlez-moi d'amour*, uma canção de Jean Lenoir, usada na cena que Gil conversa com a modista francesa enquanto caminha pelas ruas. No final do filme, Gil e a modista são transportados no tempo para a Paris da *Belle Époque*, no final do século XIX. Quando entram no salão de festa, os músicos do local estão tocando *Barcarolle*, da ópera *Os Contos de Hoffmann*, de Jacques Offenbach, uma obra representativa do período. Logo em seguida, os personagens assistem a uma apresentação de dança acompanhada de *Can-can*, da ópera *Orfeu no inferno*, também de Offenbach.

A teoria da tropificação musical proposta por Hatten (1994) nos ajuda a clarificar alguns problemas que se colocam para a simples identificação de tópicos. Uma tópica *nativo americano selvagem*, por exemplo, pode indicar a origem de um nativo. Entretanto, nem sempre os índios são representados de forma estereotipada conforme as convenções clássicas. Algumas vezes, os índios são retratados como amigos, outras como vilões, ou ainda pode haver um romance entre um herói e uma índia etc. Nesses casos, o simples uso de uma tópica não é suficiente para representar a relação entre diferentes elementos de uma trama complexa. A compreensão do tropos na música de cinema nos ajuda a compreender como esses elementos divergentes interagem entre si.

O filme *Laranja mecânica* (*A Clockwork Orange*, 1971) oferece bons exemplos de tropificação. O uso de peças do repertório clássico é uma fonte rica de significados tópicos. Em contrapartida, o uso de sintetizadores, *vocoders* e os arranjo originais de Walter Carlos agrega outras conotações às obras pré-existentes que alteram

-
- Música diegética: música proveniente de uma fonte situada dentro da narrativa: um rádio, uma televisão, uma banda tocando em uma festa etc.
 - Música extradiegética: é a música executada fora do contexto onde se desenvolve a narrativa: a música tocada durante uma tempestade em alto-mar, por exemplo.
 - Música metadieética: é a música que representa o que se passa nos pensamentos, na memória, ou evoca as emoções ligadas a uma lembrança antiga de algum personagem (GORBMAN, 1987 apud OLIVEIRA, 2012, p. 75).

substancialmente seus sentidos. Em Oliveira e Soares (2012), analisamos o uso da *Música para o funeral da rainha Maria*, de Henry Purcell, na cena de abertura de *Laranja mecânica* e constatamos como a apropriação de uma peça altamente codificada com a tópica do funeral executada por instrumentos eletrônicos possui seu sentido alterado. O som eletrônico representa futurismo e o desconhecido. O tropos entre marcha fúnebre e sons eletrônicos sugere distopia e degradação moral, bem como um futuro caótico e perturbado como aquele representado no filme. Além disso, o tropos reflete a própria mente perturbada de Alex, o personagem, principal que passa pelo processo de lobotomia. A Nona Sinfonia adquire um sentido claustrofóbico e passa de uma mensagem de amor à humanidade a uma perturbadora música de tortura.

Outro exemplo de tropificação musical pode ser encontrado em *Blade Runner*. Nas músicas do filme, os efeitos sonoros e texturas eletrônicas evocam o futuro e a natureza inorgânica dos replicantes – os andróides com forma humana. Entretanto, a predominância de harmonias consonantes e a tentativa de simular um estilo orquestral familiar contribuem para a humanização dos replicantes, sugerida ainda pela capacidade de Rachel de amar, pelo medo de Roy Batty de morrer, mas também pelo desejo de vingança na luta contra os humanos pela sobrevivência. Toda a trilha musical do filme reflete essa dualidade entre a humanidade dos andróides e o mundo caótico e desumanizado dos cidadãos do século XXI por meio da interação entre elementos tópicos contrastantes. O *Tema romântico* aproxima ambos os mundos mediante a tropificação do solo de saxofone – símbolo de romantismo e sensualidade - com a sonoridade característica dos sintetizadores analógicos utilizados por Vangelis. Drones graves e atmosferas com timbres sintetizados sugerem a tópica *ombra*, que nos remete aos ambientes sombrios da cidade. Timbres de carrilhão, harpa, pianos elétricos e vozes conferem um sentido etéreo e conotam o simbolismo e a aura mística que permeia grande parte do filme. A música de *Blade Runner* também utiliza sonoridades orientais que remetem à população chinesa predominante na Los Angeles de 2019.

Como vimos até agora, o pensamento tópico já estava sistematizado na música de cinema desde os anos 1910, com o advento das coletâneas e planilhas musicais. Contudo, nos domínios musicológicos, essa abordagem só ganhará força no início da década de 1980, com Leonard Ratner, embora houvesse estudos precedentes que apontavam para caminhos semelhantes. O predomínio do formalismo no âmbito acadêmico em grande parte do século XX certamente representou um obstáculo aos

estudos em semântica musical durante esse período. Por conseguinte, compositores de música para cinema ou música programática frequentemente eram vistos de forma pejorativa, sendo considerados pertencentes a uma classe de músicos “menores”, que insistiam em atribuir rótulos a estruturas musicais. Talvez por recusarem esse potencial representacional da música, muitos dos grandes compositores de música de concerto não obtiveram sucesso ao compor para filmes. Não obstante, justamente os herdeiros da prática operística e da música programática, que sobreviveu no cinema, mantiveram viva uma prática que contribuiu para a redescoberta da música clássica por meio da teoria das tópicas⁵⁷. Uma inferência natural, portanto, seria ver a música de cinema como um campo que oferece subsídios, inclusive metodológicos, para os estudos em semântica e narratividade musical para a música de concerto. Outra convergência entre as práticas musicais no cinema e o advento dos estudos musicológicos em expressividade musical foi a retomada da tradição sinfônica em estilo neorromântico por John Williams a partir dos anos 1970 com filmes como *Tubarão*, *Contatos imediatos de terceiro grau*, *Star wars* e *E.T. – o extraterrestre*. Após um período marcado por experimentações e novas abordagens para a trilha musical entre os anos 1950 e o início de 1970, a música de John Williams reavivou não apenas as grandes formações orquestrais, mas também um idioma acessível por meio de tipos e estilos bastante familiares. A música desses filmes pressupõe um pensamento tópico consciente e bem orientado a fim de formar um discurso complementar ao discurso visual. Marchas foram usadas para conotar a força do estado; a pastoral foi utilizada como ideal idílico; o estilo heroico como vitória, final feliz; O estilo stravinskyano não tonal representou perigo e tensão etc. Todo esse uso claramente tópico e consciente da trilha musical no cinema pode ter despertado a atenção de musicólogos que passaram a enxergar a música do passado, em especial do século XVIII, a partir do *zeitgeist* do período. A ideia de que a prática composicional no cinema pode ter criado uma sensibilidade em direção ao sentido musical da música clássica ganha ainda um componente pragmático no fato de que o próprio Ratner, proponente da teoria das tópicas, foi aluno de Arthur Bliss, compositor de música para filmes.

⁵⁷ Conforme Caplin (2005, p. 113), “a análise tópica pode bem ser considerada uma das histórias de sucesso da musicologia moderna.”

2.4. Relação entre o eixo sintagmático do filme e discurso tópico na música de cinema

Chegamos, neste momento, a um questionamento acerca da possível confluência entre semântica musical e funções formais em um filme. Embora haja uma sintaxe intrínseca à trilha musical no nível do contraste entre materiais e, algumas vezes, da pequena forma, a grande sintaxe da música de cinema está condicionada em grande medida à forma fílmica. Como lembra Prendergast (1992, p. 227), “É uma regra fundamental para o compositor de filme que os elementos visuais na tela determinam a forma da música escrita para acompanhá-los.” O cancionista se depara com problema semelhante ao musicar um poema. Em ambos os casos, boa parte da forma já é dada a priori pelo escritor, poeta, roteirista ou diretor. Embora, conforme destaca Carrasco (2003, p. 135), no cinema sonoro predomine “uma inter-relação entre os movimentos sonoro e visual”, diferentemente da relação unilateral do cinema silencioso, ainda assim o discurso diegético se impõe sobre a forma musical. Por esse motivo, raramente encontramos casos de formas complexas (forma sonata, rondó, rondó-sonata etc.) no contexto do cinema narrativo. Uma vez que o desenvolvimento dos materiais musicais estará condicionado ao desenvolvimento da ação dramática na narrativa, a sintaxe musical será altamente dependente da sintaxe fílmica. Portanto, se buscamos uma correlação entre a expressividade da música e a forma, devemos opor o discurso tópico, baseado sobretudo no princípio de diferença (ver COOK, 2004), à sintaxe fílmica.

Christian Metz recorreu ao binômico sintagma e paradigma da linguística saussuriana para estruturar sua teoria da significação no cinema. Christian Metz (2010, p. 147) define o sintagma como sendo “segmentos autônomos formados por vários planos” que constituem, por sua vez, cenas e sequências. Metz (2010, pp. 146 - 158) identifica oito tipos sintagmáticos, sendo eles: planos autônomos, sintagmas acronológicos, cronológicos, descritivos, narrativos, a cena, sequência habitual e sequência em episódios. Cada tipo sintagmático, por sua vez, pode ser subdividido em diversos outros subtipos.

A princípio, não é possível traçar nenhuma correlação absoluta entre os tipos sintagmáticos de Metz e a trilha musical. Um plano autônomo, por exemplo, aceitaria tantos tipos e estilos musicais quanto se quisesse. Ademais, uma mesma faixa musical pode atravessar vários sintagmas favorecendo, inclusive, a ligação entre eles e

cumprindo uma importante função largamente reconhecida por grande parte da literatura da área, a saber, o fato de que “a música pode ajudar a construir um senso de continuidade em um filme” (PRENDERGAST, 1992, p. 221).

Embora, tal como no caso da música de concerto, a correspondência absoluta entre os eixos sintagmático e paradigmático não seja talvez nem mesmo desejada, podemos constatar alguma relação tênue entre tópicos específicas e funções formais específicas de um filme que fazem parte tanto da estrutura narrativa quanto do aspecto ritual da fruição de uma narrativa. Uma herança da tradição operística que foi continuada nos primeiros anos do cinema sonoro foi o uso de tópicos de fanfarra na música dos créditos iniciais. Na ópera, além do significado tópico, a fanfarra tinha uma função pragmática, a saber, chamar a atenção do espectador para o início do espetáculo musical. Essa prática perdurou no cinema por algum tempo e pode ser observada em muitos exemplos durante a era clássica do cinema Hollywoodiano, por exemplo. Ao comentar sobre a “fanfarra grandiosa” na música dos créditos iniciais de *King Kong* (1933), Carrasco (2003, p. 135) destaca que esse tipo de sonoridade, “já usada nas aberturas dos *intermedi* e óperas renascentistas e que permaneceu como referência até o século XX”, era comumente utilizada para sublinhar os créditos dos produtores durante os anos 1930. Dos anos 1930 até meados de 1950 era comum em alguns filmes de Hollywood que a narrativa propriamente dita fosse introduzida com uma tópica quase pastoral simultânea a um narrador *over* ou às imagens que situam o espectador no contexto da narrativa. Denominaremos essa tópica de *into the fantasy* por sua função de introduzir o espectador ao universo da diegese. Também é comum que muitos filmes sejam finalizados com uma tópica heroica para conotar “missão cumprida”, “final feliz” ou qualquer outro significado positivo.

Contudo, a recorrência de determinadas tópicos nas funções formais supracitadas não parece ser algo necessário. Na verdade, nem mesmo a existência de música nessas funções é fundamental. Não é raro encontrarmos créditos iniciais formados apenas por efeitos sonoros, ruídos de ambiente ou mesmo o silêncio total. Mesmo no cinema clássico é comum encontrarmos inúmeros casos de exceção à regra. O *Sturm und Drang* (*tempesta*), por exemplo, é comumente relacionado aos estágios de desenvolvimento da narrativa, em momentos de ação, como perseguições, tiroteios, e tensão. Contudo, essa tópica pode ser recorrente nos créditos iniciais, como no caso de *Things to come* (1936),

cuja narrativa, por sua vez, é introduzida com a tópica coral, sugerindo o espírito de natal.

Talvez a maneira mais adequada de analisar a relação entre tópicos e forma fílmica seja à luz do gênero. Se correlacionarmos as tópicos aos elementos iconográficos ou à paradigmática fílmica, obtemos um conjunto de tópicos que fazem parte do imaginário mítico de um gênero. As tópicos *pastoral*, *nativo americano selvagem*, *chamada de trompete*, *música de cowboy*, por exemplo, certamente são recorrentes em *westerns*. Contudo, a ordem de recorrência dessas tópicos é indeterminada e fortemente dependente da sintaxe fílmica. Embora possa ser facilmente reconhecida uma grande sintaxe em grande parte dos filmes narrativos comerciais - a saber, apresentação dos personagens e fatos (exposição), desenvolvimento da narrativa em direção ao conflito ou a jornada do herói (desenvolvimento) e a resolução dos conflitos ou a “volta para a casa” (recapitulação) - no plano sintagmático, a mesma incerteza que regula o conjunto de expectativas em relação à combinação e ordem dos sintagmas também atua no ordenamento do referencial tópico. Portanto, ainda que o gênero pressuponha um conjunto de tópicos, a necessidade de reelaboração da narrativa torna o ordenamento sempre indeterminado. Mesmo considerando a correlação entre a paradigmática fílmica e o discurso tópico, podemos encontrar casos de discordância. O herói geralmente é representado por temas que conotam heroísmo e coragem. O vilão pode ser representado por temas que conotam covardia, desonestidade, vilania. Situações tensas são geralmente acompanhadas por figurações rápidas, ritmo mecânico, motivos repetitivos; cenas de amor podem ser acompanhadas por longas frases, harmonias consonantes, melodia nas cordas e madeiras. Entretanto, compositor e diretor podem jogar livremente com as convenções a fim de criar diferentes níveis de leitura. É o caso do tema romântico de *Blade Runner*, por exemplo, que recorreu ao saxofone ao invés das cordas para agregar um nível de sensualidade ao romance entre Deckard e Rachel; o uso do *Danúbio azul* em *2001: uma odisseia no espaço* ao invés de sons eletrônicos para representar a dança celeste; o uso de Rossini para cenas de luta em *Laranja mecânica*; ou mesmo a música tocante de *A missão* usada na cena da matança dos índios.

Normalmente, a música dos créditos iniciais possui um caráter evocativo do gênero. Esse caráter se dá por meio da reiteração de uma tópica que se associa aos elementos da narrativa. Os créditos iniciais dos *westerns* de John Ford, por exemplo, muitas vezes eram acompanhados por uma coletânea de canções tradicionais com

arranjos orquestrais que sugeriam uma forte identidade norte-americana. Contudo, em uma perspectiva histórica, embora conserve muitos elementos que continuam a indicar o imaginário do gênero, raramente uma tópica se mantém inalterada por muito tempo. Um compositor idiossincrático pode motivar uma revisão dos estereótipos precedentes, como é o caso das trilhas musicais de Jerome Moross para *Da terra nascem os homens* (*Big country*, 1958), de Elmer Bernstein para *Sete homens e um destino* (*The magnificent seven*, 1960) ou mesmo as músicas de Ennio Morricone para os filmes da *Trilogia dos dólares*, de Leone. Outras vezes, o interesse comercial e estratégias de marketing podem forçar uma tendência. No *western* *Matar ou morrer* (*High Noon*, 1952), os créditos iniciais são acompanhados pela canção *Do not forsake me, oh my darling*, interpretada por Tex Ritter, composta por Tiomkin e com letra de Ned Washington. O sucesso da canção, em estilo balada com aroma *country*, impulsionou o uso de canções nos créditos e outros *westerns* passaram a se apropriar da canção com fins principalmente comerciais.

Ainda que exista uma grande sintaxe bem definida em filmes comerciais, em uma perspectiva diacrônica, as necessidades poéticas impõem uma constante reorganização dos elementos semânticos e sintáticos de um filme. Consequentemente, o discurso tópico, sempre à serviço da narrativa, está em constante reelaboração e, portanto, o eixo sintagmático da forma fílmica raramente se correlaciona com o eixo paradigmático do discurso tópico.

2.5. O gênero fílmico e o imaginário sonoro do gênero cinematográfico

Uma vez que o enfoque desta tese recai sobre os processos de significação musical circunscritos no âmbito de gêneros cinematográficos específicos, será necessário abordar a problemática do gênero. Não obstante, cientes das possibilidades de problematização que a questão do gênero traz, acreditamos que a adoção de critérios de categorização por meio da identificação de gêneros nos ajudará a compreender os tipos de relação entre signos visuais e sonoros/musicais dentro de sistemas de convenções específicos.

Podemos derivar a questão do gênero fílmico dos estudos literários. A preocupação com o gênero já pode ser encontrada na *República*, de Platão, e na *Poética*,

de Aristóteles. Em *Poética*, Aristóteles distingue a tragédia e a comédia. Segundo Aristóteles (2008, p. 40), “esta quer representar os homens inferiores, aquela superiores aos da realidade.” Destarte, a comédia consistiria na “imitação de caracteres inferiores, não contudo em toda sua vileza, mas apenas na parte do vício que é ridícula.” (ARISTÓTELES, 2008, p. 45-46). A tragédia, por outro lado, consistiria na imitação de caracteres virtuosos e nobres objetivando a catarse.

A tragédia é a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, em uma linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões (ARISTÓTELES, 2008, p. 47-48).

Ao longo da história, as categorias de Aristóteles foram revisitadas e revisadas com vistas a se adequar às diferentes formas de expressão. Buscombe (2005, p. 303) destaca que, “durante o Renascimento, as ideias de Aristóteles foram retomadas e convertidas em um rígido sistema de regras.” Nos anos seguintes, em especial durante o período romântico, as categorias básicas foram expandidas e ideia de gênero, por vezes, foi desacreditada. No século XX, outras categorizações e diferentes definições foram oferecidas à luz dos estudos literários, de teorias semióticas e linguísticas.

No cinema, o gênero pode ser identificado como um dos componentes do sistema industrial e da estratégia comercial dos estúdios, dirigindo-se a públicos alvos específicos. O gênero pressupõe uma série de premissas que fazem parte das expectativas do expectador “competente” ou familiarizado com os códigos cinematográficos. A música se insere nesse jogo de expectativas de diversas maneiras. Em gêneros como o suspense e o terror, a música participa de forma fundamental na criação de expectativa e surpresa. Neale assume a expectativa como um dos importantes mecanismos implicados na compreensão de narrativas delimitadas no âmbito dos gêneros. Para Neale,

Os gêneros não consistem apenas de filmes. Consistem também em sistemas específicos de expectativas e hipóteses que os espectadores trazem consigo ao cinema e que interagem com os próprios filmes durante o processo de visualização. Estes sistemas proporcionam aos espectadores meios de reconhecimento e compreensão. Eles ajudam a tornar filmes individuais, e os elementos dentro deles, inteligíveis e, portanto, explicáveis. Eles oferecem uma maneira de descobrir o significado do que está acontecendo na tela: uma maneira de descobrir por que ações particulares estão acontecendo, por que os personagens estão vestidos como eles estão, por que eles olham, falam e se comportam da maneira que fazem, e assim por diante. Assim, se um personagem de um filme repentinamente irrompe em uma música, os espectadores (ou pelo menos os espectadores acostumados a filmes de

Hollywood) tendem a hipotetizar que o filme é um musical, um tipo particular de filme no qual o cantar desmotivado é provável de ocorrer. Esta hipótese oferece motivos para uma posterior antecipação: se um filme é um musical, o cantar é mais provável, e o enredo é susceptível de seguir algumas direções em vez de outras (NEALE, 2005, p.27).

Para o público, a noção de gênero também está relacionada ao tipo de humor ou emoção característicos de um grupo de filmes com apanágios em comum. Assim, o terror se caracterizaria pela suscetibilidade de evocar o susto ou o medo, porquanto a comédia estaria mais propensa a evocar o riso. Contudo, essa forma de identificação genérica é frágil e problemática. Os produtores, por outro lado, tendem a categorizar filmes com vistas a atender um conjunto de expectativas de um público alvo específico. Por esse viés, a questão do gênero cinematográfico é praticamente indissociável de questões comerciais. Neale (2005, p. 218) chama a atenção para o papel dos meios de produção em massa, do sistema industrial que permeia a produção cinematográfica, bem como o apelo comercial dos filmes de Hollywood como responsáveis pela dominância do gênero no cinema. Segundo o autor, “a natureza comercial e industrial de Hollywood foi vista como responsável não apenas para a natureza formulaica de seus gêneros, mas também para a existência de gêneros como tal” (NEALE, 2005, p. 218).

A identidade do gênero se constrói com base na repetição de determinados tipos de relação audiovisual. Por conseguinte, ele raramente pode ser definido apenas com base em um dos meios isoladamente ou em critérios que considerem caracteres paradigmáticos ou sintagmáticos separadamente. Não obstante, é comum encontrarmos definições criadas a partir da iconografia ou da recorrência de elementos estáveis em tipos específicos de narrativas, como, por exemplo, a recorrência de *cowboys*, índios, mocinhas, xerifes e mexicanos no Velho Oeste norte-americano como definidores do *western*.

Altman (1984), seguindo Jameson, Todorov e outros semióticos franceses que tratam do gênero, distingue dois tipos de abordagem: abordagens semânticas e sintáticas. Para exemplificar a abordagem semântica, ele cita a definição de Jean Mitry para o *western*: “filme cuja ação, situada no Oeste Americano, é consistente com a atmosfera, os valores, e as condições de existência no Oeste Distante (Far West) entre 1840 e 1900” (ALTMAN, 1984, p. 10). A recorrência de certos elementos é parte do imaginário do gênero, mas não é suficiente para defini-lo como tal, uma vez que o gênero pode se desenvolver por caminhos distantes da homogeneidade que as

abordagens sincrônicas supõem. Por outro lado, o *western* também pode ser definido a partir das relações entre seus elementos constitutivos.

Uma solução inteiramente diferente é sugerida por Jim Kitses, que não enfatiza o vocabulário do *western*, mas as relações que liga elementos lexicais. Para Kitses o *western* se desenvolve fora de uma dialética entre o Oeste como Jardim e como Deserto (entre cultura e natureza, comunidade e indivíduo, futuro e passado). O vocabulário do *western* é assim gerado por esta relação sintática, e não vice-versa. John Cawelti tenta sistematizar o *western* de forma semelhante: o *western* é sempre definido em ou perto de uma fronteira, onde o homem encontra seu duplo incivilizado. O *western*, portanto, tem lugar na fronteira entre duas terras, entre duas eras, e com um herói que continua dividido entre dois sistemas de valores (pois ele combina a moral da cidade com as habilidades dos bandidos) (ALTMAN, 1984, p. 10-11).

Contudo, uma vez que o gênero não é estático, a mutabilidade tem sido uma problemática negligenciada em muitas abordagens sincrônicas. Um dos problemas encontrados pelos *scholars* adeptos de teorias sincrônicas, portanto, é lidar com os elementos progressivos, que tendem a ser atualizados segundo o contexto e de acordo com os desdobramentos no campo poético que forçam uma constante reformulação na gramática do gênero. Uma solução, portanto, seria a conciliação das abordagens sincrônicas e diacrônicas com vistas a incluir a mutabilidade sem negligenciar as características relativamente estáveis. Segundo Altman:

Enquanto gêneros de Hollywood forem concebidos como categorias platônicas, existindo fora do fluxo temporal, será impossível conciliar *teoria de gênero*, que sempre aceita como dada a atemporalidade de uma estrutura característica e *história do gênero*, que tem se concentrado em narrar a evolução, desenvolvimento e desaparecimento dessa mesma estrutura (ALTMAN, 1984, p. 8).

Após demonstrar a insuficiência do uso isolado de uma abordagem semântica, com “poder explanatório”, e sintática, com “aplicabilidade ampla” demais para dar conta de algumas sutilezas que separam os gêneros, Altman propõe seu próprio paradigma, partindo do pressuposto de que as definições de viés sintático e semântico são complementares. Sua abordagem sintática/semântica busca uma conciliação entre elementos estáveis e progressivos para o estudo do gênero fílmico.

Como hipótese de trabalho, sugiro que gêneros surgem em um dos dois caminhos fundamentais: ou um conjunto relativamente estável de dados semânticos é desenvolvido pela experimentação sintática em uma sintaxe coerente e durável, ou uma sintaxe já existente adota um novo conjunto de elementos semânticos (ALTMAN, 1984, p. 12).

Esse intercâmbio entre elementos semânticos e uma sintaxe é fruto de constante negociação entre o sistema industrial cinematográfico, notadamente o sistema

hollywoodiano, e a audiência, entre “ritual e uso ideológico do gênero” (ALTMAN, 1984, p. 13-14). Altman (1984, p. 13) exemplifica essa relação entre história e teoria do gênero com o caso da ficção científica, onde seus elementos semânticos inicialmente estavam subordinados à sintaxe dos filmes de terror e, com o passar dos anos, se moveu em direção à sintaxe do *western*. A repetição assume função fundamental na formação do gênero ao tornar um padrão sintático familiar. Altman não se refere à sintaxe individual de cada filme em si, mas àquela “genérica”, formada por meio da repetição e reiteração de padrões sintáticos específicos em filmes individuais. Em 1999, Altman incluiu a pragmática, relacionada ao papel do espectador no processo de significação fílmica, como mais um componente para completar o binômio sintática/semântica precedente. A tricotomia de Altman lança luz às fundamentais hibridizações entre gêneros ao longo da história do cinema ao contemplar a intertextualidade e a combinação entre os eixos sintagmático e paradigmático de gêneros distintos.

Conforme Buscombe (2005), uma forma de compreender o gênero fílmico seria a partir da articulação entre a redundância e a inovação. Como outra via de conciliação entre elementos estáticos e progressivos, Scheurer sugere uma abordagem transformacional do gênero com base na gramática generativa de Chomsky. Segundo o autor, “[...] pensar gêneros como formas de arte generativa e transformacional nos capacita a reconciliar a persistência de convenções estáveis com novas perspectivas sobre elementos convencionais, bem como novos elementos imaginados.” (SCHEURER, 2008, p. 14). Scheurer (2008) sugere que um gênero fílmico ou a música de um gênero fílmico funcionam como uma estrutura musical de *tema e variações*. Tanto criadores de filmes como compositores ou improvisadores partem de uma base arquetípica para reformular e rearranjar seus elementos constituintes. Um ouvinte ou espectador “competente” estaria, portanto, apto a identificar o arquétipo sob os elementos “progressivos”. Para formular seu conceito de gênero fílmico, Scheurer recorre a conceitos básicos da gramática transformacional de Chomsky, sobretudo à ideia de *estrutura profunda e oração nuclear (kernel sentence)*. Assim, a oração nuclear seria como as convenções dramáticas fundamentais que ajudam na identificação e caracterização do gênero.

Altman (1984, p. 14) defende que “as estruturas do cinema de Hollywood, como aquelas da mitologia popular da América [EUA] como um todo, servem para mascarar a própria distinção entre funções rituais e ideológicas.” A semelhança entre gênero e mito

também é lembrada por Scheurer (2008, p. 14), para quem “o elemento de estabilidade genérica é em grande medida atribuível às fundações e formações míticas dos principais gêneros”. A aproximação entre mito e narrativas cinematográficas já havia sido feita, contudo, por Vogler, executivo da indústria de cinema de Hollywood que adaptou as teorias de Joseph Campbell para o contexto cinematográfico.

Assim como as narrativas mitológicas, o gênero fílmico se consubstancia a partir de um imaginário formado por um inventário de símbolos criados e compartilhados socialmente. O imaginário está ligado às questões do mito, da imaginação e dos valores e crenças que uma sociedade projeta sobre si mesma e sobre os outros. Por esses motivos também interessa aos estudiosos do cinema. O conceito de imaginário tem sido discutido por filósofos, sociólogos, psicanalistas, antropólogos e cientistas sociais e adquire uma definição imprecisa e polissêmica por conta das diferentes abordagens. Contudo, ainda se mantém um conceito-chave para a discussão sobre cultura e inventários simbólicos criados e consolidados socialmente. De forma sintética, Durand, cuja teoria do imaginário é tributária de Jung e Bachelard, define o imaginário como sendo o “conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *Homo sapiens*” (DURAND, 2012, p.18). Em outras palavras, podemos compreender o imaginário como sendo o repositório de arquétipos junguianos ou inventários míticos que perpassam as civilizações humanas. Segundo Barbosa,

O imaginário não é um potencial que ativa a si mesmo, mas uma instância que precisa ser mobilizada por algo que lhe é “externo”, seja pelo sujeito (Coleridge), a consciência (Sartre), a psique (Freud), ou pelo social-histórico (Castoriadis) e, acrescentaríamos, pelo fictício, que desenvolve as potencialidades do imaginário, pois é invenção que transgride os limites do factível. Porém, esta ausência de uma “intencionalidade exclusiva” do imaginário não esgota as possibilidades de sua mobilização, manifestação e realização por meio das práticas sociais. Daí, como esclarece Le Goff (1989), o imaginário compõe o universo de representações criadas pelos sujeitos sociais nas relações que constituem com as imagens elaboradas pela sociedade (BARBOSA, 2000, p. 75).

Ainda segundo Barbosa,

A escritura cinematográfica se exprime como um pedaço do mundo que nos olha e nos representa. Construindo ficções visíveis, o cinema se apropria de modo particular do espaço e do tempo através das texturas de cenário, montagem, luz, som e edição. Nesse sentido, representações são construídas através da escrita cinematográfica como arquivos e narrativas da diversidade do espaço social (BARBOSA, 2000, p. 81).

Ao criar e difundir representações e visões de mundo, o cinema - em especial as narrativas ficcionais - atua como um grande criador, recriador e difusor de imaginários.

Destarte, estes imaginários, em geral, mantêm um compromisso com uma visão orientada ideologicamente que está na base da construção de estereótipos acerca de tudo que pode ser apresentado ou representado pelo meio audiovisual. Neste sentido, podemos falar, por exemplo, sobre a criação do imaginário ameríndio do ponto de vista do cinema Hollywoodiano, ou mesmo de um “orientalismo”⁵⁸ como sendo a imagem de Oriente inventada pelo Ocidente. Outrossim, também podemos falar de um imaginário do gênero cinematográfico, do mesmo modo como Ismael Xavier⁵⁹ (2014) fala do imaginário do *western*. Ao mesmo tempo, inferimos sobre a existência de um imaginário dos filmes policiais, do terror ou ficção científica, por exemplo, como sendo o conjunto de mitos, iconografias e convenções de todo tipo que constituem os filmes do gênero.

A ideia de imaginário e imagens como um inventário simbólico que rege as relações sociais e toda a vida cultural também abre caminho para pensarmos em um inventário de imagens sonoras que ganham vida por meio da escuta. Nesse sentido, têm-se falado em imaginário sonoro⁶⁰ construído pelas rádios (SALLAS et al., 2013), ou mesmo imaginário sonoro como referência ao conjunto de ideias, materiais e vivência sonora do compositor que podem se refletir no processo de composição musical (MENDES, 2015). Não obstante, proporemos a extensão do conceito de imaginário sonoro para o plano da trilha musical a fim de compreender as relações entre signos sonoros, especialmente musicais, e imaginário no âmbito do gênero cinematográfico.

⁵⁸ Ver SAID, E. **Orientalismo**: O Oriente como um invenção do Ocidente. Rio de Janeiro: Cia de Letras, 2001.

⁵⁹ Ver XAVIER, Ismael. **John Ford e os heróis da transição no imaginário do western**. Novos estudos 100, novembro de 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n100/0101-3300-nec-100-00171.pdf>>. Acesso em 5/11/2016.

⁶⁰ No Brasil, encontramos o termo “imaginário sonoro”, ou “imaginários sonoros”, utilizados com sentidos diversos. Sallas et al (2013) parte da ideia de imaginário baseado em Mix, Durand e Baczko e expande o conceito para o campo da escuta, utilizando o conceito de imaginário sonoro para defender a ideia da música difundida pelas rádios a partir da modernidade como elemento de “construção de identidades e comunidades imaginadas”. Mendes utiliza o termo imaginário sonoro como referência ao conjunto de ideias, materiais e todo tipo de influência e vivência sonora do compositor que podem ser envolvidos no processo de composição musical.

Por definição, o imaginário sonoro é o entorno sonoro, cultural e afetivo que motiva o processo criativo. Esta noção remete também aos materiais e às ideias, em sentido amplo e metafórico, que levam o compositor a compor e que, no ato criativo, se tornam materiais e ideias musicais (MENDES, 2015, p. 91).

Mendes (2015) se refere ainda à concepção de imaginário sonoro segundo o compositor Fernando Cerqueira como uma das que influenciaram sua aceção do termo. No Brasil, cabe ainda destacar iniciativas pontuais que tem resultado na realização de encontros de nível internacional sobre imaginários sonoros⁶⁰, dentre outros eventos.

Definiremos o *imaginário sonoro do gênero cinematográfico* como sendo o conjunto de gestos, *musemas*⁶¹, tópicos e sons concretos usados musicalmente que são recorrentes em um gênero cinematográfico e contribuem para a formação de uma identidade musical e, conseqüentemente, para o sentido geral da narrativa. Essa expressão foi adotada em detrimento de outras comumente relacionadas ao discurso sonoro fílmico, como trilha sonora, trilha musical, paisagem sonora, universo sonoro, música de cinema, por várias razões: o termo trilha sonora é inadequado, uma vez que designa todo tipo de som de um filme, incluindo música, diálogos, efeitos sonoros, foley e ruídos de sala; trilha musical e música de cinema indica aquilo que podemos identificar como as músicas do filme, contudo, assim mesmo parece inapropriado, já que não distingue estilos e elementos específicos de gêneros e suas respectivas cargas conotativas; paisagem sonora também não é adequado, já que se restringe a contextos específicos e aos sons audíveis no ambiente onde se passa a narrativa; por fim, universo sonoro esbarra nos mesmos problemas de termos como trilha sonora. *Imaginário sonoro do gênero cinematográfico*, portanto, ainda parece o termo mais adequado, pois considera todo o conjunto de signos sonoro-musicais recorrentes em narrativas similares que contribuem para a formação de uma identidade musical para o gênero. Destarte, podemos considerar como parte do imaginário sonoro do *western*, por exemplo, *musemas* do galope, do trote, do tambor indígena, as tópicas *música de cowboy*, *spaghetti western*, *nativo americano selvagem*, as *chamadas de trompete*, o *degüello*, o gesto de quarta justa que inicia grande parte dos temas principais, mas também os sons de sinos, xicotes, bigornas que podem ser utilizados musicalmente e que contribuem para a imagem sonora que fazemos do gênero. Da mesma forma, podemos considerar como parte do imaginário sonoro da ficção científica as tópicas *espaço sideral*, *alienígena*, *videogame 8 bits*, os gestos de sétima ou oitava ascendente seguidos de segunda menor descendente, bem como todo o conjunto de sons que emanam de naves espaciais, máquinas, robôs, computadores e que permeiam a trilha musical de filmes como *Blade Runner*, por exemplo. O *imaginário sonoro do gênero cinematográfico* é formado mediante a repetição e a intertextualidade, principalmente entre filmes que remetem a um mesmo universo semântico. A música alude às convenções gerais da música de cinema, ao universo do gênero e à diegese fílmica. Uma vez associada a

⁶¹ *Musema*: termo cunhado por Charles Seeger (1960, p. 76) e adotado por Tagg e Clarida (2003) e Tagg (2012) para indicar “uma estrutura musical que carrega significado” (TAGG, 2012, p. 230), ou ainda, “uma unidade mínima de significado musical” (TAGG, 2012, p. 234).

determinados elementos da paradigmática fílmica, a trilha musical se torna evocativa daquilo que ela se associou. Portanto, a música pode evocar tanto elementos específicos quanto, por processos metonímicos e sinedóquicos, todo o imaginário de um gênero. Contudo, os processos de significação circunscritos na correlação entre imaginário fílmico e *imaginário sonoro do gênero* não se restringem à faceta referencialista, que tende a enfatizar a face indicial dos signos. Os significados emergem sempre da relação dialógica entre signos musicais/sonoros e visuais considerando contextos específicos.

Como vimos no capítulo precedente, os elementos do *imaginário sonoro do gênero cinematográfico* não ocupam funções formais pré-definidas, mas comumente se correlacionam aos elementos semânticos de uma narrativa, estando, assim, como estes, condicionados à sintaxe fílmica. Destarte, ele não é estático. Todavia, dentro de um recorte cronológico, é estável o suficiente para poder ser reconhecido. A constante mutabilidade ocorre não somente porque as tópicas, musemas e gestos caem em desuso com os desdobramentos do gênero, mas também porque esses signos são transformados e reformulados para acompanhar os desenvolvimentos técnicos, poéticos, tecnológicos e ideológicos que afetam os campos musical e cinematográfico. As mudanças no imaginário sonoro podem ser constatadas a partir de abordagens diacrônicas e também acompanham as mudanças formais e ideológicas no interior do gênero. Observamos, assim, que o imaginário sonoro do *western* clássico, por exemplo, não condiz exatamente com o imaginário sonoro do *western* contemporâneo – este enriquecido com novos signos sonoros criados ao longo do tempo. Contudo, este (o imaginário do *western* contemporâneo) mantém com aquele uma relação dialética que abre caminho para a intertextualidade, subversão, homenagem e paródia. Da mesma forma, há subversão de tópicas e significados associados a musemas ou gestos musicais no interior dos gêneros, como no caso das tópicas dos nativos indígenas, que, no *western* liberal, passaram por um processo de reavaliação com vistas à reformulação ou subversão de estereótipos: de selvagens, no *western* clássico, os nativos passaram a ser retratados como nobres e dignos. Não obstante, a música extradiegética que passou a ser associada aos índios a partir de então começou a recorrer a tópicas pastorais ou à música autêntica dos nativos, ao invés do tradicional musema do tambor e de gestos de metais em quarta paralela, já largamente associados a selvageria e primitivismo. Da mesma forma, na ficção científica dos anos 1950, o governo e agentes militares assumiam papéis heróicos, como salvação ou solução para ameaças externas. Assim, tópicas

militares comumente conotavam valores positivos, como heroísmo e coragem. Nos anos 1970, uma vertente específica de filmes do gênero influenciados pela onda de distopia e de crítica ao *status quo* vigente passou a retratar o governo e agentes militares de forma pejorativa. Por conseguinte, nesses filmes, tópicos militares passaram a conotar opressão e covardia.

**A SIGNIFICAÇÃO NA MÚSICA DO
*WESTERN***

3. O *WESTERN* E A CONSTRUÇÃO DO MITO DE ORIGEM DE UMA NAÇÃO

André Bazin considerava o *western* “o único gênero cujas origens quase se confundem com as do cinema” (BAZIN, 1991, p. 199). Mais que isso, o gênero se confunde com a própria origem do mito de nascimento dos EUA e da criação da identidade norte-americana. No ensaio *O western ou o cinema americano por excelência*, escrito nos anos 1950, Bazin destaca o papel do *western* na criação de uma identidade norte-americana idealizada e que encontrou no cinema o meio de expressão ideal para a difusão de seu mito de origem. Não obstante o papel do cinema como propagador das lendas do Velho Oeste, grande parte dos elementos narrativos constitutivos do imaginário do *western*, contudo, remontam ao folclore e à literatura norte-americana da segunda metade do século XVII. O surgimento do cinema não limitou as produções literárias do gênero, que tinham seus adeptos geralmente concentrados no território nacional, mas, pelo contrário, universalizou as narrativas ao basear seus roteiros no imaginário consubstanciado a partir da literatura e da cultura popular.

Uma tentativa de definição baseada nos elementos semânticos ou sintáticos isoladamente seria insuficiente para a compreensão do *western*, uma vez que o gênero não se reduz a seus aspectos formais ou à combinação de seus componentes manifestos. Assim, os tiroteios, as cavalgadas, as brigas, os personagens estereotipados e as paisagens selvagens são apenas uma parte que constitui as aventuras no Velho Oeste. Para Bazin (1991, p. 201), “tais atributos formais, pelos quais o *western* comumente é reconhecido, são apenas os signos e símbolos de sua realidade profunda, que é o mito.” Destarte, a compreensão da raiz mítica sobre a qual o *western* se consubstancia é fundamental para se entender os fundamentos do gênero e o imaginário sobre o qual ele se formou e se reinventou. Segundo Ismail Xavier,

Se a conquista do Oeste marcou a dinâmica social e econômica depois da independência, o imaginário que aí se constituiu não se reduz à dimensão bélica da conquista, ao domínio da natureza e à apropriação de suas riquezas, mas inclui também um rebatimento simbólico que deu nova inflexão para um nacionalismo da singularidade de caráter forjada na construção do “novo homem” revigorado por tais desafios, apto a superar as “doenças civilizacionais” que teriam acometido uma Europa permeada de guerras de religião e perseguições das quais os puritanos fugiram em direção à terra prometida. A conotação bíblica presente nesse imaginário se traduziu, por exemplo, na noção de Destino Manifesto, que supõe o Novo Mundo como

um território destinado aos brancos europeus, seus ocupantes legítimos. Posse inelutável que ganha especial inflexão na ideia daquele caráter nacional forjado em estreito contato com forças tectônicas que catalisam um novo modo de ser que, no limite, define uma espécie de Adão americano a cumprir a vocação de transformar o deserto — uma terra virgem supostamente desabitada ou em mãos que devem ser excluídas — em jardim (Xavier, 2014, p. 172).

O quadro de John Gast, *O progresso americano*, de 1872, ilustra a ideia dos próprios norte-americanos brancos em relação a seu papel no processo de colonização e conquista do oeste. A imagem mostra Colúmbia guiando os colonos em direção ao oeste e levando a prosperidade e civilidade para as regiões selvagens. Nesse plano de fundo, a cavalaria simboliza a força e a linha de frente de defesa do progresso. Em um esquema tipicamente cartesiano de oposição de valores os índios serão a força primitiva e selvagem que tende a oferecer resistência ao progresso e à civilidade. A imagem retrata o grau de xenofobia e a crença no progresso predominante durante a primeira metade do século XX e, por conseguinte, ilustra parte da ideologia e dos estereótipos que permearão o *western* clássico.

Figura 20: *O progresso americano* (John Gast, 1872).

O *western* clássico, prevalecente até meados dos anos 1950, reflete as crenças, medos e valores de grande parte dos cidadãos norte-americanos do início do século XX.

Os filmes consolidaram o mito que narra o nascimento de uma nação segundo o imaginário construído e idealizado por seu próprio povo. Embora grande parte dos personagens e eventos apresentados nos filmes fosse real, a forma propositalmente idealizada como eram retratados revelava os ensejos do presente mais que um compromisso com a veracidade histórica. O Velho Oeste, assim, se tornou um espaço mítico protagonizado por personagens estereotipados que parte da sociedade reconhecia e se identificava.

As produções pioneiras da cinematografia do *western*, a saber, *Kit Carson* e *O grande roubo do trem* (*The great train robbery*)⁶², datam de 1903 e estão dentre os primeiros filmes narrativos da história. Não obstante a insipiência do gênero durante os anos 1900, os principais elementos iconográficos, como as armas, os cavalos, a locomotiva, as dinamites e os índios já estavam presentes e foram consolidados durante o cinema silencioso, principalmente com os filmes que narravam as aventuras de Bronco Billy. As primeiras grandes contribuições ao gênero foram dadas por David W. Griffith e Thomas H. Ince; posteriormente, por John Ford, James Cruze e William S. Hart. Ince ajudou a desenvolver a dicotomia bem/mal (VUGMAN, 2006, p. 165-166), contudo, conforme Bazin (1991, p. 203) salienta, essa divisão funciona apenas para os homens. As mulheres, mesmo a menor meretriz, são sempre boas e dignas de amor e piedade. Hart explorou a emoção, a reforma do indivíduo, a devoção do herói pela irmã, o amor do *cowboy* por seu cavalo e a redenção por meio do amor por uma mocinha ou pela admiração de uma criança (VUGMAN, 2006, p. 166). Além do binômio bem/mal, o gênero também se orienta pelos binômios civilizado/selvagem, conforme a lei/fora-da-lei, forte/fraco etc.

O modelo clássico, caracterizado por narrativas lineares, é apoiado na típica forma tripartite: a *exposição*, cujo objetivo é apresentar os elementos e personagens da trama; o *desenvolvimento*, geralmente marcado pelo conflito; e a *recapitulação*, que seria o retorno à ordem - ou a “volta para a casa”. *Rastros de ódio* (*The searchers*, 1956) nos ajuda a exemplificar o típico modelo tripartite do *western* clássico: uma família tradicional tem sua estabilidade abalada, primeiramente pela chegada de Ethan (o irmão do pai) e, em seguida, pelo ataque dos índios Comanche à sua residência. Os índios assassinam a maior parte da família. O ataque desencadeia a revolta dos familiares e dá

⁶² O filme consta no CD que acompanha a tese, na pasta 1.1.

início a uma longa jornada em busca de Debbie, a filha mais nova do casal assassinado, que fora raptada pelos índios. Por fim, o resgate e regresso de Debbie e dos demais personagens retomam a paz de outrora.

Os primeiros *westerns* tinham como plano de fundo a expansão territorial norte-americana e a conquista do Oeste, compreendendo fatos históricos da segunda metade do século XIX, em especial aqueles desencadeados a partir dos anos 1860, período que marca o início da Guerra Civil Norte-americana (1861 – 1865). Por envolver a conquista de novos territórios, um ingrediente comum aos *westerns* clássicos é o confronto entre colonizadores brancos e nativos indígenas. No esquema clássico, os personagens estereotipados cumprem funções narrativas arquetípicas e categorizadas em dicotomias facilmente identificáveis. Por conta desse maniqueísmo épico, os índios foram retratados como selvagens, primitivos e forasteiros em suas próprias terras, ao passo que o homem branco e cristão, associado ao herói conquistador, representava a civilidade, a moralidade e o progresso. Nesse contexto, o nativo não era propriamente um vilão no sentido usual da palavra, mas uma força da natureza que exercia resistência aos desígnios dos homens civilizados. Incapaz de impor à natureza a ordem do homem branco, o nativo só se tornaria senhor dela “identificando-se à sua selvageria pagã” (BAZIN, 1991, p. 204).

Em alguns casos, contudo, o índio também poderia representar a dignidade do americano original. A imagem romântica do índio como nobre selvagem é menos comum no cinema do pré-Guerra, mas já pode ser encontrada em fontes literárias, em especial nos escritos de James Fenimore Cooper e Henry Wadsworth Longfellow, conforme destaca Gorbman (2000, p. 235). A partir dos anos 1950, desdobramentos nos campos político e social dos EUA e do mundo forçaram uma subversão dos estereótipos do cinema clássico, favorecendo, destarte, o surgimento de uma nova onda de produções onde os nativos passaram a ser retratados de forma mais respeitosa e humanizada, destacando-se suas virtudes e dignidade, contudo, sob um olhar romantizado. Um marco dessa época foi o filme *Flechas de fogo* (*Broken arrow*, 1950), que, entre outras coisas, inclui o casamento de um homem branco com uma índia – algo revolucionário para a época. Outros exemplos que ilustram esse novo tratamento dado aos nativos norte-americanos são *Pequeno grande homem* (*Little big man*, 1970), *Quando é preciso ser homem* (*Soldier blue*, 1970), *Um homem chamado Cavalo* (*A man*

called Horse, 1970), *O Voo da águia* (*Eagle's wing*, 1979), *Dança com Lobos* (*Dance with Wolves*, 1990) etc.

Juntamente com a subversão dos estereótipos, a fórmula do *western* se modificou para acompanhar os desdobramentos no campo social e político do próprio país e do mundo no pós-Guerra. O *western* liberal, ou *metawestern*, conforme Bazin (1991), apresentou personagens mais complexos e um viés mais crítico em relação ao modelo precedente. A hibridização com outros gêneros, a preocupação com questões sociais e a apropriação do gênero por outras nacionalidades trouxeram mudanças significativas. Os *westerns* produzidos em outros países, embora tributários de uma fórmula estereotípica, geralmente referenciavam seus próprios sistemas de valores em histórias que algumas vezes eram releituras, apropriações, paródias ou homenagens ao *western* americano. O *cowboy* encontrou seus correlatos no samurai dos filmes japoneses, no cangaceiro brasileiro e no cavaleiro medieval. Fora dos EUA, *Por um punhado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, 1964) inaugura a *Trilogia dos dólares*, de Sergio Leone, e marca o início do cognominado *spaghetti western*, nome pelo qual ficou conhecido um tipo de *western* produzido na Itália a partir dos anos 1960. O filme de Leone, por sua vez, é uma adaptação de *Yojimbo – o guarda-costas* (*Yojimbo*, 1961), comédia de Akira Kurosawa tendo um samurai como personagem principal. O *spaghetti western* reinventou o gênero e alcançou grande sucesso comercial se aproveitando do vácuo deixado pelas produções norte-americanas. No Brasil, na onda do cinema novo, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), de Glauber Rocha, traz elementos do *western*, principalmente incorporados pelo cangaceiro protagonista, Antônio das Mortes, já presente em *Deus e o diabo na Terra do Sol* (1964). Em 1953, contudo, o filme *O cangaceiro*, de Lima Barreto, já havia ganhado prêmio de melhor filme de aventura no festival de Cannes, enquanto a trilha musical de Gabriel Migliori recebeu menção honrosa. O cangaceiro, da extinta Vera Cruz, foi não somente o mais famoso filme do cangaço brasileiro de todos os tempos, mas também o primeiro filme nacional a obter grande repercussão mundial.

A inclusão do *cowboy* como anti-herói, de mulheres, crianças, negros e nativos em papéis de destaque, a erotização e a comicidade como componentes problematizadores, além da crítica social subliminar ou direta, impactaram de forma definitiva o gênero. Após um período de hibernação nos EUA, entre meados dos anos 1960 e final de 1980, o *western* retorna, em um misto de revisita aos mitos do Velho

Oeste e adaptações para conflitos contemporâneos. Obras como *Os pistoleiros do Oeste* (*Lonesome Dove*, 1989), *Dança com Lobos* (*Dances with Wolves*, 1990), *Os imperdoáveis* (*Unforgiven*, 1992), *Tombstone - a justiça está chegando* (*Tombstone*, 1993), *Wyatt Earp* (1994), *Posse: a vingança de Jessie Lee* (*Posse*, 1993), *Uma balada para Jo* (*The ballad of little Jo*, 1993) estão entre as que marcaram o grande retorno do gênero nos cinemas. A entrada dos anos 2000 foi marcada por refilmagens ou adaptações de clássicos, homenagem e reinvenção. Produções como *Onde os fracos não tem vez* (*No country for old men*, 2007), *Django livre* (*Django unchained*, 2012), *Os indomáveis* (*3:10 to Yuma*, 2008), *Bravura indômita* (*True grit*, 2010), *O segredo de Brokeback Mountain* (*Brokeback Mountain*, 2005) e ainda a animação *Rango* (2011) provaram que o gênero é capaz de se atualizar e se reinventar para se adaptar aos novos tempos.

3.1. A construção do imaginário sonoro do *western*

Nos anos 1930, norteados pelos ideais estéticos da vanguarda artística de seu tempo, os compositores norte-americanos buscavam uma identidade musical própria. Para tal, fundaram uma poética inspirada em um repertório referencial, formado predominantemente pela música folclórica, por canções tradicionais e por hinos religiosos que serviram como matéria-prima para suas composições. O repertório resultante dessa nova poética tinha como apanágio melodias e harmonias simples, orquestração esparsa, ritmo e textura característicos com um aroma pitoresco que evocava as belezas naturais, sobretudo do oeste norte-americano, o povo e o universo popular. Gorbman (2000, p. 236) destaca que esse movimento também foi inspirado, em parte, por Antonín Dvořák, que, durante sua passagem pelos EUA, entre 1892 e 1895, teria declarado que a autêntica música dos nativos norte-americanos proveria “tudo que é necessário para uma grande e nobre escola de música”. Alguns desses elementos estão presentes em obras como a *Suite n°2* (“Indígena”) (1896), Op. 48, de Edward MacDowell, que, embora com estética europeia e romântica, já buscava dialogar com fontes tipicamente nacionais.

Esse tipo de música, com caráter idílico e quase pastoral, distante de gêneros urbanos como o jazz, se associou definitivamente aos EUA. Ela carregava consigo o imaginário do oeste, evocando os arquétipos do *cowboy*, do rancheiro, do fazendeiro, do

colonizador, além de ilustrar a vastidão dos espaços selvagens da região. Obras como *Grand Canyon suite* (1931), de Ferde Grofé, *Americana suite* (1945), de Louis Gruenberg e *A cowboy rhapsody* (1942), de Morton Gould, entre outras, estabelecem a associação entre a música e as paisagens do oeste. Roy Harris, Virgil Thomson, Louis Gruenberg e, principalmente, Aaron Copland, dentre outros, elaboraram suas poéticas explorando sonoridades cujas fontes provinham frequentemente do inventário popular formado por hinos e melodias folclóricas e tradicionais. Dentre as obras de referência estão: *Folksongs symphony* (1940), de Harris, *Symphony on a hymn tune* (1928), de Thomson, e *Billy the kid* (1939), *Rodeo* (1942) e *Appalachian spring*⁶³ (1944), as três últimas de Copland. Alguns desses compositores trabalharam em Hollywood e influenciaram toda uma geração de compositores de música para cinema, ajudando a consolidar o que viria a ser uma parte fundamental do imaginário sonoro do Velho Oeste retratado e propagado pelos filmes *westerns*. Ao evocar de forma idílica as belezas naturais, a música desses compositores também reforçava a imagem de um país próspero, com um povo virtuoso e feliz, propondo uma versão idealizada de todo o processo de colonização.

Pisani (2005, p. 300) cita Gerard Carbonara, compositor nascido em 1886 e influenciado por Dvořák durante seus anos de estudo no *National Conservatory in New York* (ca. 1906), como um dos primeiros a contribuir para a sonoridade característica da trilha musical dos *westerns*, com apanágios derivados diretamente de canções tradicionais e folclóricas norte-americanas, além de outros elementos musicais evocativos do Velho Oeste. Os primeiros filmes sonoros recorriam frequentemente a versões orquestradas de canções tradicionais e a estereótipos já em uso desde o cinema silencioso. No pós-Guerra, contudo, as convenções do cinema clássico começaram a ser desconstruídas. As canções folclóricas e o pentatonismo que serviram de referencial em um primeiro momento foram absorvidos pela nova geração, mas perderam sua centralidade em comparação às trilhas musicais da primeira metade do século XX. A influência de Copland, mais marcante nessa nova fase, pode ser facilmente notada na trilha musical de *Rio Vermelho* (*Red River*, 1948), com música de Tiomkin, *Da terra nascem os homens* (*The big country*, 1958), com música de Jerome Moross, e *Sete homens e um destino* (*The magnificent seven*, 1960), com música de Elmer Bernstein. Destarte, a gramática musical dos *westerns* desde fins dos anos 1950 inclui ritmo

⁶³ *Appalachian Spring* inclui o famoso hino shaker *Tis the gift to be simple*.

sincopado, fanfarras heroicas e um vocabulário harmônico com cadências características que rapidamente se associaram ao gênero. Tagg (2003, p. 357) denominou “Big-country modalism” “qualquer sequência modal de acordes que ocorre em conexão com imagens demonstrando ou palavras descrevendo amplos espaços abertos, especialmente aqueles do Oeste Norte-americano.” O autor (2003, p. 358) cita ainda o aroma mixolídio, a *semi-cadência cowboy* (bVII – V) e a figuração formada por uma colcheia seguida de uma figura mais longa como alguns dos traços estruturais característicos da música do *western* norte-americano dessa nova fase:

Figura 21: Resquícios do modo mixolídio em *Duelo ao sol* (*Duel in the sun*, 1947), com música de Tiomkin (segundo TAGG, 2003, p. 358).

Figura 22: *Semi-cadência cowboy* no tema de *Da terra nascem os homens* (transcrição nossa).

Figura 23: *Semi-cadência cowboy* no tema de *Sete homens e um destino* (1960) (transcrição nossa).

A *semi-cadência cowboy* conotando amplos espaços abertos do oeste norte-americano, contudo, não se restringiu à trilha musical cinematográfica ou ao território dos EUA, passando também a ser apropriada por grupos da indústria fonográfica para representar também outras regiões. É o caso, por exemplo, de *Atlantis*, do grupo *The*

shadows. Abaixo um exemplo da *semi-cadência cowboy* usada em *Dakota*, com melodia executada na guitarra elétrica “limpa”.

Figura 24: *Semi-cadência cowboy* na música *Dakota* (1964), do grupo *The shadows* (segundo TAGG, 2003, p. 358).

A *semi-cadência cowboy* também pode ser diluída ou apresentada em caminhos alternativos (bIII substituindo bVII, por exemplo). Os acordes bVII derivados da *semi-cadência cowboy* também podem aparecer como pivô em modulações. Do mesmo modo, ela pode ser modificada e resolver de forma “enganosa” na tônica relativa.

Figura 25: *Semi-cadência cowboy* e acorde bVII usado como pivô (compasso 4), na função II, em uma contração da cadência II-V-I, que modula de F para Db. Tema de *Dallas* (1972), de Jerold Immel (segundo TAGG, 2003, p. 358).

Figura 26: Modificação da *semi-cadência cowboy* com resolução na tônica relativa. Tema da série *Chaparral* (*High chaparral*, 1967) (segundo TAGG, 2003, p. 359).

Com a recorrência da *semi-cadência cowboy* em filmes a partir do final dos anos 1950, ela se tornará um elemento *marcado* indicativo do gênero *western*. Além dos apanágios harmônicos derivados do modalismo e de diluições e modificações da *semi-cadência cowboy*, a fanfarra heroica, a melodia lírica nos violinos e o ritmo sincopado também se constituirão características indicativas do *western* norte-americano dessa

época. Na Europa, outros elementos foram adicionados para criar uma nova sonoridade que alcançará seus melhores exemplos nas trilhas musicais de Ennio Morricone para os *spaghetti westerns*. Dentre outras coisas, Morricone recorrerá a sons concretos (sinos, chicotes etc.), ao assobio e à escala modal eólio/dórico, de seis notas, em todos os temas da *Trilogia dos dólares*, de Leone. Em um caminho inverso, a música dos *spaghetti westerns* passará a influenciar também compositores norte-americanos e trará consequências para o imaginário sonoro do gênero.

3.1.1. Os Outros: estereótipos de alteridade no *western* clássico

Kalinak (2005, p. 152) aponta que grande parte das canções de *cowboy* surgiu de shows de menestréis fortemente racializados e sua conversão em canção de *cowboy* e música folclórica norte-americana passou por um processo de desenraizamento. A música criada pela geração de compositores norte-americanos com viés nacionalista ajudou a formar o imaginário sonoro do Velho Oeste, que será o elemento *não marcado* da trilha musical do *western*. Essa sonoridade será enriquecida com outras tópicas e musemas que atuam como índices do Velho Oeste e ajudam a formar o imaginário sonoro do gênero, a saber, os musemas do trote, do galope e do tambor indígena, os chamados de trompete, o *degüello* etc. Em oposição àqueles que foram tidos como os autênticos norte-americanos no cinema clássico – via de regra, cidadãos brancos, cristãos e de descendência europeia - teremos os latinos, nativos, negros e os vários “Outros”, que serão representados musicalmente por elementos *marcados* da trilha musical, reforçando assim sua posição de forasteiros em relação ao território dos EUA. A distinção entre a norma estabelecida como ideal de identificação com os norte-americanos e os “Outros” era fundamental para o sistema maniqueísta do cinema clássico Hollywoodiano. E a música, por meio das tópicas, exercia papel fundamental nesse sistema.

Segundo Tagg (2003, p. 319), a tonalidade menor foi usada no século XIX por compositores alemães e austríacos em dois caminhos principais relacionados à tristeza e maldade:

- 1) Em tempo lento e frases ligadas para sentimento de tristeza, lamentação, depressão etc. (tristeza).

- 2) Em tempo rápido com *sforzandi* e notas rapidamente repetidas para stress negativo, tensão, ameaça e terror, como em *Erlkönig*, de Schubert. (maldade).

Entretanto, para compositores de outras partes da Europa, tanto a tonalidade menor quanto as escalas modais e pentatônicas adquirem outras conotações, sobretudo ligadas a etnicidade (TAGG, 2003, p. 319). É importante salientar que em Grieg, o compositor com mais obras na enciclopédia de Rapée⁶⁴, o lirismo em tonalidade menor está associado ao universo mítico, à nostalgia e a aspectos arcaicos ligados a culturas agrárias.

No cinema hollywoodiano, as sonoridades “exóticas” serão exploradas por meio das tópicas que denotam alteridade. O modo menor, o modalismo e pentatonismo serão comuns na música do *western*, principalmente como elementos constituintes da representação musical do nativo. Não obstante a sistematização que o cinema proporcionou, as características que contribuíram para os estereótipos musicais do nativo já podem ser observadas em obras do século XIX, de caráter neorromântico, mas baseadas em um folclorismo ainda incipiente. Na *Suite n.º2* (“Indígena”), Op. 48, composta por Edward MacDowell em 1896, já é possível perceber algumas sonoridades que se perpetuarão no *western*. Tipicamente romântica, a suíte já buscava uma identidade nacional aludindo ao universo mítico indígena por meio de modalismo.

Figura 27: Resquícios de modalismo no material do início da *Suite n.º2* (“Indígena”), Op. 48, de Edward MacDowell. Redução realizada por Otto Taubmann, Edição Breitkopf.

O fragmento abaixo é uma redução para piano da cadência final do primeiro movimento da *Suite n.º2* (“Indígena”), na tonalidade de Mi menor. Nos quatro últimos compassos percebemos um movimento harmônico que parte de Dó maior (VI) para Ré maior (VII) com baixo em Lá e conclui em Mi menor, reforçando a sonoridade modal proveniente da cadência de VII para i.

⁶⁴ *Motion picture moods for pianists and organists: a rapid reference collection of selected pieces, adapted to 52 moods and situations* (1924).

Figura 28: Fragmento da *Suite n°2* ("Indígena"), Op. 48, de Edward MacDowell. Redução realizada por Otto Taubmann, Edição Breitkopf.

Pisani (2005, p. 300) chama a atenção para o papel de Gerard Carbonara como um importante elo entre práticas de compositores europeus e a sonoridade dos *westerns* dos anos 1940. Influenciado por Dvořák e pela música italiana de Ottorino Respighi, Carbonara teria absorvido algumas práticas composicionais que, mais tarde, seriam empregadas em sua música para filmes. Dentre elas, Pisani destaca o uso de quartas e quintas paralelas por Respighi, no típico estilo dos organa medievais, para sugerir a antiguidade das tumbas romanas em sua suíte *The Pines Near a Catacomb*. Influenciado por Respighi, Carbonara recorreu ao uso das quartas e quintas paralelas associadas ao modalismo para sugerir antiguidade em sua música para *westerns* durante os anos 1940. Contudo, mesmo antes de 1940 já ouvimos paralelismos de quartas e quintas associados com o caráter indígena. No caso de *Stagecoach* (1939), por exemplo, o tema dos índios Apache é marcado pelo musema do tambor associado a gestos descendentes em quartas paralelas. Embora seu nome não tenha sido creditado, testemunhos destacam a participação fundamental de Carbonara na criação da música do filme.

A fim de autenticar a sonoridade do Velho Oeste hollywoodiano, diversos compositores seguiram por caminhos semelhantes aos de Carbonara; dentre eles, Pisani (2005, p. 301) destaca Raoul Kraushaar, Mischa Bakaleinikoff, Dimitri Tiomkin, Elmer Bernstein, David Buttolph, Hugo Friedhofer, Leigh Harline, Jimmie Haskell, William Lava, John Leipold, Alfred Newman, Hugo Riesenfeld, Frank Sanucci, Frank Skinner, Max Steiner, Herbert Stothart e Victor Young. Contudo, os mais produtivos, e talvez maiores responsáveis por estabelecer a sonoridade típica do *western* dos anos 1940 e 1950 são Hans Salter, Lee Zahler (o único nascido norte-americano dentre os três) e Paul Sawtell que compunham geralmente para filmes *B*.

No pós-Guerra, a música refletirá de forma sensível a subversão de estereótipos que acompanha as mudanças políticas e sociais dos EUA e do mundo, conforme observado por Gorbman (2000), Pisani (2005) e Kalinak (2007, 2012).

3.1.2. O trote e o galope do cavalo na música de *cowboy*⁶⁵

Conforme Kalinak (2012, p. 2-3) observa, com o advento do cinema sonoro, o *western* seguiu por dois caminhos bem demarcados pela trilha musical. O primeiro, predominantemente composto por filmes *B*, explorava a nova música *country-western* difundida pelas rádios e pelas produções fonográficas. Os *westerns A*, geralmente caracterizados por grandes produções, mantiveram a tradição da música norte-americana de concerto, tributária, dentre outros, de Aaron Copland, cujo estilo se tornou representativo da “imagem da América” (PRENDERGAST, 1992, p. xvii). A canção *country-western*, que emergiu da música “caipira” dos sulistas norte-americanos dos anos 1920, rapidamente se associou aos *cowboys* e encontrou grande adesão por parte do público médio de filmes *B*. Nas grandes produções, a música representativa do *cowboy* encontrou outras formas de expressão diferentes da canção comercial. Nos anos 1950 e 1960 o típico *western B* foi suplantado pelas grandes produções e relegado à TV. O legado da música *country-western*, então, foi incorporado à música popular e introduzido nas trilhas orquestrais da época.

Dois dos primeiros signos musicais que passaram a denotar especificamente os *westerns* foram os musemas⁶⁶ do galope e o trote. De modo geral, esses musemas caracteristicamente rítmicos e que remetem iconicamente ao som do trote ou galope do cavalo foram associados à música dos *cowboys* – com forte influência da tradição folclórica e que viria, mais tarde, a se associar ao gênero musical *country-western*, ou simplesmente *country*. Na enciclopédia *Motion picture moods*, de Erno Rapée, as peças *Western Allegro* e *Western Scene* incluem o musema característico do trote do cavalo. Na versão de Zamecnik da *música de cowboy* para a *Sam fox moving picture music*, um dos aspectos mais característicos é a figuração formada por mínima e semínima, em tempo seis por oito que, novamente, evoca o trote. Este gesto de duas notas, normalmente executado pelo contrabaixo sobre a fundamental e quinta do acorde, se tornará ainda uma característica marcante do estilo *country*.

⁶⁵ Exemplos na pasta 1.2 do CD que acompanha a tese.

⁶⁶ Tagg define o musema como sendo “uma unidade mínima de significado musical” (TAGG, 2012, p. 234). Em outras palavras, um musema pode ser identificado como a menor estrutura musical (horizontal ou vertical) capaz de carregar significado ou conotações paramusicais, portanto, com propriedades semióticas. Com sentido semelhante, mas não idêntico ao de tópica, o musema se assemelha à ideia de morfema linguístico e sua existência não depende da conversão de estruturas musicais em estilos ou tipos, tampouco depende da recontextualização ou deslocamento em relação a seus contextos originais, como no caso das tópicas.

Figura 29: Primeira seção da *Cowboy music* da *Sam fox moving picture music* (1913), de J. S. Zamecnik.

Outra figuração musical que se tornará recorrente no *western* é o musema do galope. O galope está ligado ao movimento rápido do cavalo em oposição ao trote, que se refere ao andamento calmo, simétrico e a dois tempos. Ao longo da história da música, este musema assumiu diversas configurações formais, mas se cristalizou na forma de uma colcheia seguida de duas semicolcheias em andamento acelerado, conforme pode ser observado na parte final, *Allegro Vivace*, da *Overture* de *Guilherme Tell*, de Rossini.

Figura 30: Figuração característica da cavalcada no tema final da *Overture* de *Guilherme Tell*, de Rossini.

A música de Rossini foi utilizada como tema da série *western* *The Lone Ranger* (personagem conhecido no Brasil como *O cavaleiro solitário*). Outro uso marcante da parte final do *Allegro Vivace* da *Overture* de *Guilherme Tell* se deu na cena da orgia em *Laranja mecânica* (1971). Neste caso, o galope remete ao cavalo enquanto símbolo de virilidade.

Por um viés mítico, a referência ao galope também é marcante em *Erlkönig* (D.328), de Schubert, ou mesmo na famosa cena da *Cavalcada das valquírias*, no início do terceiro ato de *A valquíria*, segunda ópera da tetralogia de *O anel do nibelungo*, de Richard Wagner. Monelle (2006) recorre à cena da *Cavalcada das valquírias* para exemplificar o uso da cavalcada disfórica. Nesse contexto, a referência ao cavalo se faz mediante seus atributos míticos, sugerindo uma simbologia sombria e lunar. Tanto em *Erlkönig* quanto na cena da *Cavalcada das valquírias* o gesto musical apresenta características próprias sem, contudo, deixar de evocar a imagem do galope a partir da aura mitológica subjacente.

Durand (2012, pp. 75-82) discute o lugar do cavalo, símbolo da passagem do tempo, no imaginário mítico de diferentes culturas e destaca sua posição ambivalente, ligada tanto ao simbolismo lunar (o cavalo sombrio e infernal) quanto solar (heroico). O cavalo está circunscrito no tema afetivo da fuga do tempo, da angústia pela mudança e do medo da morte. A simbologia do cavalo infernal, presente na mitologia de várias culturas, é continuamente retomada pelos poetas e escritores ao longo dos séculos. O cavalo ctônico⁶⁷, montaria de Hades e de Poseidon, possui significação simultaneamente sexual e terrificante.

Outras culturas ligam ainda de modo mais explícito o cavalo, o Mal e a Morte. No *Apocalipse*, a Morte cavalga o cavalo esverdeado; Ariman, tal como os diabos irlandeses, arrebatava as suas vítimas a cavalo; para os gregos modernos como para Ésquilo a morte tem por montaria um corcel negro. O folclore e as tradições populares germânicos e anglo-saxônicos conservaram esta significação nefasta e macabra do cavalo: sonhar com um cavalo é sinal de morte próxima (DURAND, 2012, p. 75 – 76).

Nos países temperados, contudo, conforme salienta Durand (2012, p.78), o cavalo foi ligado a Febo (equivalente romano de Apolo) e perdeu suas sombrias valorações negativas.

Nesta eufemização encontramos um típico exemplo da vida do símbolo que, debaixo das pressões culturais, transmigra e carrega-se de significações diferentes. Pôr intermédio do sol vemos mesmo o cavalo evoluir de um simbolismo ctônico e fúnebre para um puro simbolismo uraniano [...] (DURAND, 2012, p. 78).

O cavalo é assimilado, assim, pelos mitos solares e passa a participar dos atributos simbólicos associados ao sol: “passa-se da fuga do tempo para o sol nefasto e

⁶⁷ Ctônico se refere aos personagens mitológicos do mundo subterrâneo.

tropical, depois da corrida solar para uma espécie de triunfo apolíneo do sol temperado, triunfo do qual o cavalo continua a participar.” (DURAND, 2012, p. 78).

Monelle (2006) cita a tópica *cavalo nobre* como uma manifestação romântica que faz referência metonímica ao emblemático cavalo europeu, ou corcel de batalha, uma das principais armas de guerra utilizadas desde o período medieval até o século XIX. Há, entretanto, uma distinção que se faz necessária. Algumas raças de cavalos mais resistentes e rápidas eram reservadas aos nobres e utilizadas como cavalos de guerra, enquanto outras, mais lentas e fracas, eram reservadas aos camponeses e mulheres. Daí que Monelle restringe a tópica *cavalo nobre* a um tipo de figuração mais característica às cavalgadas rápidas, cuja significação estaria atrelada à manifestação romântica do heroísmo e nobreza do cavaleiro medieval. Segundo Monelle,

Cavalheirismo, a combinação de coragem, generosidade e boas maneiras, era sinônimo de alta classe social, "ligada à raça, sangue e linhagem" e um desejo de "honra, glória e reputação póstuma". A glória exigia sacrifício físico, "vestindo armadura dia e noite, jejuando a maior parte do tempo", segundo o escritor do século XV Jean de Bueil (MONELLE, 2006, p. 142).

Tagg observa que Filippo Tommaso Marinetti, o precursor do futurismo italiano, “viu no galope do cavalo uma invejável, mesmo divina manifestação da velocidade super-humana, a maestria que serviu para confirmar o domínio do homem sobre a natureza, o triunfo sobre sua desprezada origem pedestre.” (TAGG, 2003, p. 291).

Sob a égide do futurismo e devido aos novos ensejos da vida moderna, o cavalo foi substituído pela locomotiva e por outros veículos terrestres e aéreos. Em filmes de guerra, o signo sonoro dos helicópteros – a cavalaria aérea - representa um novo símbolo de poder bélico que atualiza a referência romântica ao cavalo de guerra.⁶⁸ No contexto do *western*, contudo, a referência icônica ao galope e ao trote por meio da música associa o *cowboy* ao cavaleiro medieval e agrega aos primeiros uma rede de conotações que perpassam a lealdade, a coragem, a virilidade, a nobreza e o heroísmo. Em uma posição diametralmente oposta à do *cowboy* estará o indígena norte-americano nos filmes clássicos. Veremos, no capítulo seguinte, como a música utilizada como

⁶⁸ Em *Apocalypse Now* (1979), por exemplo, o uso da música de *Cavalgada das valquírias* em um contexto eufórico, na cena do ataque ao vilarejo com a cavalaria aérea, cria uma complexa rede polissêmica. A discordância entre os meios, que contrasta o sentido de heroísmo dos norte-americanos, reforçado pela montagem audiovisual, e a fragilidade dos cidadãos do vilarejo sendo bombardeados intensifica o senso moral de injustiça e covardia. Há ainda uma relação intertextual entre a cena supracitada e a cena do combate que envolve um grupo da seita *Ku Klux Klan* a cavalo em *O nascimento de uma nação* (*The Birth of A Nation*, 1915), onde a música de Wagner também é utilizada.

representação musical dos nativos reforça uma imagem negativa e degradante dos índios durante toda a primeira metade do século XX.

3.1.3. A tópica nativo americano selvagem: a representação do indígena no *western* clássico⁶⁹

A representação musical do indígena na cinematografia clássica hollywoodiana reflete um grau de xenofobia presente nos anos de consolidação da linguagem musical no cinema. Gorbman (2000, p. 235) destaca que os índios poderiam ser representados por dois caminhos principais no cinema hollywoodiano: “como saqueadores sanguinários ou como nobres selvagens romantizados”, sendo os últimos menos frequentes no período pré-Segunda Guerra, contudo, já recorrentes na literatura de James Fenimore Cooper e Henry Wadsworth Longfellow. Conforme a autora (2000, p. 235), nos *westerns* clássicos os índios são tratados como personagens a-históricos e existem apenas em relação à estrutura dramática dos filmes, não como parte integrante da história norte-americana. A necessidade de destacar os limites da humanidade dos nativos, sob a ótica dos colonizadores brancos, serviu para fins que justificavam sua aniquilação. A música reflete essa diferença no tratamento dos nativos aproximando ou distanciando o tema dos índios do padrão musical dos demais personagens. A tópica comumente associada ao índio selvagem é heteróclita e utiliza elementos *marcados*, recorrendo normalmente a melodias rústicas, paralelismos de quartas e quintas, acompanhamentos simples em ostinato, rompimento com a tonalidade e ênfase no som do tambor. A representação musical do índio nobre e bom selvagem recebe um tratamento diferente, recorrendo frequentemente a elementos *não marcados*, como melodias tonais e consonantes tocadas em legato nas madeiras ou violinos com tópica pastoral.

Os registros fonográficos e transcrições das autênticas tradições musicais dos nativos norte-americanos já haviam sido publicados desde fins do século XIX⁷⁰.

⁶⁹ Exemplos na pasta 1.3 do CD que acompanha a tese.

⁷⁰ Alice C. Fletcher publicou coleções e estudos, respectivamente em 1893 e 1900, contendo transcrições de autênticas melodias indígenas que serviram de fonte para diversos compositores. Arthur Farwell (1872–1951) publicou em 1901 uma coleção de melodias de índios americanos adaptadas para piano, com idioma harmônico do século XIX e em estilo próximo ao de peças de salão, baseadas nas transcrições de Fletcher (GORBMAN, 2000, p. 236).

Contudo, é notável que as manifestações musicais genuínas dos indígenas muito pouco ou nada serviram como referencial para a formulação das tópicas musicais associadas aos nativos no cinema. Ao invés de recorrer às pesquisas etnomusicológicas, os compositores de cinema se valeram de um repertório estereotípico de convenções populares que evocavam exotismo e alteridade. Michael Pisani (2005, p.292) tem demonstrado que o estereótipo musical do índio no cinema é proveniente de convenções de representação do não europeu já estabelecidas na música de concerto dos séculos passados. Segundo Gorbman (2000, p. 236), elementos do estereótipo de alteridade já podem ser encontrados na música clássica desde o final do século XVIII e representava, em especial, turcos, chineses, escoceses e camponeses genéricos.

Contudo, antes mesmo dos compositores de cinema se apropriarem do estereótipo de alteridade da música clássica e romântica, diversos elementos da tópica *nativo americano selvagem* já eram recorrentes em algumas canções e acompanhamentos musicais de espetáculos de entretenimento que tinham como plano de fundo o Velho Oeste. Kalinak (2012, p. 2) salienta que as associações entre a figuração do galope com o *cowboy* e o motivo musical do tambor com os índios não foram estabelecidas apenas no período do cinema silencioso, uma vez que as coletâneas se apropriaram de estereótipos que já faziam parte do imaginário cultural. O típico *mussema* do “tom-tom” ou tambor indígena e as melodias modais e pentatônicas já haviam se incorporado na cultura popular, inicialmente pelos melodramas, shows, espetáculos e outras formas de entretenimento e de teatro popular. Gorbman (2000, p. 238) destaca que a trilha musical incidental de Hugo Riesenfeld para *The covered wagon* (1923) recorria a estereótipos comuns na época e já fazia uso do motivo rítmico do tambor e de melodias modais para acompanhar o aparecimento dos índios.

Como supramencionamos, as tópicas musicais que representam o “Outro” no *western* e em todo o cinema hollywoodiano de modo geral tendem a se manifestar mediante elementos *marcados*, se afastando sempre que possível da sintaxe tonal tradicional ou dos elementos fundamentais que constituem a música clássica ocidental ou aquela eleita como a típica música norte-americana. Os caminhos que acentuam essa distinção é o uso frequente de ostinatos com ritmos simples, modalismo, pentatonismo, paralelismos de quartas e quintas, cromatismo, instrumentação inusual etc. Gorbman elenca um pequeno inventário de convenções que se associaram aos índios retratados como selvagens durante o cinema da primeira metade do século XX:

Acompanhando um índio selvagem na tela, usualmente ouvimos um “tom-tom”, figura rítmica de percussão em tempos iguais, o primeiro de cada quatro tempos sendo acentuado. Esta figura percussiva geralmente é ouvida tanto tocada por percussão real quanto por uma nota de baixo repetida ou por um par de notas em quintas perfeitas, tocadas na região grave das cordas. Adicionalmente, uma melodia modal pode se contrapor ao ritmo do tom-tom, algumas vezes monofonicamente, outras vezes em quartas paralelas, frequentemente com uma terça menor descendente (ex. F – D) concluindo a frase melódica (GORBMAN, 2000, p. 235).

Na enciclopédia *Motion picture moods*, de Erno Rapée, há três referências à típica *nativo americano selvagem*: *Indian agitato*, *Indian war-dance* e *Sun-dance*. Todas recorrem à típica figuração de quatro batidas, com a primeira delas acentuada, em referência ao tambor indígena. Pisani (2005, p. 296) destaca que entre os anos 1913 e 1930 a maioria dos teatros tinham sua própria coleção de peças categorizadas segundo humores, caráter ou etnicidade, tendo entre essas um grande número de obras selecionadas para sugerir o caráter indígena. A *Capitol Theatre Orchestra Library of New York City*, por exemplo, oferecia quase 30 opções de peças com características indígenas em seu acervo. Pisani cita ainda a coleção criada por Louis B. Schnauber, quando ocupava o cargo de diretor musical em alguns teatros em Omaha entre 1910 e 1927, indicadas para acompanhamento de cenas com índios em filmes silenciosos. Dentre elas havia a *Indian war-dance* (1916), nº 19, de Charles K. Herbert, recomendada para cenas de luta, a *Indian war-song* (1919), de Gaston Borch, para cenas de ataques dos índios aos homens brancos e a *Indian misterioso* (1918), de Sol Levy, para uso geral, desde que se mostrasse adequada. Na *Sam fox moving picture music* (1913), a *Indian music* é caracterizada pelo uso de ritmo marcado com colcheias em intervalos de quintas justas paralelas na região grave do piano, andamento *Allegro moderato*, tonalidade de Lá menor e motivos simples. Há um sutil contraste entre as seções A e B reforçado pela mudança na dinâmica, pela região da melodia e pela modulação ao final. O motivo de dois compassos que inicia a parte B é uma retrogradação variada do motivo de dois compassos que inicia a seção A.

INDIAN MUSIC

J. S. ZAMECNIK.

Allegro moderato.

Figura 31: *Indian music*, da *Sam Fox Moving Picture* (1913).

Assim como os musemas do trote e do galope são representações icônicas e metonímicas do som real do trote de um cavalo, o tambor indígena também é imitado por meio do musema do tambor, geralmente formado por grupos de quatro colcheias ou semínimas, sendo a primeira de cada grupo acentuada. Entretanto, em sentido oposto às conotações do trote, do galope e do cavalo, na tradição da música ocidental o tambor está associado ao primitivismo e à selvageria. Logo, representa valores opostos à

civilidade segundo a ótica norte-americana do início do século XX. O som do tambor passa, assim, da denotação para a conotação. A ênfase ao tambor e a outros elementos *marcados* da trilha musical (paralelismo, modalismo, instrumentos atípicos ou “exóticos”) associa os nativos ao Outro e, por vezes, a um intruso em seu próprio território. Ao considera-lo um obstáculo ao progresso e à civilidade, o cinema cria premissas que justificam sua eliminação.

Há os raríssimos casos de excessão que recorreram ao uso de autêntica música indígena. Pisani (2005, p. 297) destaca que muitas melodias indígenas eram obtidas da obra de Frederick Russell Burton, *American primitive music*, dentre outras fontes. O autor cita ainda dois *westerns* de 1913 que foram distribuídos com suas respectivas planilhas com obras musicais selecionadas para acompanhar cenas específicas; são eles *Hiawatha: The indian passion play*, de F. E. Moore, e *The Cheyenne massacre*, de Kalem. Foi anunciado que a trilha de *Hiawatha* continha autêntica música Ojibwa.

Apesar de já encontrarmos exemplos do uso de acompanhamento musical baseado em melodias autênticas dos povos nativos norte-americanos ainda durante o cinema silencioso, essa prática não se estabeleceu antes dos anos 1960, tornando-se comum, portanto, a recorrência de tópicos criadas ou aperfeiçoadas por compositores da indústria cinematográfica. Pisani (2005, p. 299) cita como um dos motivos que favoreceu a utilização de estereótipos musicais no cinema o fato de que entre o final dos anos 1920 e a primeira metade dos anos 1940 frequentemente os papéis principais de índios eram interpretados por atores brancos com alguma descendência mexicana ou indígena. Abdicar do uso de estereótipos musicais, portanto, dificultaria o reconhecimento das posições funcionais dos personagens pelos espectadores. A música fortemente convencionada, por outro lado, ajudaria a desviar a atenção das diferenças, reforçando os traços de etnicidade e acentuando a distância entre personagens brancos e indígenas. O compositor Dimitri Tiomkin (1951, 21–22) justifica a opção pelo uso de estereótipos e admite que boa parte das músicas convencionadas como sendo representativas de determinadas raças, nacionalidades e locais são inteiramente arbitrárias. Ele afirma ainda que as audiências têm sido condicionadas a associarem determinados estilos musicais com situações e pessoas, independente do fato dessa música ser autêntica ou não. Segundo o compositor:

Eu tenho usado a "música de índio" que todos conhecem não porque eu não sou engenhoso o suficiente para criar outro tipo de música, mas porque é um código telegráfico que as audiências reconhecer. Se, enquanto os colonos brancos estão descansando ou se divertindo, a música de fundo, de repente, assume a forma de batidas de tímpano, o efeito sobre o público é eletrizante. Todos sabem que os "peles-vermelhas" estão em pé de guerra, mesmo antes das câmeras mostrarem os sinais de fumaça no topo de uma colina distante. Se eu introduzir uma genuína, absolutamente autêntica música tribal indígena, isso provavelmente não teria qualquer efeito em tudo (TIOMKIN, 1951, p. 22).

O uso da tópica *nativo americano selvagem* associada à representação pejorativa dos nativos perpassa a maioria dos filmes do pré-Guerra. Veremos, nos capítulos subsequentes, como desdobramentos nos campos político e social, motivados por uma ideologia que se formava a partir do final da década de 1940, forçou a subversão de vários estereótipos cinematográficos. Em decorrência disso, houve a necessidade de reavaliação do lugar do Outro e das tópicas musicais usadas durante o cinema clássico. A tópica *nativo americano selvagem* foi reformulada a fim de evitar as antigas conotações pejorativas. Um caminho alternativo seguido por parte dos compositores e diretores foi a opção pelo uso da própria música dos nativos, algumas vezes filtrada pelas convenções cinematográficas. Outra via seguida se valeu de tópicas e elementos *não marcados* para viabilizar a nova concepção do nativo nobre e digno. Contudo, em contextos específicos onde a imagem do índio selvagem e cruel se fazia necessária, a tópica consolidada durante a primeira metade do século XX continuou a ser utilizada.

3.1.4. *No tempo das diligências (Stagecoach, 1939): estereótipos, tropificação e ironia no western clássico*

André Bazin (1991, p. 209) considerava *No tempo das diligências (Stagecoach, 1939)* o filme em que John Ford alcançou o equilíbrio perfeito entre “os mitos sociais, a evocação histórica, a verdade psicológica e a temática tradicional da *mise-em-scène western*”, tornando-se o exemplo ideal da maturidade de um estilo que alcançou o clássico.

O roteiro do filme foi criado com base em uma história de Ernest Haycox criada a partir da adaptação do conto *Bola de sebo (Boule de suif, 1880)*, do escritor francês Guy de Maupassant, para o contexto do Velho Oeste. A história trata de um pequeno grupo de nove pessoas que viaja em uma diligência de Tonto à Lordsburg, Novo México, e precisa atravessar a região dominada pelos índios Apache. O grupo inclui um

cowboy foragido que busca vingança, um médico alcoólatra, uma prostituta rejeitada, um delegado, um banqueiro, um jogador de cartas galanteador, um vendedor de uísque medroso, a esposa de um oficial e o tosco condutor da diligência. Por meio do complexo relacionamento entre personagens estereotípicos o filme retrata os conflitos culturais e os valores paradoxais da própria sociedade norte-americana.

A música de *No tempo das diligências*, o primeiro *western* sonoro de John Ford, sintetiza vários dos elementos estilísticos e estereótipos dos *westerns* A clássicos. A trilha musical do filme é baseada em canções folclóricas e tradicionais largamente recriadas e adaptadas para formações instrumentais por Richard Hageman, Franke Harling, Louis Gruenberg, John Leipold, Leo Shuken e Gerard Carbonara (este último não creditado). Essa característica distingue a música de *No tempo das diligências* da maioria dos *westerns* de sua época, geralmente filmes B que se apropriavam de canções *country* populares e disseminadas pela indústria fonográfica.

Além de adicionarem um sentimento nostálgico ao Velho Oeste, a apropriação de canções tradicionais ajuda a sustentar a coerência fílmica. A música participa do processo ideológico no qual o filme se insere reforçando estereótipos e atuando como um narrador que sugere, critica, ironiza e comenta a narrativa em um nível quase subliminar. As tópicas que perpassam a trilha musical e os *leitmotifs* dos personagens refletem as posições sociais e os papéis que cada um deles ocupa na sociedade representada. A sequência do início do filme em que Dallas, a prostituta, e Doc, o médico alcoólatra, são expulsos da cidade de Tonto pelas senhoras da Liga da Lei e da Ordem ilustra bem o papel da música como mecanismo de ironia. A sequência é acompanhada por uma versão organística extradiegética da canção tradicional *Shall we gather at the river?*, reconhecida como um hino protestante e, portanto, com forte conotação religiosa. A música, nesse contexto, atua como símbolo de austeridade, moralidade e bons costumes, valores representados pelas madames. Ao ser forçada a deixar a cidade, Dallas indaga ao médico se ela não teria direito de viver como as outras pessoas, ao passo que Doc responde: “Nós somos vítimas dessa doença social chamada preconceito, minha filha”. Em seguida, os dois personagens se dão os braços e partem em direção ao bar logo à frente. Essa caminhada de poucos metros é acompanhada pelo guarda e pelas madames. A trilha musical que acompanha a passagem corresponde à mesma canção anterior, entretanto, em uma versão que conota comicidade, formada por um tropos entre uma marcha-funeral e um estilo bufo - melodia simples executada na

flauta e acompanhamento em estilo bufo, com instrumento de sopro intercalando o primeiro e quinto graus do acorde na região grave. A mesma música, nesse outro contexto e com outra tópica, atua com sentido irônico, ridicularizando as madames da Liga da Ordem e da Lei. Os personagens caminham como zumbis, guardiões de uma tábua de preceitos e avessos aos párias que representam a moralidade degenerada.

A música dos créditos iniciais utiliza a técnica da síntese temática, que consiste em apresentar sequencialmente os vários *leitmotifs* e materiais musicais que permearão o filme. Os créditos começam com a cena de uma diligência cruzando o *Monument Valley*⁷¹ acompanhada por um motivo musical em ostinato que alude ao movimento das rodas da diligência, uma variação do musema do galope. Os metais se sobrepõem ao ostinato inicial com uma melodia sobre a escala pentatônica e estilo imitativo baseada na canção tradicional *The trail to Mexico*⁷². Este primeiro material apresentado será o tema principal do filme. O som do trote dos cavalos será recorrente como *foley* e estará frequentemente combinado com o tema principal, proporcionando um interessante campo de intersecção entre o som diegético e a música extradiegética. O tema do filme passará por constantes mudanças de tópica e processos de tropificação para se adaptar às circunstâncias narrativas.

⁷¹ Região nos EUA onde se localiza a reserva dos índios Navajo que serviu de locação para muitos *westerns*, principalmente os de John Ford, a partir da gravação de *No tempo das diligências* (*Stagecoach*, 1939). Ford gravaria outros seis filmes nesse lugar, dentre eles: *My darling clementine*, *Fort Apache*, *She wore a yellow ribbon*, *The searchers*, *Sergeant Rutledge* e *Cheyenne autumn*. (BUSCOMBE, 2003, p. 417). As belas e amplas paisagens do *Monument Valley* ajudaram a construir o imaginário do Velho Oeste.

⁷² Algumas fontes indicam que o tema de *No tempo das diligências* é baseado na canção *Oh, bury me not on the lone prairie*, uma canção tradicional de *cowboy* muito popular na época e cuja melodia se assemelha à de *The trail to Mexico*. Edward Buscombe (2003, p. 417) atribui a Rudy Behlmer a associação do tema do filme com *Oh, bury me not on the lone prairie*, contudo, admite encontrar maior similaridade com *The trail to Mexico*. Kalinak (2007, p. 58 – 9) explica que a confusão pode ser devida ao fato de ambas as canções terem se inspirado em uma canção inglesa ainda mais antiga: *The ocean burial*, registrada em 1850 por George Allen. A autora afirma que os registros de gravação do departamento de música da Paramount não ajudam nesse sentido, uma vez que os títulos das canções não são incluídos por se tratarem de canções de domínio público. Parece-nos, contudo, que o tema é proveniente de *The trail to Mexico*, conforme defende Kalinak (2007). Além da semelhança musical em si, a canção faz menção à trilha para o México, fato que pode ter servido de motivação para a escolha da música, uma vez que os personagens do filme realizam uma viagem ao Novo México.

Figura 32: Tema principal de *No tempo das diligências* (1939), baseado em *The trail to Mexico*, em estilo imitativo e inteiramente sobre a escala pentatônica.

O *leitmotiv* dos sulistas Lucy Mallory e seu autoproclamado guardião, Hatfield, é o segundo material apresentado nos créditos. O tema é baseado na canção tradicional do sul *Jeanie with the light brown hair* e se caracteriza por uma bela melodia em estilo lírico executada pelas cordas da orquestra. A forma lírica e *não marcada*, baseada na tópica *singing style*, como o material musical foi tratado o distingue dos temas dos demais personagens e reforça o distanciamento dos sulistas em relação à nova ordem do Oeste norte-americano. Conforme Kalinak (2012, p. 60) destaca, “no nível consciente, a canção, com sua bela melodia e refinada origem como uma balada de salão, reforça o status social da Sra. Mallory como uma dama e confirma Hatfield como um cavalheiro”.

Atuando de forma quase inconsciente, as canções executadas de forma instrumental comentam e se conectam à narrativa ancorando outros níveis de significado por intermédio da letra subjacente, das tópicas e de outras associações preestabelecidas. Contudo, um dos problemas do uso de música preexistente é o fato de que as referências intertextuais e os significados contemporâneos muitas vezes se perdem com o tempo. É o caso, por exemplo, do *leitmotiv* romântico de Ringo e Dallas⁷³. Conforme Kalinak (2007, p. 60) relata, o tema foi baseado na canção *I love you*, utilizada anteriormente na produção *Little Jesse James*, da Broadway, e facilmente reconhecida pelo público dos anos 1930 como sendo associada a romantismo. Não obstante as referências intertextuais, o conteúdo tópico das canções evoca o imaginário do Velho Oeste e as convenções do par romântico, do herói, da mocinha e do vilão consolidadas pelo cinema hollywoodiano.

⁷³ Antes da aproximação romântica entre Ringo e Dallas, o tema que acompanhava o relacionamento entre os personagens era baseado na canção *Careless Love*.

Figura 33: Fragmento inicial da canção tradicional *Jeanie with the light brown hair*, usada como *leitmotiv* de Hatfield e da Sra. Mallory.

O *leitmotiv* dos índios Apache é construído sobre a tópica *nativo americano selvagem*. O tema é caracterizado pela referência ao tambor indígena e por motivos simples executados pelos metais em intervalos harmônicos de quarta justa paralela. O tambor é simulado pelo ostinato em intervalo de quinta justa realizado na região grave das cordas. Gorbman (1987) destaca que o *leitmotiv* dos índios possui um duplo nível de codificação: a denotação, que correlaciona o motivo aos índios; e a conotação, indicada pela referência cultural aos índios. A música participa na caracterização dos índios Apache como selvagens e perigosos. O uso dos tambores e dos metais em dinâmica forte com melodias em quartas paralelas agregam aos personagens sentidos de agressividade, selvageria, primitivismo e exotismo. Ademais, o contraste que distancia o tema dos índios em relação ao restante da trilha musical reforça a condição dos nativos como os “Outros”, sendo, paradoxalmente, representados como os intrusos em seu próprio território. A música folclórica e tradicional, por outro lado, sustenta a identidade americana e a civilidade dos demais personagens.

Figura 34: *Leitmotiv* dos índios Apache na música dos créditos iniciais de *No tempo das diligências* (1939) (transcrição nossa).⁷⁴

⁷⁴ Todas as transcrições musicais são nossas, salvo quando especificada a fonte.

Figura 35: Motivo da primeira aparição dos índios Apache.

A questão do Outro e do deslocamento em relação ao branco ocidental como parte do universo multicultural que perpassa os *westerns* de Ford pode ser observada ainda na cena que a diligência chega à estação *Apache wells*⁷⁵, de mexicanos, após a tempestade. Os estereótipos do mexicano são representados nos papéis de Chris, o chefe da estação *Apache wells*, Julietta, a esposa de Buck que não aparece no filme, mas é citada por seu marido, e Luke Plummer. Novamente, a tópica utilizada é constituída de elementos *marcados* em relação ao restante da trilha musical do filme. O caráter mexicano é obtido mediante a alusão à música popular do México, com melodias em terças paralelas, solos de trompete e ritmo característico. Durante a noite na estação, Yakima (interpretada pela cantora mexicana Elvira Rios), a mulher indígena de Chris, canta, acompanhada pelo violão – clara referência ao México - *Al pensar en ti*⁷⁶, uma canção de amor tradicional mexicana cuja letra descreve o sentimento de nostalgia e saudade em relação ao lugar onde nasceu. O uso da canção, que expressa a dor do exílio manifesta por meio de uma canção de amor, reforça o sentimento de deslocamento do próprio nativo indígena em relação à civilização forjada pelo homem branco. Ademais, a música expressa o sentimento que acompanha a vontade da índia de retornar às origens. Esta vontade será saciada quando, no filme, Yakima toma conhecimento da presença do índio Geronimo na região e foge a fim de retornar à sua tribo.

⁷⁵ Apache wells é o posto de troca de cavalos que os passageiros da diligência se hospedam durante a viagem e o lugar onde Lucy dá à luz.

⁷⁶ *Al pensar en ti*
Tierra en que naci
Que nostalgia siente mi corazon
En mi soledad
Siento alivio y consuelo en mi dolor.

Las notas tristes de esta canción
Me traen recuerdos de aquel amor
Al pensar en el
Vuelve a renacer
La alegría en mi triste corazon.

De volta à música dos créditos iniciais, o nome de John Ford é exibido e acompanhado por uma fanfarra sobre o acorde de Fá maior. Como de costume na época, o nome do diretor, ou mais comumente do produtor, ao ser exibido nos créditos, era acompanhado por uma típica *fanfarra*, cuja função era chamar a atenção do espectador para o grau de importância da pessoa cujo nome era exibido. Ney Carrasco (2003, p. 135) destaca que o uso da sonoridade de uma fanfarra já era comum nas aberturas dos *intermedi* e óperas renascentistas e permaneceu como referência até o século XX. O autor destaca ainda que, “na década de 1930, era comum usar essa sonoridade para sublinhar os créditos dos produtores” (CARRASCO, 2003, p. 135). A fanfarra encerra os créditos e tem início a cena de abertura do filme acompanhada por um curto fragmento musical extradiegético sobre o acorde de Lá maior, lento, com um gesto melódico ascendente, consonante, em estilo pastoral. A modulação da fanfarra dos créditos, em Fá maior, para a música da cena de abertura, em Lá maior, cria o efeito onírico proveniente da modulação para a região de mediantes. Esse tipo de combinação que recorre às mediantes, já bastante explorada pelos compositores românticos e empregada à exaustão pelos compositores de cinema, abre caminho para os domínios do imaginário onírico e do fantástico ao romper com a esperada direcionalidade tonal. Mesmo que essa transição seja ocasional e o segundo fragmento musical seja retomado individualmente em outras partes do filme, a nós interessa apenas o efeito provocado pela modulação entre os dois fragmentos que coincide com o início da narrativa. Veremos adiante como essa gramática da quebra da sintaxe tonal será minuciosamente explorada em filmes de fantasia, terror e ficção científica, onde os pressupostos de irrealidade exigem um grau ainda maior de intervenção musical a fim de justificar e dar veracidade aos elementos que constituem a história. Gorbman (1987, p. 5), no clássico *Unherad melodies*, comenta sobre essa função “hipnótica” da música de cinema, cujo objetivo é tornar o espectador “menos crítico, menos ‘desperto’” a fim de que ele seja induzido a entrar no mundo fictício, “diminuindo sua consciência da natureza tecnológica do discurso fílmico”. Pelo caráter quase fantasioso, em estilo pastoral, e por sua função como transição e abertura da narrativa chamaremos a tónica supracitada de *into the fantasy*. Estrategicamente posicionada entre os créditos e o início da narrativa, essa tónica introduz o espectador ao universo da narrativa que lhe será apresentada.

Ainda na sequência inicial, a música orquestral extradiegética continua ao fundo e se contrapõe à *chamada de trompete*⁷⁷ executada diegeticamente e associada à cavalaria. A sobreposição de duas tópicas distintas e bem definidas desencadeia um processo metafórico que Hatten (1994) definiu como *tropos* musical. Tanto na música de concerto quanto na música de cinema, o *tropos* possibilita uma infinidade de leituras e abre caminho para outros níveis de interpretação. Some-se a isso o cruzamento entre as fronteiras da diegese e extradiegese ocasionado pelas posições que cada tópica ocupa na narrativa. Valores como heroísmo e coragem, simbolizados pelo *toque de trompete*, se superpõem à vida campestre, representada pela tópica pastoral, e criam o plano de fundo perfeito para as aventuras épicas no espaço mítico do Velho Oeste. Hatten (1994) recorreu a uma interpretação tropológica semelhante ao observar a interação das tópicas *heroico-aprendido* e *pastoral* no movimento final da *Sonata para piano n°28*, Op. 101, de Beethoven. O autor observou que a tópica *heroico-aprendido* interage com o caráter *pastoral* que permeia a obra e propõe que, nesse caso, “a natureza da vitória heroica é aquela que deve ser possível dentro do reino da pastoral”. Ou ainda, entendendo a pastoral como o reino do espírito, poderíamos interpretar a passagem criada por Beethoven como uma alegoria para a vitória no reino do espírito (HATTEN, 1994, p. 171).

Outro curto fragmento que apresenta um processo de tropificação pode ser observado na cena que os militares recebem um telegrama de Lordsburg informando que o temido índio Geronimo está comandando os ataques dos Apache aos ranchos de colonos norte-americanos. Ao ler o nome do índio no telegrama, um motivo musical pontua o pânico dos militares. O motivo é formado por um rápido gesto melódico executado pelos metais em quartas justas contraposto a uma nota Mi na região grave sustentada pelas cordas. O gesto em quartas paralelas alude à tópica *nativo americano selvagem*, enquanto as cordas criam um sentido de tensão e medo, sintetizando o temor que os militares sentem pelo personagem indígena.

As justaposições de tópicas distintas formam processos tropológicos a partir da correlação entre o tema principal e elementos da narrativa. Quando é apresentada uma vista panorâmica da diligência cruzando a região indígena, por exemplo, o tema principal passa por um processo de tropificação com a tópica *nativo americano*

⁷⁷ Exemplos na pasta 1.5 do CD que acompanha a tese.

selvagem – ênfase ao ritmo e melodia em intervalos paralelos de quartas e quintas com instrumentos de metais. Quando integrantes da cavalaria ganham evidência, o tema é combinado com *chamados de trompete* – trompete solo executa a melodia ou parte dela. quando a diligência enfrenta vendavais, o tema principal é tropificado com a tópica *tempesta* - gestos rápidos em estilo brilhante nos violinos, melodia nos metais em estilo de fanfarra, desenvolvimento do material temático. No clímax do filme, na sequência do ataque dos Apache à diligência, a trilha musical é formada predominantemente pelo tropos formado pelas tópicas *nativo americano selvagem* e *tempesta*. A *chamada de trompete* aparecerá na diegese novamente em contraponto com a música extradiegética orquestral baseada no tema da canção tradicional *The battle-cry of freedom*, com tópicas *tempesta* e *fanfarra*, na sequência que a cavalaria chega para socorrer a diligência do ataque dos índios Apache. Vencida a batalha, o retorno da cavalaria vitoriosa é acompanhado pela tópica *marcha heróica*.

Por fim, quando a diligência chega ao destino, Lordsburg, a trilha musical muda de caráter. As músicas passam a ser predominantemente diegéticas, executadas ao piano e com tópicas de ragtime e subgêneros do jazz. Dentre elas estão *Little Joe the wrangler*, *Gentle Annie*, *Joe Bowers*, *Rosa Lee*, *Lilly Dale*, *Up in a balloon* e *She's more to be pitied than censured*. Kalinak (2007, p. 63) chama a atenção para o fato de que as duas últimas canções supracitadas, que emanam de forma instrumental de dentro dos bordéis na cena que Dallas e Ringo caminham à noite por Lordsburg antes do duelo final, atuam como uma clara referência à condição de Dallas. O filme termina com a partida de ambos os personagens, após Ringo Kid ter vingando a morte de seu pai e de seu irmão ao vencer os irmãos Plummers em um duelo. O estilo lírico da música que acompanha as cenas finais reforça o enlace romântico entre Ringo e Dallas e supõe um final feliz.

3.1.5. Crítica social e subversão de estereótipos no *metawestern*

No pós-Guerra, o *western* passou por mudanças significativas em relação ao modelo clássico que predominou nos anos precedentes. O esgotamento das fórmulas clássicas, além de conflitos externos e a Segunda Guerra trouxeram consequências para a indústria cinematográfica e, por conseguinte, novos elementos foram agregados ao *western*. Uma nova ideologia se formava, forçando mudanças no campo político e

social dos EUA e do mundo. Em contrapartida, uma leva de filmes surgidos nesse contexto passou a questionar seus próprios elementos constitutivos. Nesse estágio, os personagens apresentam maior profundidade psicológica e as motivações dos heróis mudam no sentido de sua crescente incompatibilidade com a sociedade. Muitas vezes, o herói se encontra na trágica posição entre a honrada cultura indígena, o amor por uma índia e a cruel e preconceituosa cultura dos homens brancos.

Bazin (1991) chamou de *metawestern* os filmes surgidos após a Segunda Guerra com elementos provenientes de outros gêneros e extrínsecos ao *western* “puro” e clássico. Gorbman (2000) denomina *western* liberal os filmes pós anos 1950 e destaca o reposicionamento de estereótipos a partir da influência das novas ideologias que ganhavam espaço. Os elementos incorporados pelo gênero perpassam as influências do macarthismo, das *pin-up-girls* e dos movimentos sociais que inseriram doses de erotismo, ideologismo e a busca pela igualdade racial. Dois exemplos que ilustram as mudanças no gênero são *Matar ou morrer* (*High noon*, 1952) e *Os brutos também amam* (*Shane*, 1953).

Bazin (1991, p. 212) considera *Os brutos também amam* o supracumulado do que ele chama de *metawestern*. Shane precede Ethan, de *Rastros de ódio* (*The searchers*, 1956), ambos estereótipos do *cowboy* errante, que se tornará regra no *spaghetti western*. A música de Victor Young para *Os brutos também amam* é lírica, com predomínio das cordas orquestrais e um sutil aroma pastoral. Instrumentos evocativos do Oeste, como a harmônica, são utilizados na diegese e na trilha extradiegética, bem como canções tradicionais, em versões cantadas e instrumentais: *I ride an old paint (I'm a-leavin' Cheyenne)* é cantada na festa de aniversário de casamento de Joe Starrett e Marian; o hino *Abide with me* é cantado pelos fazendeiros, enquanto *Dixie's land* e *Taps* são tocadas na gaita no funeral de Torrey.

Ao mesmo tempo em que as convenções cinematográficas do cinema clássico eram questionadas, compositores buscavam alternativas para a música de filmes influenciados pelos movimentos artísticos contestatórios do final dos anos 1950. Juntamente com as reformulações na gramática do gênero, a música do *western* sofreu inúmeras mudanças que objetivaram subverter antigas conotações associadas a estereótipos. Kalinak (2012, p. 6) destaca que na era pós-estúdio alguns compositores passaram a explorar o potencial da música genuína dos autênticos povos nativos norte-

americanos. Contudo, o material musical utilizado ainda assim era, na maior parte das vezes, filtrado segundo as convenções musicais de Hollywood e de acordo com as necessidades de representação dos índios como bons ou maus. A autora destaca que “Alex North incorporou alguns autênticos cantos e ritmos Cheyenne em sua trilha sonora para *Crepúsculo de uma raça* (1964) e Leonard Rosenman fez pesquisa de campo colecionando canções Sioux antes de compor sua trilha musical para *Um homem chamado Cavalo* (1970)” (KALINAK, 2012, p. 6).

3.1.5.1. A nobreza e dignidade do nativo

Concomitantemente ao surgimento de uma nova consciência que embasava os questionamentos sociais e morais superpostos à gramática do *western*, houve um processo de subversão de estereótipos que passou pela “humanização” dos povos nativos e reavaliação dos papéis da mulher e do negro. A dignidade do nativo foi encontrada por meio de releituras com influência rousseaneana. Diante das barbáries das guerras que perpassaram o século XX, a cultura dos nativos se tornou, por vezes, o lugar onde se consubstanciaram os ideais utópicos de uma geração em busca de transformação. O respeito pela natureza e valores frequentemente associados às sociedades indígenas, como lealdade, amizade e fraternidade, levaram a uma reavaliação da forma de vida dos nativos.

O desenvolvimento das ciências humanas, em especial da antropologia, sociologia e linguística, revelou, por meio do contato com outros povos e do estudo de outras culturas, novas formas de expressão complexas e dificilmente compreendidas na perspectiva do saber cultivado pela civilização europeia. O papel que o cerimonial e a música exerciam em determinadas culturas se mostrou intraduzível em termos de conhecimento da civilização ocidental. Um dos caminhos adotados por cineastas, portanto, foi deixar que, por vezes, os nativos falassem por eles mesmos e por meio de sua própria linguagem. Outrossim, a ênfase ao ritual e à cerimônia nos filmes significaram uma forma dos nativos falarem por seus próprios meios de expressão.

Em um estudo acerca da música dos Kamayurá, povo indígena que habita o Alto Xingu, no Brasil, Menezes Bastos (1999, p. 20) destaca a importância central da música e o papel da cerimônia como linguagem franca dos índios.

[...] no Alto Xingu o cerimonial é linguagem franca, intraduzível, intraculturalmente e de forma direta, por língua, coisa que se fale. Assim, não é nem por falta nem por acaso que os xinguanos o que se dizem o façam, basicamente, cantando, tocando, dançando (MENEZES BASTOS, 1999, p. 20).

O cinema hollywoodiano explorou essa perspectiva assumindo o nativo como o povo que carregava a nobreza e dignidade do norte-americano original. Em muitos casos, os índios ainda continuavam a ser representados como violentos, contudo, sua violência era justificada como uma rebelação contra a opressão e injustiça da civilização branca contra eles. Segundo Gorbman (2000, p. 239), a partir dos anos 1950, “o *western* liberal descobriu a humanidade indígena; a agressividade deles se revelou como uma defesa contra a invasão de suas terras e contra a crueldade e ignorância dos colonos brancos e dos soldados.” *Flechas de fogo* (*Broken arrow*, 1950), *Levante de Apaches* (*The stand at Apache River*, 1953), *O último bravo* (*Apache*, 1954) e, posteriormente, *Um homem chamado Cavalo* (*A man called Horse*, 1970) e *Dança com Lobos* (*Dances with Wolves*, 1990) são exemplos de *westerns* que exploraram essa nova relação entre a cultura dos colonizadores e a dos nativos norte-americanos.

O maquiavelismo redutível na representação dos índios sobre o qual o cinema hollywoodiano assentiu foi compartilhado também em outros meios. Em um tom crítico, Menezes Bastos (1999, pp. 60-61) revela a dicotomia que os etnólogos se deparam na qual os nativos foram identificados tanto como “índios ferozes” quanto como “selvagens amáveis” – influência do *bon sauvage* rousseaneano. O autor critica essa polarização como maneiras irrealistas de se compreender qualquer pessoa, de qualquer cultura, sendo “ferocidade ou amabilidade, exclusivamente, maneiras de não ser gente nenhuma, mas apenas projetos de gente nossos.” (MENEZES BASTOS, 1999, p. 61).

A música acompanhou esse processo de inclusão e “humanização” dos nativos revisando seus próprios códigos. Com a mudança na forma de representação dos índios, a tópica *nativo americano selvagem* foi revista a fim de eliminar as conotações negativas associadas a ela durante o cinema clássico. Nessa nova tentativa de representação dos nativos, duas alternativas prevaleceram: uso de tópicas com caráter *não marcado* e o uso de música indígena autêntica. O uso de tópicas *não marcadas* e “positivas”, como a *pastoral*, por exemplo, atuou como um meio de familiarização dos índios, trazendo-os para o espaço do espectador e sugerindo que “eles” são como “nós”. O uso de música indígena autêntica, pelo contrário, objetiva representar o nativo em

seus próprios termos. A predominância de música indígena em um filme tende colocar o espectador no espaço do Outro.⁷⁸

Para sermos justos e respeitosos ao falarmos da música autêntica dos nativos é necessária uma sensibilidade e atenção às sutilezas que escapam a nós e ao escopo deste estudo. Para os membros de uma cultura, as menores sutilezas carregam sentido e não podem ser desprezadas. Menezes Bastos (1999) destaca que, para os xinguanos, o modo de execução de uma música altera substancialmente seu significado, independente da semanticidade inalterável do texto. O autor revela ainda que as distinções no modo de execução são praticamente indistinguíveis para um cidadão não xinguno. Segundo o autor (1999, p. 151),

Os juízos avaliativos do estado do executante, este quando fazendo música, indicam que o mesmo tem determinada intenção comunicativa na situação de toque, via de regra esta se dirigindo a uma pessoa específica. Assim, X pode comunicar à sua *kūpací*, ‘amante’, que quer ‘brincadeira’, isto tudo, no entanto, à margem da semântica da peça especial, que sempre é fixa. Segundo posso supor, haverá tantas ‘maneiras’ quantas forem as possibilidades de estados afetivos Kamayurá, entre os dois segmentos havendo correlação biunívoca.

O relato de Menezes Bastos atesta as sutilezas que perpassam a música de outras culturas e que são imperceptíveis para um público não “competente”. É certo que o cinema tentou, algumas vezes de forma respeitosa, retratar em detalhes as manifestações rituais e artísticas dos nativos, contudo, para o espectador médio, por desconhecer os códigos que dão vida e fundamento a esses cerimoniais, o significado dessas representações sempre será superficial e estas cumprirão um papel meramente funcional, como índices de alteridade na narrativa. No melhor dos casos, um filme, como *Um homem chamado Cavalo*, continua a ser um filme de brancos sobre índios, apesar da forma diferenciada como estes foram retratados.

A tópica *nativo americano selvagem*, predominante no *western* clássico, continuou a existir mesmo após os anos 1960 para os casos onde o personagem indígena representava perigo e ameaça. Com a guinada ideológica pós anos 1950, três formas de representação musical do nativo norte-americano podem ser identificadas:

Nativo americano selvagem (mau) – predominante no pré-Guerra: mantêm-se os elementos *marcados* que constituem o estereótipo de alteridade: quebra na sintaxe tonal

⁷⁸ Exemplos na pasta 1.4 do CD que acompanha a tese.

(incluindo forte dissonância e atonalidade), musema do tambor, uso de metais, instrumentação inusual, paralelismos de quartas e quintas.

Nativo americano nobre (bom) – predominante no pós-Guerra: tópica pastoral e lírica, melodias tonais ou modais predominantemente consonantes, instrumentação usual, com uso de flautas, cordas orquestrais e instrumentos de percussão de forma comedida.

Música autêntica dos nativos americanos – predominante no pós-Guerra: música autêntica dos povos nativos, incluindo cantos e instrumentos; algumas vezes utilizada apenas como material para a composição musical ou filtrada por convenções cinematográficas.

Flechas de fogo (Broken arrow, 1950) é um marco nesta nova forma de representação dos índios no *western*. O filme narra a história de um ex-soldado que, ao ter contato com a cultura dos índios Apache, reconhece virtude e honra, e decide intervir nos conflitos entre índios e brancos na tentativa de estabelecer a paz. O personagem principal também se casa com uma índia e passa a conviver mais próximo dos Apache. A narrativa está inserida no contexto da disputa territorial entre colonos e nativos norte-americanos no Arizona, em 1870. O filme, dirigido por Delmer Daves, com música de Hugo Friedhofer, direção musical de Alfred Newman e orquestração de Edward Powell, é um marco por ter sido a primeira grande produção do gênero no pós-Guerra a expor os nativos norte-americanos a partir de uma visão mais respeitosa e humanizada.

Não obstante a originalidade na forma como os nativos foram representados, a música associada aos índios na maior parte do filme, contudo, ainda é tributária da tópica *nativo americano selvagem* tal como no *western* clássico. De fato, como Gorbman (2000, p. 244) observa, a humanização do índio pela música ocorreu de forma mais lenta que pela caracterização visual e pela mudança de personalidade. Tiomkin explica que, não fosse o relativo conservadorismo da trilha musical, que preza pela manutenção de estereótipos, o público não reconheceria os papéis dos personagens na narrativa.

O *leitmotiv* dos índios Apache é baseado na tópica *nativo americano selvagem* e é apresentado logo nos créditos iniciais. Ele se caracteriza pela ênfase nos metais e cordas em dinâmica *fortíssimo*, predomínio da melodia sobre a escala pentatônica,

paralelismos de quarta e quinta e uso do *musema* do tambor indígena. Essa tópica predominará na primeira metade do filme e se tornará um elemento inicialmente *não marcado*, em oposição ao pastoral e impressionista, que predominará na segunda metade do filme. A narrativa é introduzida com a tópica *into the fantasy*, com o personagem principal, Tom Jeffords (interpretado por James Stewart), narrando sua história em *over*.

A primeira sequência apresenta Tom Jeffords ajudando um Apache ferido que encontra pelo caminho. Jeffords salva a vida do jovem indígena e, durante o curto período de convivência, ambos desenvolvem amizade e respeito mútuo. A trilha musical que acompanha as cenas dos dois personagens no início do filme ecoa o *leitmotiv* dos Apache, mas com caráter impressionista e levemente pastoral, com predomínio das madeiras e cordas em dinamiza *mezzo-piano*.

O tema romântico de Sunseeahray e Jeffords é criado sobre as cordas e madeiras com predomínio da escala pentatônica e caráter impressionista, lírico e levemente pastoral. Sunseeahray corresponde ao arquétipo da “Pocahontas” descrito por Michael T. Marsden e Jack Nachbar. Este arquétipo se refere à índia sentimental que vai ao encontro de seus irmãos brancos, muitas vezes arriscando a própria vida. Outros dois arquétipos do índio utilizados no cinema e identificados pelos autores são o “Nobre anacronismo”, que corresponde ao bom selvagem, com virtudes naturais, apesar de seu estilo primitivo de vida, e o “Selvagem reacionário”, que representa o índio assassino e perigoso, vítima de seus próprios impulsos primitivos – certamente o arquétipo predominante no período do *western* clássico (PISANI, 2005, p. 295).

Diferente de outras produções do gênero, em *Flechas de fogo* as cerimônias dos nativos são acompanhadas por autêntica música indígena *diegética*, um fato raro em Hollywood na época. Apesar de também se valer do *musema* do tambor, a autêntica música indígena apresentada é radicalmente diferente daquela utilizada na trilha orquestral *extradiegética*. Sendo diferentes entre si ou não, o importante é que ambas funcionam como expressão da alteridade do índio e de seu deslocamento em relação à cultura do homem branco. É notável, entretanto, a mudança tópica do material temático dos nativos norte-americanos no desenvolvimento da trama. À medida que a amizade entre Jeffords e Cochise, o líder Apache, se acentua e a trégua entre índios e colonizadores se efetiva, o *leitmotiv* dos índios assume um caráter distinto daquele

apresentado anteriormente, substituindo os metais e a percussão pelas madeiras e cordas com aroma pastoral e impressionista. O caráter pastoral e impressionista ganha predominância e se torna um elemento *não marcado* a partir da segunda metade do filme. O tambor indígena desaparece gradativamente à medida que a cultura indígena é assimilada por Jefford.

Uma das maneiras de entender *Flechas de fogo* é reconhecendo os binômios sobre quais o filme se orienta. Podemos identificar as antinomias amigo/inimigo, nós/outros, ou ainda nativo selvagem/nativo nobre como alguns dos principais eixos que estruturam a narrativa. O filme trata da transformação do nativo de selvagem/inimigo para nobre/amigo à medida que sua cultura é assimilada e, portanto, passa a ser perspectivamente compreendida pelo homem branco. A música, destarte, acompanha essa transformação com a correlação entre a tópica *nativo americano mau* em direção à tópica *nativo americano bom*, sendo esta predominante na segunda metade do filme.

Após os anos 1960, o estereótipo musical clássico dos nativos, ou a tópica *nativo americano mau*, continuou persistindo nos meios audiovisuais, mas o desenvolvimento da trilha musical ofereceu novas soluções para a representação do índio. Um exemplo de grande impacto na época foi *Um homem chamado Cavalo* (*A man called Horse*, 1970). O filme trata da história de John Morgan (interpretado por Richard Harris), um aristocrata inglês raptado por índios da tribo Sioux. Morgan passa de prisioneiro a guerreiro e desenvolve uma relação de respeito e igualdade com os membros da tribo Sioux. O filme foi dirigido por Elliot Silverstein, com música de Leonard Rosenman. O roteiro foi baseado no conto de Dorothy M. Johnson, de 1950.

Em *Um homem chamado Cavalo*, Leonard Rosenman obteve um resultado bastante original mediante a fusão da autêntica música dos Sioux, técnicas modernas e estereótipos musicais. A maior parte da trilha está baseada em cantos indígenas, corais e música orquestral em linguagem moderna, com aroma stravinskyano, recorrendo frequentemente a instrumentos típicos dos nativos, como apitos, chocalhos e tambor. Já no prólogo, podemos constatar o musema do tambor indígena em andamento lento. Em seguida, ouvimos uma flauta indígena e a declamação de um índio a Wakan Tanka, o Grande Espírito do Sol. Os créditos iniciais são acompanhados por um canto autêntico dos nativos norte-americanos com vozes e, posteriormente, tambor.

Roseman também faz uso de elementos da tópica *nativo americano mau*, recorrendo a motivos em quartas paralelas, melodias atonais e referência ao tambor indígena. Na cena que Cavalo mata os dois saqueadores e remove o escalpo da segunda vítima para conquistar o status de guerreiro, a trilha musical apresenta ataques nas cordas orquestrais em estilo stravinskyano, gestos em quartas paralelas e atonalismo. Como Gorbman (2000, 247) observa, Roseman faz uso de dois clichés da música de cinema para representar o Outro: as quartas paralelas, típicas do *western*, e a atonalidade. O musema do tambor indígena também pode ser ouvido em diversos momentos na diegese, principalmente em rituais e cenas de maior intensidade, acompanhado de chocalhos, apitos, cantos e gritos.

O compositor encarregou a música indígena de conduzir a emotividade de muitas cenas. Após o massacre na aldeia, no ritual de sepultamento, ao invés de recorrer a uma típica trilha orquestral lírica, em tonalidade menor, com melodia nos violinos e madeiras para expressar a tristeza e tragicidade da cena, a trilha musical consiste no canto diegético do shaman Sioux acompanhado de tambor e chocalho. Ao ser recebido na aldeia como um herói, a música que acompanha sua chegada não é uma marcha triunfante, como seria esperado de acordo com as convenções clássicas, mas, pelo contrário, Morgan é recebido por toques de tambores e apitos agudos acompanhados por canto e gritos dos indígenas. Essa inversão reforça a imagem do homem branco como o Outro que foi assimilado pela cultura dos Sioux. O tema de Cavalo e a índia, por outro lado, tem instrumentação leve, com predomínio de flautas e poucos gestos de cordas dedilhadas, e dissonâncias comedidas.

Na cena da visão de Morgan, teremos um exemplo da tópica *consciência alterada*, que será estudada mais a fundo nos capítulos que tratam da ficção científica. Nesse contexto, a tópica é caracterizada por vozes femininas, glissandos de harpa, sons sintetizados, cantos indígenas, toques de tambor, metais, flauta indígena etc. Os motivos repetitivos e a sonoridade nebulosa resultante do tratamento dos materiais musicais evocam o devaneio e o estado alterado de consciência.

Um dos momentos mais memoráveis do filme é sequência que mostra Cavalo se integrando à cultura dos *Sioux*. As cenas intercalam o processo de aprendizado do personagem, cenas de caça, a vida natural na região e a passagem do tempo pela mudança nas estações. A trilha musical mescla corais masculinos e femininos que

cantam uma melodia indígena em estilo imitativo, flauta, trompa, chocalho, tambor e cordas orquestrais.

3.1.5.2. A Representação musical dos nativos fora dos EUA

Nos outros países, a representação do nativo, embora refencie sistemas simbólicos distintos, recorre a abordagens semelhantes às do cinema norte-americano. A música diegética normalmente enfatiza as manifestações artísticas autênticas e os rituais dos nativos, enquanto a música extradiegética complementa a diegese e conduz a narrativa por meio de seus próprios códigos. Em *Dez Canoas* (*Ten Canoes*, 2006), filme australiano dirigido por Rolf de Heer e Peter Djigirr, é utilizada música autêntica dos aborígenes australianos nas poucas cenas que incluem trilha musical. O filme se baseia em uma lenda contada por um aborígene e expõe costumes e crenças dos nativos. A maioria das músicas é executada à capela na diegese. Contudo, na cena da dança da morte, realizada por Ridjimirril, o canto aborígene masculino é acompanhado de *clapsticks*, um típico instrumento aborígene de percussão semelhante a claves, *didjeridoos* e vozes femininas ao fundo. Os *clapsticks* executam uma célula rítmica simples, similar ao musema do tambor indígena de filmes norte-americanos. O resultado sonoro contribui para o senso de alucinação e tende a enfatizar a debilidade física e mental de Ridjimirril face à morte iminente.

No Brasil, uma vasta filmografia faz referência aos índios, seja por meio de histórias contextualizadas no período do descobrimento e da colonização, seja problematizando as condições atuais dos índios na sociedade contemporânea. Uma referência da mesma época e com muitas semelhanças a *Um homem chamado Cavalo* foi o filme *Como era gostoso o meu francês* (1971), dirigido por Nelson Pereira dos Santos e com música de Zé Rodrix. A narrativa se passa no século XVI, quando um francês, Jean, confundido com um português, é capturado por índios Tupinambás e passa por um processo de culturação até sua morte derradeira em um ritual antropofágico. Uma condição importante para a antropofagia nestas condições era que o prisioneiro tomasse conhecimento da cultura dos nativos antes de sua morte. Por isso, Jean ganhou uma esposa, aprendeu a caçar e se integrou à cultura dos Tupinambás até, finalmente, ser canibalizado ao final de oito meses contados a partir de sua capura. O filme é baseado em fontes históricas e no relato do alemão Hans Staden, que também foi

capturado por índios, mas, ao contrário do personagem do filme, ele consegue escapar ao ritual antropofágico. Para cumprir o objetivo pseudoantropológico do filme, inserido, por sua vez, no movimento tropicalista dos anos 1970, os índios representaram seus papéis nus e parte do filme é apresentada em língua tupi, além do português e francês. O caráter satírico do prólogo é obtido por meio da discordância audiovisual obtida pelo contraste entre a seriedade conotada pela trilha sonora, que inclui música clássica e um narrador em *over* lendo uma carta de 31 de março de 1557 em tom de documentário, e as imagens visuais, que mostram as ações opostas ao que é narrado. Ao final do prólogo, o início dos créditos é acompanhado por um canto de guerra indígena caracterizado por vozes masculinas em uníssono acompanhadas de gritos e instrumentos de percussão, em especial chocalhos e tambores que executam um motivo semelhante ao do tambor indígena da tópica dos nativos norte-americanos. Esse canto indígena será retomado na cena do confronto entre as tribos rivais na parte final do filme. A música extradiegética evoca o ambiente dos nativos por meio de instrumentos indígenas, em especial flautas e chocalhos, e do violão. A maior parte da trilha musical se vale de procedimentos modernos, incluindo contraponto entre melodias não relacionadas harmonicamente, modalismo, pentatonismo e atonalidade, temperamento variável etc. O estranhamento facilitado por toda a trilha sonora tende a enfatizar o ponto de vista dos colonizados e não dos colonizadores. O uso de uma trilha musical *marcada* e de elementos indicativos da paisagem sonora dos ameríndios brasileiros, por sua vez, objetiva inserir o espectador no ambiente não familiar dos nativos. Em algumas cenas, a trilha musical é constituída por flauta solo com melodias inspiradas na música dos nativos. Em outros momentos, predomina o violão solo ou acompanhando melodias de flauta. Os rituais indígenas são acompanhados de canto indígena com vozes masculinas em uníssono e à capela ou acompanhado por chocalhos. Outras vezes, as cerimônias são acompanhadas apenas por chocalhos ou chocalhos e apitos. Também há uso de procedimentos eletroacústicos, como a reversão, que pode ser percebida na cena do combate que antecede a captura de Jean, o francês capturado. O tema romântico de Jean e da índia Seboipebe é caracterizado por uma melodia em escala pentatônica executada na flauta e acompanhada por gestos de percussão e por uma progressão harmônica não tonal executada no violão.

Tema romântico de Jean e Seboipebe

Flauta

Violão

Adagio

mf

mf

I IV⁶ I i⁷(Eb/C) I bVI⁶ I

Figura 36: Tema romântico de Jean e Seboipebe em *Como era gostoso o meu francês*. A nota Dó se mantém como pedal. Destaque para duas inserções de acordes da região da medianta alterada: Mib (com baixo em Dó) no quarto compasso e Láb (com baixo em Dó) no sexto compasso. Esses acordes na região de medianta atuam como índice de alteridade ao sugerirem uma sonoridade exótica à tonalidade maior. Ao mesmo tempo, o uso das mediantas alteradas confere um aroma “romântico” ao tema ao recorrer a um procedimento típico do romantismo musical no século XIX.

Terra Vermelha (2008), uma produção ítalo-brasileira dirigida por Marcos Bechis e com música original composta por Andrea Guerra, se passa já em tempos modernos e apresenta o drama dos índios Guarani-Kaiowá vivendo em uma área já parcialmente urbanizada no Mato Grosso do Sul. Neste contexto, a cultura dos Guarani-Kaiowá se encontra severamente ameaçada pela interferência dos fazendeiros da região e pela disputa de terras. Grande parte da trilha musical extradiegética é baseada na música do jesuíta e compositor italiano do período barroco Domenico Zipoli (1688-1726). A música barroca, usada geralmente em cenas onde a comunhão dos índios é representada, sugere um passado distante que remonta a chegada dos colonizadores e dá proeminência ao espírito agrário dos índios, colocado em cheque pelo sistema reificante e exploratório dos fazendeiros da região. O contraste entre a música de Zipoli, com toda a sua carga semântica, e o retrato da realidade nua e crua exposto pela narrativa acentua o deslocamento dos índios em relação à sociedade capitalista em que forçosamente são inseridos. O senso de deslocamento é enfatizado ainda pelo contraste entre a música barroca extradiegética e a trilha musical diegética, caracterizada pela música urbana comercial que toca nas rádios da região, sendo predominantes os estilos pop eletrônico, sertanejo e forró, dentre outros. Nos poucos momentos de música autêntica dos índios, observa-se o uso de instrumentos típicos, como tambores, chocalhos e bastões de madeira. Estes, por sua vez, são tocados percutindo o chão e marcam o ritmo juntamente com os tambores perfazendo um motivo semelhante ao do tambor da tópica dos nativos norte-americanos. Também há uso de música eletroacústica (como na cena

da invasão dos índios a uma fazenda). Os procedimentos eletroacústicos são tropificados com a música indígena e atua como elemento de tensão.

Xingu (2011), com direção de Cao Hamburger e música de Beto Villares, descreve a trajetória dos irmãos Villas Bôas que culminou na criação do Parque Nacional do Xingu. A narrativa está inserida no contexto da Marcha para o Oeste, promovida pelo Estado Novo durante o governo de Getúlio Vargas, e que motivou a Expedição Roncador-Xingu. Uma vez que o enfoque não recai sobre os nativos, diferentemente de *Como é gostoso o meu francês*, a apresentação de cerimônias e costumes indígenas funciona tão somente como plano de fundo para a trajetória dos irmãos. Logo, a trilha musical incorpora poucos elementos autênticos da tradição xinguana. Os momentos onde a música autêntica dos índios pode ser ouvida é parte dos rituais e cerimônias, tão caros aos habitantes do Xingu. Segundo Menezes Bastos (1999).

[...] a música no Alto Xingu não se estabelece isoladamente, integrando-se no discurso cerimonial, a linguagem franca da área. Note-se que este cerimonial entra na mitologia, saindo na dança, como, também na pintura e plumária corporais. A música está aí, no meio, como ponte transformadora (MENEZES BASTOS, 1999, p. 249).

Para evocar a região do Xingu por meio da trilha musical, foi utilizada uma grande variedade de instrumentos de percussão e flautas, dentre outros instrumentos de sopro e percussão construídos com bambu, somados aos violões, viola caipira, sanfona e quarteto de cordas de orquestra. O aroma modal confere uma sonoridade nordestina e uma atmosfera de *new age*. Há um trabalho pseudo-etnomusicológico para a composição da música do filme, contudo, a cultura musical dos índios foi filtrada por meio dos códigos da música de cinema. Alguns cantos autênticos foram gravados pelos próprios índios em estúdio, contudo, passaram por adaptações e arranjos em um caminho convencional que ajudou a diluir os traços étnicos, tornando a música e, consequentemente, a narrativa, mais familiar e acessível.

3.1.6. O uso da canção como estratégia comercial e suas implicações na narrativa

O uso de canções folclóricas e tradicionais nos *westerns* clássicos, principalmente nos filmes A, serviu como uma forma de garantir uma identidade

cultural genuína e cultivar o imaginário do gênero que já havia se estabelecido. As melodias tradicionais nutriam os filmes com um *pathos* nostálgico e, por meio da letra das canções - nem sempre provenientes dos EUA - os valores culturais e ideologias de gênero, classe e etnia eram perpetuados. Algumas vezes, as referências às canções folclóricas e tradicionais eram incorporadas na trilha orquestral extradiegética, mas em muitos casos eram executadas na diegese de forma instrumental, à capela ou com acompanhamento simples de piano, violão, banjo ou acordeão. Canções cantadas na diegese por personagens incluem:

Robert Mitchum cantando *The streets of Laredo* em *Pursued* (1940), Harry Carey Jr. cantando *I ride na old paint* em *Red river*, Lillian Gish cantando *Beautiful dreamer* em *Duel in the sun* (1946), Ricky Nelson cantando [*Get along home*] *Cindy, Cindy* acompanhado pelo violão em *Rio Bravo* (1959); e Myrna Loy tocando *Shall we gather at the river* no piano em *The red pony* (1949) (Kalinak, 2012, p. 5).

Mesmo no cinema silencioso, as canções tradicionais eram sugeridas por meio de intertítulos. Em *Bucking Broadway* (1917), na cena que vários homens estão em volta de um piano e um deles toca a melodia de *Home, sweet home! Oh, there's no place like home!*, vemos seu dedo indicador tocar desajeitadamente as teclas do piano enquanto um intertítulo informa o nome da peça executada. Também em *Os bandeirantes* (*The covered wagon*, 1923), uma grande produção do cinema silencioso que narra a trajetória de uma caravana que viaja de Kansas a Oregon, a primeira cena apresenta um garoto tocando banjo e cantando. Uma partitura de *Oh! Susanna* surge na tela indicando a música. Outros exemplos de canções apresentadas em intertítulos em filmes silenciosos são *Drill, ye terriers, Drill*, no filme *O cavalo de ferro* (*The iron horse*, 1924), *Sweet genevieve*, no filme *A recompensa* (*Helbent*, 1918), dentre outros.

Kalinak (2012, p. 4) destaca que Ford tinha uma grande predileção pelo uso de canções folclóricas e hinos em seus filmes. Essas canções ganham destaque principalmente em rituais e cerimônias, que são bastante recorrentes no *western* clássico. A trilha musical de *No tempo das diligências* (1939) faz referência a 14 canções folclóricas e tradicionais, sendo a maior parte delas executada pela trilha orquestral extradiegética. Em *Legião invencível* (*She wore a yellow ribbon*, 1949), os soldados cantam a canção tradicional *The girl I left behind me*, também usada nos créditos de abertura; em *Sangue de heróis* (*Fort Apache*, 1948), dançam o hino *All praise to St. Patrick*; em *Rastros de ódio* (1956), o hino calvinista *Shall we gather at the river?* é entoado no enterro de Martha e Aaron. Ford também antecipou o uso de

canções *country*, que se tornaria prática comum nos anos 1950, ao recorrer a *My gal is purple*, de Stan Jones e interpretada por *Sons of the pioneers*, em *Rio Grande* (1950).

Stan Jones foi um cancionista bastante requisitado em Hollywood. Ele criou uma das canções *country* de maior sucesso nos anos 1940, *Ghost riders in the sky*, e trabalhou em colaboração com Ford e o grupo *Sons of the pioneers* em três filmes, a saber, *Caravana de bravos* (*Wagon master*, 1950), *Rio Grande* (1950) e *Rastros de ódio* (1956). Nos três casos, as canções têm implicações no filme e, por meio delas, parte da narrativa é exposta ao espectador. Há quatro canções de Stan Jones interpretadas por *Sons of the pioneers* em *Caravana de bravos*, a maioria com harmonia bastante simples, apoiada geralmente nos I, IV e V graus, e estilo *country*. Além do coral masculino, os instrumentos predominantes são violão, banjo, violino, contrabaixo acústico e, eventualmente, piano e órgão. O assobio também é utilizado. Tanto Stan Jones quanto *Sons of the pioneers* seriam bastante requisitados em Hollywood nos anos subsequentes. Além das implicações na narrativa, a sonoridade e o estilo característico de suas canções passaram a evocar o imaginário do Velho Oeste e a tópica do *cowboy*.

Ross Care (2012, p. 56) destaca que a exposição da história por meio de canções se trata de um padrão que já havia se estabelecido pela Disney há muito tempo. Antes de participar dos filmes de Ford, o grupo *Sons of the pioneers* já havia participado da animação da Disney *Tempo de melodia* (*Melody time*, 1948), um musical com proposta semelhante à animação *Fantasia* (1940), mas com trilha musical formada por música popular e adaptações de obras clássicas para um idioma pop. *Tempo de melodia* é apresentada em oito sequências musicais. Dentre elas está *Pecos Bill*, um *western* animado com pouco menos de vinte minutos que narra de forma divertida e surreal a história do lendário *cowboy* Pecos Bill. A sequência é introduzida pela narração de Roy Rogers acompanhada por violão, acordeão e violino. Em seguida, ouvimos a canção *Blue shadows on the trail* e tem início a narrativa visual. As canções, interpretadas por Roy Rogers e *Sons of the pioneers*, narram a história que se desenvolve visualmente. A música orquestral é de Paul Smith. De certa forma, por meio de *Pecos Bill*, a Disney propõe uma forma alternativa de acompanhamento musical para o *western*. O uso da canção título em Hollywood estava em ascensão e parte de sua funcionalidade ainda se mantinha inexplorada.

Nos anos 1950, em meio a uma crise nos estúdios de Hollywood e de mudanças na gramática do *western*, uma onda de filmes do gênero passou a se apropriar de canções da indústria fonográfica como forma de alavancar comercialmente as produções. A canção título, usada geralmente nos créditos iniciais, se tornou, a partir de então, uma característica do gênero. Um exemplo dessa nova guinada é o filme *Matar ou morrer* (*High noon*, 1952), um *western* psicológico dirigido por Fred Zinnemann e com fortes referências metafóricas ao macarthismo que dominava a época. A canção *High noon*⁷⁹, mais conhecida como *Do not forsake me, oh my darling*, composta por Tiomkin com letra de Ned Washington e na voz de Tex Ritter, se tornou uma referência na época e desencadeou uma onda de produções que se apropriaram da canção para fins comerciais. Estratégias agressivas de publicidade foram utilizadas, como o lançamento de várias versões da mesma música. Embora a canção título já fosse usada anteriormente, mesmo por Ford, costuma-se dizer que *Matar ou morrer* despertou Hollywood para o potencial de marketing da canção. Kalinak (2007, p. 112) destaca que Ford não objetivava o marketing. Não obstante o objetivo comercial, a canção também cumpre uma função importante na narrativa, atuando como comentador, contextualizando e apresentando elementos que não estão presentes na história. Creekmur (2012, p. 34) observa que a canção título do *western* dos anos 1950 também atua como uma manifestação do pensamento e emoção do *cowboy*.

Matar ou morrer (1952) trata da história do delegado Will Kane (Gary Cooper), que se vê entre a vida e a honra ao ter de enfrentar sozinho a quadrilha de Frank Miller (Ian MacDonald), um bandido preso por Kane que, ao sair da cadeia, jurou vingança. Ao saber dos planos de Miller no dia de seu casamento o delegado convoca os homens da cidade para ajuda-lo na luta contra a quadrilha. Vendo-se em menor quantidade, os poucos voluntários declinam e mesmo sua esposa, Amy (Grace Kelly), tenta em vão convencê-lo a fugir. Entre agir como um covarde fugindo e morrer com dignidade, Kane escolhe enfrentar sozinho toda a quadrilha em defesa de sua honra. A canção título de *Matar ou morrer* carrega elementos icônicos da tópica do *cowboy*, como o som do trote do cavalo, criado por um ostinato percussivo. O ostinato atua não somente como referência ao trote, mas também como um elemento de tensão ao acompanhar o drama de Kane expresso por meio da música. A melodia cantada por Tex Ritter é

⁷⁹ Costumava-se nomear as canções título com o mesmo nome do filme como forma de promover ambas as mídias.

acompanhada por instrumentos associados ao *western*, como violão e acordeão. A letra da canção atua como uma síntese da sinopse do filme e como uma manifestação dos pensamentos do personagem principal. A relação direta com o filme pode ser percebida já nas duas primeiras estrofes:

Do not forsake me, oh, my darlin'
On this, our weddin' day
Do not forsake me, oh, my darlin'
Wait, wait along

I do not know what fate awaits me
I only know I must be brave
And I must face a man who hates me
Or lie a coward, a craven coward
Or lie a coward in my grave

...

Em alguns casos, formalmente a canção atua como uma moldura, iniciando e finalizando a narrativa. Em *Rastros de ódio* (1956), por exemplo, a canção utilizada nos créditos iniciais é retomada na cena final do filme com outra letra. Creekmur (2012, p. 34) destaca que a canção dos créditos iniciais atua como o coro no teatro grego antigo, onde a função da música, dentre outras coisas, estava em comentar e introduzir elementos que os personagens não podiam expressar. Esse uso pode ser claramente observado em *Sem lei e sem alma* (*Gunfight at the O.K. Corral*, 1957), dirigido por John Sturges. O filme se baseia em uma versão fantasiosa do famoso tiroteio ocorrido no final do século XIX em O.K. Curral, em Tombstone (Arizona), onde Wyatt Earp (Burt Lancaster) e Doc Holliday (Kirk Douglas) se unem para enfrentar a quadrilha de Ike Clanton (Lyle Bettger). A canção título, de Ned Washington e Dimitri Tiomkin, interpretada por Frankie Laine, introduz elementos da narrativa e inclui diversos signos do imaginário sonoro do *western*, a saber, o assobio, os musemas do trote e do galope, o trompete solo e elementos da tópica *nativo americano selvagem*.

O.K. Corral O.K. Corral
There the outlaw band make their final stand
O.K. Corral
Oh my dearest one must die
Lay down my gun or take the chance of losing you forever
Duty calls
My backs against the wall
Have you no kind word to say
Before I ride away
Away

...

Alguns filmes fazem uso de canções cujo conteúdo expressa de forma explícita questões da narrativa e diminuem, assim, o leque de especulação por parte dos

espectadores. Creekmur (2012, p. 38) lembra da obviedade de canções título de filmes como *Wichita* (1955) e *The war wagon* (1967) que revelam de forma explícita os problemas envolvidos na trama.

Em 1959, Tiomkin compôs a trilha musical de *Onde começa o inferno* (*Rio Bravo*, 1959), com direção de Howard Hawks. O filme é bastante conservador quando comparado às demais produções da época. A trilha musical extradiegética também obedece à fórmula clássica de hollywoodiano. A música diegética inclui canções, dentre elas *Rio Bravo*, *My rifle, my pony, and me* e *Cindy* interpretadas por Dean Martin, Ricky Nelson e Walter Brennan, que atuam como atores juntamente com John Wayne. O maior destaque, contudo, é o famoso tema de trompete, *El degüello*, criado por Tiomkin, que remete à música tradicional do México e à Batalha do Álamo. O *degüello* se converterá em uma tópica e será mais tarde explorado por Morricone nos duelos finais da *Trilogia dos dólares*.

O uso da canção também favoreceu o intercâmbio entre estrelas do mundo da música para o cinema e vice-versa. É o caso de Dean Martin, Robert Mitchum e Elvis Presley, dentre outros. Nos anos 1950, o *rock n'roll* dominou a música pop na América do Norte. Em razão disso, uma grande variedade de canções *country* das primeiras décadas do século XX foi realocada como música tradicional, ou de raiz, lugar anteriormente ocupado pelas canções folclóricas dos séculos passados. A música *country* foi redefinida, então, como a autêntica música norte-americana e alguns cantores de música *country* que fizeram sucesso algumas décadas antes foram reinventados, por sua vez, como ícones da autêntica música tradicional norte-americana. Essas canções passaram a evocar a nostalgia dos “velhos tempos” e efeitos sonoros foram agregados aos discos como forma de aludir ao imaginário do Velho Oeste. (CREEKMUR, 2012, p. 40).

Nos anos 1960 e 1970, as canções comerciais de outros gêneros invadiram o *western*. Em *Butch Cassidy* (*Butch Cassidy and the sundance kid*, 1969), as canções contribuem para sequências memoráveis, como a sequência da bicicleta ao som de *Raindrops keep fallin' on my head*, de Burt Bacharach, letra de Hal David e cantada por B. J. Thomas. Outros cantores de sucesso da época passaram a integrar a trilha musical de muitos filmes do gênero. Podemos ouvir canções de Bob Dylan em *Pat Garrett and Billy the kid* (1973), de Leonard Cohen em *McCabe and Mrs. Miller* (1971) e de Elvis

em *Estrela de fogo* (*Flaming star*, 1960), onde ele também atuou como ator. A canção título deste último é uma tropificação das tópicas *cowboy*, *música indígena* e *rock 'n' roll* e inclui o uso de bateria, guitarra elétrica, gaita, contrabaixo acústico e coral. O *rock 'n' roll* adaptou diversos elementos da música dos *westerns* para os instrumentos de uma banda convencional, incluindo a guitarra distorcida, a bateria e o contrabaixo.

3.1.7. “O que leva um homem a peregrinar?”: a implicação da canção e da trilha musical na narrativa de *Rastros de ódio* (*The searchers*, 1956)

Rastros de ódio (*The searchers*, 1956) é considerada a maior obra de John Ford e, por muitos críticos, o maior *western* de todos os tempos. O filme foi lançado no início da Guerra Fria, em uma época marcada por paranóias, mas também pela emergência de movimentos por direitos civis, por conquistas sociais, pela luta por igualdade racial etc. A influência desse contexto, resultante da ideologia emergente, pode ser sentida na narrativa. O binômio nós/outros ainda subsiste, contudo, algumas mudanças nesse modelo já podem ser percebidas. Embora os índios sejam os vilões do filme, o líder dos Comanche será retratado como um antagonista à altura do herói e, inclusive, ambos compartilham muitas características em comum. Além disso, há nativos amigáveis e, mesmo a violência dos índios inimigos, por vezes, é justificada. A violência de Scar e seu ódio pelo homem branco, por exemplo, deve-se ao fato de que seus dois filhos foram mortos por eles.

A narrativa é contextualizada no Texas, em 1868. Ethan, o herói do filme, é um antigo confederado e ex-combatente na Guerra Civil Americana. Preconceituoso, nutre ódio intenso aos índios Comanche. Em 1868 ele retorna à casa de seu irmão, no Texas e, no dia seguinte de sua chegada, índios Comanche roubam gados e, em seguida, assassinam seu irmão e sua cunhada e raptam suas duas sobrinhas. Ethan parte, então, em uma busca obsessiva por vingança e enfrenta por longos anos os maiores perigos do Velho Oeste.

A trilha musical, composta por Max Steiner, obedece ao padrão clássico hollywoodiano: recorre a uma orquestra sinfônica tradicional, incluindo eventualmente o violão, faz uso de *leitmotifs*, tópicos familiares, *mickeymousing*, pontua gestos e eventos, mas também influencia diretamente a ação dramática. O uso de canções

tradicionais, bem como a canção de *cowboy* apresentada nos créditos, e tópicas do imaginário sonoro do *western* é recorrente.

A música dos créditos iniciais é formada por dois materiais musicais contrastantes: o primeiro é constituído da tópica *nativo americano selvagem* e o segundo é uma *canção de cowboy*. Steiner se refere aos créditos de *The Searchers* como uma *Tosca* indígena – referência à ópera *Tosca*, cuja abertura é o *leitmotiv* da vilã Scarpia. (KALINAK, 2007, p. 172). O material musical que se associará aos índios Comanche abre os créditos sob a logo da Warner Bros. A música é caracterizada pelo típico ostinato em quatro tempos, realizado no tímpano, como referência ao tambor indígena. Ataques de pratos e motivos executados nos metais em quartas paralelas descendentes, com aroma pentatônico e modal, e dinâmica em *fortíssimo* se contrapõem ao ostinato. Apesar do tema estereotipado dos índios, a base harmônica usada por Steiner, contudo, recebe um tratamento mais sofisticado e merece destaque. A melodia em quartas paralelas sugere inicialmente uma escala pentatônica sobre uma progressão harmônica que parte do acorde de Lá menor, passando por Sol maior com baixo em Lá, Sol menor, Si menor e, finalmente, Dó# maior. Vimos nos capítulos precedentes que harmonias incomuns, marcadas pela falta de direcionalidade tonal, o uso de paralelismos em quartas e quintas, além de modalismo e pentatonismo, caracterizam elementos *marcados* que constituem os estereótipos musicais de alteridade. O uso de metais em dinâmica *fortíssimo* conotam ainda ameaça e agressividade. A canção de *cowboy*, *The searchers*, composta por Stan Jones e interpretada pelo grupo *Sons of the Pioneers*, constitui o segundo material dos créditos. Ela está composta em Lá Maior e utiliza instrumentos evocativos do *western*, como o violão e a harmônica, além de violino, contrabaixo e vozes masculinas. O acompanhamento remete ao musema do trote.

A canção-título oferece um vasto campo de inferências e possibilita uma análise mais profunda. *The searchers* levanta questionamentos acerca do enigmático Ethan, de suas motivações em se tornar um *cowboy* errante e, de modo geral, conduz o ponto central da trama. A melodia da canção será retomada durante a narrativa na trilha orquestral extradiegética de Steiner e se tornará o *leitmotiv* de Ethan, contudo, o significado da letra continuará ecoando como uma pista ou provocação interferindo diretamente na narrativa:

What makes a man to Wander?
 What makes a man to roam?
 What makes a man leave bed and board
 And turn his back on home?
 Ride away, Ride away, Ride away.

...

Vamos inicialmente nos ater aos dois primeiro versos sinonímicos, que poderíamos interpretar como uma indagação retórica: “o que leva um homem a vagar/peregrinar?”. Essa indagação ecoará por todo o filme como uma pista. Ela nos remete, a princípio, a Ethan, o personagem principal, e também a seu antagonista, o líder Comanche Scar - ambos cavaleiros errantes solitários e obstinados. Mas, ao ser tomada como *leitmotiv* de Ethan, a música ganha contornos pessoais e passa a questionar as motivações que levaram o personagem a vaguear tendo apenas seu cavalo como companhia.

Como Kalinak (2007, p. 158) observa, o uso da canção “é uma característica distintiva dos westerns de Ford”. Elas cumprem uma função importante no processo de significação e a compreensão dos sentidos associados a elas lança luz sobre a própria interpretação da narrativa. Além da canção de Stan Jones, são utilizadas outras canções tradicionais, muitas delas já usadas em filmes anteriores, como *The Yellow Rose of Texas*, com conteúdo ideológico, tocando em questões de racismo e preconceito, *Shall we gather at the river?* e *The girl I left behind me*. *Jubilo* não havia sido utilizada previamente por Ford e foi escolhida para a sequência do casamento. Outras canções não utilizadas anteriormente são *Bonnie blue flag*, usada na cena de abertura, e *Lorena*, utilizada como *leitmotiv* de Martha.

A intertextualidade na trilha musical também tem implicações na narrativa. O uso de canções tradicionais ou preexistentes como *leitmotiv* é uma prática incomum para Steiner, que prefere compor seus próprios temas. Por outro lado, essa apropriação do repertório tradicional é bastante recorrente nos filmes de Ford. Kalinak (2007, p. 165) lembra que *Lorena* havia sido utilizada previamente por Steiner em *E o vento levou* (1939), na cena que Rhett Butler persegue Scarlett O’Hara enquanto ela tenta evita-lo. Alguns fragmentos musicais que acompanham os índios em *Rastros de ódio* também são apropriações da trilha que Steiner compôs para *O intrépido general Curter* (*They died with their boots on*, 1941). Kalinak (2007, p. 168) lembra ainda da cena de *Marcha de heróis* (*The horse soldiers*, 1959), de Ford, em que a senhorita Hunter olha para o horizonte tentando enxergar Marlowe e protege seus olhos do sol com as mãos de

uma forma similar a Martha na cena inicial de *Rastros de ódio*. Nesse momento, a música extradiegética evoca a canção *Lorena*, fazendo uma clara referência a Martha.

No início, assim como em *No tempo das diligências*, mais uma vez temos uma modulação para a região de mediantes na transição entre a música dos créditos e a trilha musical da primeira cena. No caso do filme precedente, discutimos a hipótese dessa transição, por seu caráter onírico e fantasioso, atuar com a função de introduzir o espectador no universo mítico do filme. A narrativa começa com Martha abrindo a porta e revelando a bela paisagem do Monument Valley. A cena é acompanhada pelo *leitmotiv* lírico de Martha, baseado, por sua vez, na canção *Lorena* sob um tropos entre o estilo *música de cowboy* e o estilo cantábile. Ao longe, vemos Ethan se aproximando em seu cavalo; a música *Lorena* dá espaço a *Bonnie blue flag*, ambas na trilha orquestral extradiegética. A canção *Bonnie blue flag* faz referência à bandeira azul com uma única estrela no centro, associada à Guerra Civil Americana. A sugestão da canção simultânea à chegada de Ethan evoca seu passado de ex-confederado. Ethan pára, desce do cavalo e se aproxima para cumprimentar seu irmão, Aaron. Nesse momento, tem início a melodia de *The searchers*, a canção ouvida nos créditos e que será o *leitmotiv* de Ethan. A melodia é executada pelos violoncelos em estilo lírico. Ethan cumprimenta Martha com um beijo na testa e, após este gesto, um acorde marca a transição entre *The searchers* e o retorno de *Lorena*, dessa vez em estilo romântico, com harpejos de harpa e sem a tópica música de *cowboy*.

Toda a cena inicial dura menos de dois minutos. A variedade de temas musicais apresentados revela algo além da mera exposição dos materiais. Na verdade, a música sugere uma trama complexa sob a superfície aparentemente simples da relação entre os familiares. A troca de olhares, a forma carinhosa como Ethan e Martha se cumprimentam, a relação distante e complicada entre os irmãos são fatos que sugerem algo que o filme deixa em aberto. Seriam estas as pistas que revelam uma possível paixão latente entre os cunhados Martha e Ethan? Não é possível saber ao certo, mas outras pistas apresentadas ao longo do filme e, sobretudo, a trilha musical, contribuem para a confirmação dessa hipótese. A letra de *Lorena*, usada como *leitmotiv* de Martha em versão instrumental, evoca saudosismo e a saudade de um amor do passado. A canção se tornou símbolo de “volta para casa” durante a Guerra Civil Americana, quando os soldados a associaram ao regresso ao lar e ao prazer do reencontro com suas

esposas e namoradas. Segue abaixo as estrofes II, III e IV do poema *Lorena*, escrito por Henry D. L. Webster, sobre o qual J. P. Webster compôs a música e publicou em 1857.

...
 A hundred months have passed, Lorena,
 Since last I held that hand in mine,
 And felt the pulse beat fast, Lorena,
 Though mine beat faster far than thine.
 A hundred months, 'twas flowery May,
 When up the hilly slope we climbed,
 To watch the dying of the day,
 And hear the distant church bells chime.

We loved each other then, Lorena,
 Far more than we ever dared to tell;
 And what we might have been, Lorena,
 Had but our loving prospered well;
 But then, 'tis past, the years are gone,
 I'll not call up their shadowy forms;
 I'll say to them, "Lost years, sleep on!
 Sleep on! nor heed life's pelting storms."

The story of that past, Lorena,
 Alas! I care not to repeat,
 The hopes that could not last, Lorena,
 They lived, but only lived to cheat.
 I would not cause e'en one regret
 To rankle in your bosom now;
 For "if we try we may forget,"
 Were words of thine long years ago.

...

Figura 37: Fragmento inicial da canção *Lorena*, usada como *leitmotiv* de Martha.

No contexto da narrativa de *Rastros de Ódio*, não obstante a função denotativa do *leitmotiv*, que tende a relacionar Ethan e Marta, a letra atua de forma subliminar, sugerindo um antigo relacionamento amoroso entre os personagens. O acorde que pontua o cumprimento entre Ethan e Martha, a retomada do *leitmotiv* de Martha acompanhado por sutis arpejos de harpa e o tratamento diferenciado dado a seus temas na cena inicial são sugestivos. O encontro entre Ethan e seu irmão, Aaron, é frio. O primeiro uso do *leitmotiv* de Ethan na cena do encontro com seu irmão sugere algo além da mera denotação. A referência, na trilha extradiegética, ao conteúdo manifesto pela

letra da canção, sobretudo ao primeiro verso, “What makes a man to Wander?”, na cena do encontro entre os irmãos poderia sugerir que Aaron é a razão pela qual Ethan se tornou um errante. O *leitmotiv* de Marta também está associado a Debbie, sua filha. Podemos ouvi-lo, por exemplo, quando Ethan entrega à garota um medalhão de ouro de presente, ou ainda quando Ethan encontra os rastros dos índios que raptaram a menina. No último terço do filme, quando Debbie, já como uma índia Comanche, corre até Ethan e Martin, o *leitmotiv* é executado novamente. Seria Debbie fruto de uma relação incestuosa entre os cunhados Ethan e Martha?

À noite, quando Aaron e Ethan conversam na presença de Martha em frente à lareira, Aaron observa que as moedas de ouro que lhe foram entregues por seu irmão acabaram de ser cunhadas. Nesse momento, o *leitmotiv* de Ethan pode ser ouvido novamente com tónica *ombra* – notas sustentadas na região grave dos violoncelos e a melodia executada pelo glockenspiel. O carácter da tónica sugere algo de misterioso que envolve o fato das moedas haverem sido cunhadas recentemente. Ethan olha em direção ao quarto de Martha e um acorde diminuto pontua esse gesto. O mesmo acorde atuará como pontuação, insinuando novamente uma suposta relação incestuosa entre os personagens, e como transição, atuando com função de dominante para a tonalidade da próxima música. Após guardar as moedas, Aaron se retira para seu quarto. Ethan se senta na escada da varanda e o *leitmotiv* de Martha é evocado novamente, sugerindo que Ethan está pensando nela. O início do tema é executado seguido de uma modulação para a região de mediantes. Essa modulação coincide com a imagem de Aaron fechando a porta de seu quarto e a aparente decepção de Ethan. Podemos interpreta-la, portanto, por dois caminhos complementares, o primeiro como uma ênfase ao gesto deceptivo e o segundo como um saudosismo acentuado pela frustração de uma fantasia impossível de se realizar. Aaron parece ser a “pedra no caminho” de Ethan e a razão de sua dissidência.

O tema de Martha será retomado ainda com um arranjo simples e sereno para formação camerística com cravo, violinos e violas quando Ethan se prepara para partir com os Rangers. Martha demonstra uma singular afetuosidade ao pegar cuidadosamente o casaco e chapéu de Ethan, fato este observado inclusive pelo reverendo Samuel. Kalinak (2007, p. 168) chama a atenção para o fato de que a formação instrumental escolhida para a trilha extradiegética da cena supracitada remonta às pequenas formações, típicas do século XIX, predominantemente formadas por mulheres de

classes médias altas. O arranjo simples do tema, que conota, portanto, refinamento e feminilidade, se associa a Martha.

As tópicas *chamada de trompete* e *marcha* estão associadas à cavalaria. Antes da partida de Ethan, a chegada do reverendo Samuel e da cavalaria da Companhia A dos Rangers do Texas é acompanhada por um motivo de metais que alude à *chamada de trompete*. Na diegese, a *chamada de trompete* pode ser percebido na cena que Ethan caça búfalos na neve. Ele é ouvido inicialmente por Martin e dá lugar a uma marcha extradiegética enquanto a cavalaria se aproxima. No final do filme, o ataque da cavalaria à tribo Comanche para resgatar Debbie é anunciado pela *chamada de trompete* executado por um dos cavaleiros. Nas cenas de confronto e perseguição predomina a tópica *tempesta*, algumas vezes tropificada com as tópicas *nativo americano selvagem*, *marcha* ou *chamada de trompete*.

Quando os cavaleiros partem rumo à perigosa jornada em busca dos ladrões de gado, o *leitmotiv* de Martha é rapidamente retomado sob o acompanhamento da trilha anterior, que alude à tópica *nativo americano selvagem* e, portanto, forma um tropos. O enquadramento da imagem prioriza Martha e Debbie, ambas aparentemente tristes com a partida de Ethan. A forma como a montagem audiovisual é realizada mais uma vez enfatiza a ligação entre os três personagens, e não somente entre Martha e Ethan.

O *leitmotiv* de Martha é evocado em tonalidade menor, executado por um violoncelo solo, quando Ethan prepara a cela de seu cavalo, logo após encontrarem o gado morto pelos índios. O tema denota Martha, mas a tópica conota tristeza e prenuncia uma tragédia. Os cavaleiros se encontram a 65 km de distância da casa de Aaron, e Ethan sabe que nada pode fazer naquele momento para ajuda-los. O *leitmotiv* de Martha é seguido por uma música evocativa de mistério, com tópica *ombra*. Vemos, enquanto isso, no cair da tarde, Aaron ao lado de fora de sua casa observando o comportamento estranho dos animais. A tópica *ombra* e a desconfiança expressa por Aaron prenuncia a tragédia já prevista por Ethan.

Ao ser avistada a casa de Aaron em chamas, a trilha musical se torna trágica e forte, com tópica *tempesta*, ataques de pratos, harmonia e melodia atonais e predomínio das cordas e metais. Ethan parte em direção à casa e, quando encontra as roupas rasgadas de Martha, o tema da personagem é apresentado em tom menor, nas cordas orquestrais, com tópica de *marcha fúnebre*. A tópica *marcha fúnebre* aparece em vários

momentos, sempre conotando morte. Após o primeiro confronto direto com os Comanche, quando Martin afirma que a prioridade é encontrar Debbie e Lucy e Ethan desconfia se ambas ainda estão vivas, uma marcha fúnebre pontua suas palavras.

O enterro de Aaron e Martha é acompanhado pelo hino calvinista *Shall we gather at the river?*, entoado pelos presentes, com acompanhamento extradiegético de acordeão. Ethan interrompe a cerimônia alegando que “não há tempo para isso” e a busca por Debbie e Lucy começa a partir de então. O fim abrupto do hino é compensado pela trilha orquestral extradiegética que surge sobre a mesma melodia e finaliza a cena com toques de sinos. É comum encontrar as mesmas canções tradicionais e hinos em vários *westerns* fordianos. *Shall we gather at the river?*, por exemplo, que também acompanhará a cena do casamento de Laurie and Charlie, havia sido utilizado previamente por Ford em *No tempo das diligências*, *Paixão dos Fortes*, *O céu mandou alguém* e *Caravana de bravos*.

Alusões à tópica *nativo americano selvagem* será feita sempre que houver alguma referência aos índios, como na cena em que a cavalaria encontra rastros pelo caminho antes de se depararem com o gado morto no início do filme. A tópica também acompanhará algumas cenas em plano geral que apresentam o Monument Valley ou quando os cavaleiros percorrem o território dos índios. Ao contrário de *No tempo das diligências*, onde o *leitmotiv* marcado dos índios indicava seu status de forasteiro, o uso da tópica *nativo americano selvagem* nas grandes travessias de *Rastros de ódio* sugere que os forasteiros são os *cowboys* e que aquela região se trata de um território indígena. Quando a cavalaria chega e encontra dois homens descobrindo o corpo de um índio comanche morto, um motivo em quintas paralelas alude a presença indígena antes de o índio ser mostrado. A música autêntica dos índios é ouvida na diegese. Na cena que os índios entoam sua “canção da morte”, na margem oposta do rio onde se encontra a cavalaria, a música dos nativos é executada com acompanhamento do musema do tambor.

Quando Laurie lê a carta de Martin e pronuncia a palavra “Scar”, a tópica *nativo americano selvagem* pontua o nome do chefe Comanche. A música continua enquanto ouvimos a voz de Laurie lendo a carta e vemos a cena de Martin e Ethan negociando com os índios da tribo Comanche. A tópica *nativo americano selvagem* se transforma no tema de Look, a índia Comanche que se casará com Martin por um engano que este cometeu ao comprá-la de seu pai imaginando que estava comprando mercadorias. O

leitmotiv de Look sugere exotismo ao recorrer a uma melodia em escala pentatônica. A música também contribui para a comicidade da cena.

A ideia de Debbie ser fruto de um relacionamento incestuoso entre Martha e Ethan é reforçada quando Ethan tenta assassinar Debbie por ela haver assimilado a cultura dos Comanche. O ódio do personagem pelos índios é proporcionalmente inverso ao amor por Debbie. À medida que imagina a influência dos Comanche sobre Debbie irreversível, ele prefere mata-la a ter sua descendência misturada com seus maiores inimigos. Embora a posição de Ethan em relação aos nativos seja radicalmente preconceituosa, a visão fordiana sobre os índios é mais amena que em filmes anteriores. Ao mesmo tempo em que os índios Comanche são retratados como cruéis, também há índios amigáveis e aliados. Em relação à trilha musical, embora ainda conote perigo e belicismo, a tópica *nativo americano selvagem* é mais orgânica em relação ao restante da trilha sonora do filme. Essa organicidade sugere que os índios estão integrados ao ambiente e, portanto, estes perdem o status de forasteiros como nos filmes anteriores.

No final do filme, quando Ethan parte em direção a Debbie até a entrada da caverna, o *leitmotiv* de Martha é sugerido na trilha extradiegética executado nos metais, com tópicas *estilo heroico* e *tempesta*. Ethan pega Debbie no colo e o *leitmotiv* é retomado, dessa vez com a melodia nos violinos, em estilo lírico. A volta de Debbie para a casa de seus tios é acompanhada novamente pelo tema de Martha com melodia nos violinos e acompanhamento de violão e cordas orquestrais, com tópica *cantábile* e *música de cowboy*, tal como na cena de abertura. Ethan desce do cavalo com Debbie nos braços e a canção *The Searchers*, a mesma dos créditos iniciais, é retomada, dessa vez com letra diferente. Debbie é alegremente recebida e levada para o interior da casa. Todos entram e se esquecem de Ethan, que se afasta acompanhado das últimas frases da canção, “Ride away...”. O filme termina com Ethan indo embora e a porta se fechando sob suas costas.

Creekmur (2012, p. 34) chama a atenção para o fato de que alguns críticos tem observado que o fechar da porta no final do filme exclui Ethan da família e da comunidade. A cena final, associada à canção, reforça o lado peregrino do personagem. Este estereótipo do *cowboy* sem laços familiares, fora do lugar, será fartamente explorado nos *spaghetti westerns* que predominarão nos anos 1960.

3.1.8. *Da terra nascem os homens (The Big Country, 1958): reinventando a música do western*

A música de Jerome Moross para *Da terra nascem os homens (The Big Country, 1958)*, com direção de William Wyler, ofereceu um caminho alternativo para a música do *western* e ajudou a reinventar o imaginário sonoro do gênero. Em uma época em que o uso de canções *country* ou folclóricas era a regra e os compositores cada vez mais optavam por formações instrumentais econômicas e instrumentos populares na trilha musical, Moross optou por um estilo sinfônico, heróico e livre de estereótipos. Não há canções ou instrumentos característicos, como o violão ou a harmônica, por exemplo. Ramón Gutierrez, o amigável mexicano, também não possui um tema com tópica em estilo mexicano, como seria de esperar. Whitmer (2012, p. 171) afirma que a abordagem sinfônica de Moross para o filme “encorajou compositores subsequentes a abandonarem o uso de canções folclóricas ou quase folclóricas para a música dos Westerns.” Sua música também reflete uma forte concepção formal, herdada de sua prática como compositor de obras para concerto, e que, no contexto audiovisual, contribui no sentido da diferenciação, enfatizando elementos não diretamente relacionados à ação dramática. Whitmer (2012, p. 172) destaca que em *Dança com Lobos*, a música de John Barry para as cenas de John Dunbar e o lobo é tributária da característica de Moross, cuja relação entre música e narrativa é estabelecida mais com base na relação entre os personagens que na ação propriamente.

Os créditos de *Da terra nascem os homens* começam com uma ponta preta de aproximadamente dois segundos sobre um ostinato de violinos.⁸⁰ O início em *blackout* tende a chamar a atenção para a música. Após a ponta preta, vemos uma diligência com seis cavalos cruzando uma vasta planície. A fanfarra que introduz o tema principal coincide com o aparecimento da diligência. Ao final da fanfarra, ainda durante os créditos, tem início um tema lírico com forma a-b-a, sendo a parte *a* com melodia nas cordas e metais e a parte *b* com predomínio das cordas orquestrais. Embora a melodia seja simples, em linguagem tonal e consonante, podemos imaginar o quanto a abordagem harmônica e o estilo sincopado do acompanhamento soaram surpreendentes para os espectadores dos anos 1958. Após a exposição do tema lírico, a fanfarra é retomada e finaliza os créditos.

⁸⁰ Exemplo 1.7 do CD que acompanha a tese.

Uma característica marcante na concepção harmônica de Moross para *Da terra nascem os homens* será a progressão $bVII - V$. Tagg chama essa progressão de cadência *cowboy*. Somado ao aroma mixolídio que predominará e da influência de Copland, a cadência cowboy será o elemento *marcado* que se tornará então um dos gestos mais distintivos do *western* nos anos 1960. Segundo Lehman (2013) “após *Da terra nascem os homens* [com música] de Moross, a semi-cadência subtônica se tornará o quintessencial gesto harmônico do filme *Western Americano*.” Essa cadência costuma ocorrer no final do antecedente de uma frase, sendo o consequente finalizado normalmente com uma cadência completa ou autêntica perfeita.

Figura 38: Paradigma da *semi-cadência subtônica* (segundo LEHMAN, 2013).

Lehman (2013) destaca que precedentes dessa cadência podem ser encontrados na música de Moross para *O rebelde orgulhoso* (*The Proud Rebel*, 1958), que precede a música de *Da terra nascem os homens*, na música de Hugo Friedhofer para *Os melhores anos de nossas vidas* (*The Best Years of Our Lives*, 1946) e *Caminhos ásperos* (*Hondo*, 1953), e na música de Gene de Paul e Alexander Courage para o musical *Sete noivas para sete irmãos* *Seven* (*Brides for Seven Brothers*, 1954). Contudo, apenas com o uso sistemático na música de *Da terra nascem os homens* que essa cadência se tornará distintiva do *western*.

O gesto $bVII - V$ pode ser ouvido já na fanfarra que introduz os créditos. Lehman observa que alguns compositores utilizaram gestos alternativos à cadência cowboy, recorrendo também às progressões $bIII - V$, ou ainda $bVII - IV$, substituindo o V por IV, dentre outros. A progressão $bIII - V$, também está presente na fanfarra inicial de *Da terra nascem os homens*.

Tema de Da terra nascem os homens

♩ = 130 Introdução: ostinato segue em contraponto com a fanfarra

fanfarra (metais)

IV $\flat$ VII V⁷ I

6 IV $\flat$ III V⁷ I IV $\flat$ III V⁷

12 $\flat$ III I IV V⁷ I IV V⁷

Ré
Maior: $\flat$ II → V⁷ → I

Tema A: melodia nos violinos

18 I $\flat$ III V⁹ I IV I IV I IV I IV

Acompanhamento sincopado

24 vi V⁷/V $\flat$ VII V⁷ I V⁷/IV IV V⁷/V IV V⁷

Semi-cadência cowboy

Tema B: melodia nos violinos

29 I IV I IV 1. 2. V⁷/IV IV V⁷ I

Acompanhamento não sincopado

34 V⁷ I V⁷/IV IV V⁷ vi V⁷/V $\flat$ VII V⁷

Semi-cadência cowboy

Tema A: melodia nos violinos e metais

40 I IV I IV vi V⁷/V $\flat$ VII V⁷ I V⁷/IV

Volta para a fanfarra seguida de Tema B'

45 IV V⁷/V IV V⁷ vi V⁷/V IV ii V⁷ I IV I V⁷/ $\flat$ VI

Figura 39: Tema de *Da terra nascem os homens* (transcrição nossa).

O uso da cadência *cowboy* na música tema de *Sete homens e um destino* (1960) virá a coroar a sonoridade inaugurada por Moross, com fanfarras heroicas e temas sugestivos de aventura no Velho Oeste.⁸¹

A bagagem musical de Moross como um músico de Nova Iorque certamente influenciou sua composição para o filme. Nela, podemos notar referências a danças, jazz e uma sutil sonoridade folclórica que permeia grande parte da música de *Da terra nascem os homens*. Sua influência pode ser percebida na música de Elmer Bernstein para *Sete homens e um destino* (*The magnificent seven*, 1960), que veio a consolidar a sonoridade do *western* pós anos 1950. Seu estilo também pode ser percebido no tema de Alfred Newman para *How the West was won* (1962). A influência de Moross se estende ainda em produções como *Silverado* (1985), *De volta para o futuro III* (1990), *Quigley down under* (1990) etc. Whitmer (2012, p. 172) destaca que a trilha musical de Moross para *Da terra nascem os homens* e de Tiomkin para *Onde começa o inferno* (1959) foram usadas como referência para o compositor Masaru Sato na criação da música de *Yojimbo* (1961), de Kurosawa.

Figure 40 shows a musical score for the theme of *Sete homens e um destino*. The score is in 4/4 time with a tempo of 85. It features a 'Fanfarra em ostinato' (Fanfare in ostinato) and a 'Tema: melodia nos violinos' (Theme: melody in violins). The ostinato continues in counterpoint with the theme. The score includes Roman numerals for chords: I, bVII, V, I, vi7, ii7, iii, V, I, and CAP. A box labeled 'Semi-cadência cowboy' is placed under the bVII, V, I sequence.

Figura 40: Tema de *Sete homens e um destino* (transcrição nossa).

3.1.9. O som do cangaço

O cangaceiro (1953), da extinta companhia Vera Cruz, não foi somente o mais famoso filme do cangaço brasileiro de todos os tempos, mas também o primeiro filme nacional a obter grande repercussão mundial. Foi escrito e dirigido por Lima Barreto e ganhou prêmio de melhor filme de aventura no festival de Cannes, com menção honrosa para a música de Gabriel Migliori.

⁸¹ Exemplo 1.8 do CD que acompanha a tese.

A trilha musical do filme segue vários paradigmas da música do *western* norte-americano, contudo, muitos elementos distintivos são transpostos para o contexto do cangaço brasileiro. Tal como aquele, o filme brasileiro utiliza canções tradicionais, cantadas por Zé do Norte, Vanja Orico e o grupo Demônios da Garoa, como índice de identidade nacional e regional. As canções recebem orquestração com elementos modernos e forte característica nordestina. O imaginário sonoro do cangaço brasileiro também é evocado por meio de instrumentos característicos da região, como a sanfona e o violão, além de melodias em modo mixolídio.

A música dos créditos recorre à síntese temática. A canção *Olê, Mulher rendeira*, tema dos cangaceiros, finaliza os créditos em versão instrumental e inicia a narrativa interpretada pelo grupo Demônios da Garoa. A sequência inicial mostra os cangaceiros cruzando o cangaço, em alusão a uma típica abertura de *western*, onde normalmente é apresentada uma diligência atravessando o deserto, o Monument Valley ou grandes planícies. A cena final, de modo semelhante, apresenta os cangaceiros errantes atravessando a região acompanhados da mesma canção. Diversos fragmentos de *Olê, mulher rendeira* serão reiterados ao longo do filme em estilo de desenvolvimento, com arranjos e tópicas distintos de acordo com o contexto. Além do tema dos cangaceiros, também estão presentes a canção *A lua girou*, cantada à capela na diegese e repetida em versão orquestral na extradiegeese. *Lua bonita* e *Sodade, meu bem, sodade* são executadas na extradiegeese. As canções *Moça chorando* e *Meu pião* são cantadas pelos cangaceiros enquanto dançam à noite ao redor da fogueira.

As tópicas do *western* clássico também estão presentes. Ao invés dos Texas Rangers ou da cavalaria do exército, a típica *chamada de trompete* acompanha as cenas de convocatória da terceira volante, grupo de policiais encarregado de capturar os cangaceiros. O tema da professora Maria Clódia é lírico, com predominância das cordas orquestrais. A típica *nativo americano nobre* acompanha a chegada de um índio que desce o rio em uma canoa e se encontra com Maria Clódia e Teodoro. O índio é pacífico e, portanto, a típica é executada de forma leve, caracterizada por uma melodia de flauta acompanha pelo musema do tambor indígena. O uso das madeiras, sobretudo flautas e fagotes, também conotam comicidade e desconfiança. Na cena que o capitão Gaudino descobre que a professora Maria Clódia fugiu com o cangaceiro Teodoro, as madeiras tocadas na região grave são responsáveis pela atmosfera de mistério e desconfiança.

Os cangaceiros brasileiros carregam algumas características dos *cowboys* errantes que serão sistematicamente exploradas no *spaghetti western* mais de dez anos depois. Tal como esses, os valores são relativos e a dicotomia bem/mal é frágil. Os cangaceiros assumem a posição de anti-heróis, mas, ao contrário do *cowboy* errante e solitário, os correlatos brasileiros andavam em bando. A cena final, que apresenta os cangaceiros cruzando o cangaço acompanhados da canção *Olê, mulher rendeira*, enfatiza o aspecto peregrino do *cowboy*, mas em um clima de comunhão tipicamente brasileiro.

3.1.10. *Spaghetti westerns*

3.1.10.1. As trilhas de Ennio Morricone e a revitalização da música do *western*

Nos anos 60, o *western* americano entra em declínio com a modernização das cidades e a revolução de valores da própria sociedade. A derrota na guerra do Vietnã, a guerra da Coreia, a pílula anticoncepcional, o novo estágio do capitalismo, entre outras coisas desatualizaram definitivamente os mitos e os valores sobre os quais o *western* clássico havia se estabelecido. A nova leva de *westerns* americanos tentou, então, revisitar e questionar os próprios elementos constitutivos do gênero (VUGMAN, 2006, p. 174-75). A mesma época representa o auge do *western* italiano, que ficou conhecido como *spaghetti western* e ganhou a audiência dos EUA e do mundo oferecendo um modelo alternativo para as aventuras no Velho Oeste americano.

Em termos de estrutura formal, os *westerns* europeus seguiram um modelo diferente. Os filmes italianos desconstruíram muitos elementos consolidados no *western* de Hollywood e ofereceram perspectivas alternativas para o imaginário construído sobre o Velho Oeste. Leinberger (2012, p. 150) destaca a relativização da dicotomia herói/vilão e a exploração do papel do anti-herói como algumas das principais mudanças ocorridas no gênero.

Como o *western* norte-americano, o *spaghetti western* normalmente tem mais de um protagonista, geralmente apresentados no início do filme. Contudo, diferentemente do estereótipo hollywoodiano clássico, os *cowboys* do *spaghetti western* são heteróclitos: geralmente foras-da-lei, seguem seus próprios sistemas de valores, vivem em busca de dinheiro e recompensa e nunca são completamente bons ou maus.

Mulheres e crianças, bem como o honesto homem da lei, ou o xerife, são recorrentes, mas cumprem papéis menores. O ápice do conflito é reservado para o final, em geral por meio de um duelo entre os personagens principais. Raramente há um retorno à ordem normal e, portanto, o padrão exposição-desenvolvimento-recapitulação é frustrado (LEINBERGER, 2012, p. 150-151).

Assim como a estrutura narrativa, a música do *spaghetti western* também foi reformulada em um sentido diferente do padrão clássico hollywoodiano. Ennio Morricone foi o maior responsável pela criação do imaginário sonoro que caracterizará o *spaghetti western*. Nas trilhas musicais de Morricone, a fronteira entre música e ruídos é tênue. Os ruídos de ambiente, foley e efeitos sonoros frequentemente extrapolam para o terreno da música e cruzam livremente as fronteiras da diegese. A música também incorpora a trilha de ruídos e participa diretamente da narrativa.

Segundo Kalinak (2012, p. 8), Morricone abriu mão das convenções hollywoodianas e criou um novo modelo, mais próximo da juventude dos anos 1960 e da estética de gêneros musicais populares. Seus temas são fortemente influenciados por sua experiência como arranjador para música pop. Ele uniu seu conhecimento em técnicas de composição contemporâneas à sua experiência como produtor musical na RCA. A própria inclusão da guitarra elétrica, de harmonias modais e de sons concretos como parte da trilha musical já estavam presentes nas canções *country* norte-americanas e na música instrumental de grupos britânicos. Muitos desses elementos também já haviam se incorporado ao universo do audiovisual por meio de séries como *The Virginian*, conforme destaca Tagg (2003). A opção de Morricone por determinados instrumentos, escalas e sua forma peculiar de orquestração e de combinar sons concretos com o material musical revela, portanto, sua preocupação em encontrar uma alternativa ao clássico *score* do *western* hollywoodiano, mas também revela sua busca por uma sonoridade familiar ao espectador médio e à juventude dos anos 1960. A carga emocional que a música de Morricone carrega e o tipo de identificação entre trilha musical e espectador foram fatores distintivos dos filmes de Leone, uma vez que a música atua como facilitadora para a aceitação das premissas propostas pela narrativa, conforme defende Gorbman (1987).

Leinberger (2012, p. 154) lembra que muitos elementos característicos das trilhas de Morricone para os filmes de Leone já podem ser encontrados, por exemplo,

em seu arranjo para a canção *Pastures of Plenty*, de Woody Guthrie, para o cantor americano Peter Tevis. O mesmo arranjo foi utilizado, com outra melodia realizada com timbre de assobio, como música título para *Por um punhado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, 1964). Morricone também já havia composto a trilha musical para o *western* *Gunfight at red sands* (*Duello nell Texas*, 1963), de Ricardo Blasco. Se, por um lado, o arranjo para Tevis já inclui grande parte dos elementos característicos das trilhas de Morricone para Leone, a música de *Gunfight at red sands* é bastante diferente de seu estilo maduro.

Morricone buscou também sonoridades distintas daquelas encontradas na orquestra clássica. Além da guitarra elétrica, é comum em suas músicas para os *spaghetti westerns* de Leone instrumentos de sopro, dentre eles, flauta doce soprano, o corne inglês, a harmônica, o trompete e a ocarina baixo. O uso de coral, da gaita de boca e do assobio também é frequente. Embora o assobio já fosse usado anteriormente em trilhas musicais – dentre outros, em *Caravana de bravos* (*Wagon master*, 1950), *Um fio de esperança* (*The High and the Mighty*, 1954), *Sem lei e sem alma* (*Gunfight at the O.K. Corral*, 1957) e na marcha assobiada pelos soldados em *A ponte do rio Kwai* (*The bridge on the river Kwai*, 1957) - ele se tornará fortemente associado à música do *western* principalmente com Morricone. Compositores norte-americanos também absorvem a influência da música do *spaghetti westerns*. Jerry Goldsmith, por exemplo, recorre ao assobio e à harpa de boca, dentre outros instrumentos mais tradicionais, na música de *O preço de um covarde* (*Bandolero!*, 1968).

3.1.10.2. Do violão à guitarra elétrica Fender

Kalinak (2012, p. 5) destaca que o uso de canções tradicionais no *western* favoreceu a incorporação de instrumentos tais como o violão, a gaita e o banjo, reforçando a associação deles com a identidade norte-americana. Destarte, ainda que não fossem instrumentos genuinamente norte-americanos, a recorrência deles em canções e seu uso nos filmes passou a garantir autenticidade à trilha musical do gênero.

A inclusão da guitarra elétrica no *western* se deu por influência principalmente do universo musical pop. Desde os anos 1950, a guitarra elétrica adquirira ligação com a juventude por intermédio de sucessos do *rock and roll*, como Chuck Berry e Elvis

Presley. Logo no início dos anos 1960, a sonoridade da guitarra elétrica Fender se associou ao imaginário sonoro do *western*, via canção, e ganhou o gosto do público médio do gênero. O grupo britânico *The shadows* aproximou o solo da guitarra elétrica Fender com o estilo *western* por meio de músicas instrumentais como *Apache* (1960)⁸², *Wonderful Land* (1962) e *Atlantis* (1963). Em *Apache* (1960), há diversos elementos que se tornarão característicos nas trilhas sonoras de Morricone para os *spaghetti westerns*: o acompanhamento de guitarra que remete ao galope do cavalo, a sonoridade modal dórico/eólio etc e o intervalo de quarta justa que inicia o tema. A introdução também faz referência ao musema do tambor indígena.

Figura 41: Motivos principais de *Apache* (1960), do grupo *The shadows* (segundo TAGG, 2003, p. 369).

The shadows foi seguido por outros grupos, dentre eles *The Ramrods*, que fez grande sucesso em 1961 com sua versão instrumental da canção *Ghost riders in the sky* (1949). A versão de *The Ramrods* também possui diversos elementos que permeiam as trilhas de Morricone. Além da típica sonoridade de guitarra e o intervalo inicial de quarta justa, foram adicionados sons concretos que remetem ao ambiente rural e ao imaginário sonoro do Velho Oeste. O início dos temas com um intervalo de quarta justa será uma característica em comum entre todos os filmes da *Trilogia dos dólares*, de Leone. Esta marca aural característica já havia sido estabelecida desde canções associadas ao *western*, como *Do not forsake me, oh my darling*, canção título *Matar ou morrer* (1952), passando por músicas instrumentais pop, como *Rawride* (1958) e *Apache* (1960), dentre outras.

Com o sucesso da associação entre a guitarra elétrica e o imaginário do Velho Oeste por meio de canções e da música instrumental, rapidamente os compositores

⁸² Exemplo 1.9 do CD que acompanha a tese.

perceberam que a sonoridade da guitarra poderia ser apropriada para acompanhar aventuras de detetives e *cowboys* no cinema e na TV.

3.1.10.3. Toque um *degüello*⁸³

O mexicano é outro personagem icônico do imaginário do Velho Oeste. Assim como outros personagens *marcados* do *western*, a música associada ao mexicano será fortemente estereotipada. Na trilha musical, as referências ao México será caracterizada pelo uso do violão, do trompete solo, de melodias em terças paralelas e de ritmos característicos, como o mariachi. Kalinak (2007, p. 161) destaca que, nos filmes de Ford, por exemplo, o violão geralmente é utilizado como índice de mexicanidade.

Na *Mexican or sapanish music*, da enciclopédia *Sam fox moving picture* (1913), em uso durante o cinema silencioso, a predominância das terças paralelas e do ritmo característico atuam como claros índices de latinidade.

Figura 42: Música sugerida como referência ao México ou à Espanha na *Sam Fox Moving Picture*, de Zamecnik.

Muitas vezes, a localização geográfica onde se passa a narrativa e a predominância de personagens mexicanos contribuem para a inclusão dos estereótipos de mexicanidade na trilha musical. Em *Onde começa o inferno* (*Rio Bravo*, 1959), com direção de Howard Hawks e música de Tiomkin, a referência ao México é significativa e, por conseguinte, toda a música do filme é caracterizada por um estilo mexicano. A música dos créditos iniciais é baseada em um único tema, em estilo mexicano, com predomínio do violão, gaita e *temple blocks*. Na sequência no bar, no início do filme, ao invés do habitual ragtime ouvimos uma música em estilo espanhol tocada no violão solo. Na mesma sequência, na cena da briga, é possível observar a função de pontuação

⁸³ Exemplos na pasta 1.6 do CD que acompanha a tese.

e o uso da técnica Mickeymousing que permeará a música do filme. Há passagens sinistras que antecipam o típico sentido misterioso característico da música de Morricone para cenas de suspense nos filmes de Leone. Tiomkin também faz uso de duas canções, uma delas é *My Rifle, My Pony, and Me*, baseada em um tema composto por Tiomkin e já presente em *Rio Vermelho* (1948), a outra é *Cindy*, uma canção tradicional norte-americana. Ambas as canções são cantadas na diegese por Dude (Dean Martin) e Colorado (Ricky Nelson) com acompanhamento de violão. Em *Cindy*, Stumpy (Walter Brennan) também acompanha os dois personagens tocando gaita.

Um dos principais pontos da trilha musical de *Onde começa o inferno* é o tema de trompete *El degüello* criado por Tiomkin. A palavra “degüello” faz referência ao ato de degolar – cortar a cabeça. Historicamente, o tipo musical que ficou conhecido como *degüello* era uma *chamada de trompete* usada pelo exército mexicano e principalmente lembrado por seu uso pelo general Antonio Lopez de Santa Anna na Batalha do Alamo, em 1836. De forma similar à bandeira vermelha, o toque do *degüello* foi usado para sinalizar uma condição conhecida em guerra como “no quarter given”, indicando que não haveria clemência caso não houvesse rendição por parte da tropa rival. Em outras palavras, se optassem pelo confronto, não haveria misericórdia pela vida dos oponentes vencidos e todos os prisioneiros seriam mortos. Uma vez associado à expressão “no quarter given”, o toque do *degüello* passou a conotar sentença de morte.

Ainda que não haja qualquer relação entre o *degüello* original e aquele criado por Tiomkin, no contexto de *Onde começa o inferno* ele atua como índice do iminente confronto entre os homens da lei e o bando de Nathan. O *degüello* criado pelo compositor pode ser identificado como um tropos entre *marcha fúnebre*, *chamada de trompete* e *estilo mexicano*. O *degüello* foi utilizado novamente no filme *Álamo* (*The Alamo*, 1960), com música também de Tiomkin, que retrata a famosa batalha do Álamo. O *degüello* de Tiomkin influenciou Morricone em suas composições para os *spaghetti westerns* de Leone e será recorrente, principalmente, nas cenas de duelos. Algumas vezes, o estilo do *degüello* também atuará como indicativo da cavalaria ou do exército no lugar da chamada de trompete nos *spaghetti westerns*.

Moderato (♩ = c. 95)

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of Moderato (♩ = c. 95). It consists of four staves of music. The first staff begins with a melody starting on a half note G4, followed by eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody with chords III, i6 (Am/C), ii°6 (B°/D), V7/VII, and V7. The third staff features a more complex melody with chords i, VI6 (F/A), VII, iv, VI4 (F/C), V7, and vii°7/iv. The fourth staff concludes the fragment with chords V7/VII, iv, i, V7/V, and V7. The score includes various musical notations such as ornaments (wavy lines), slurs, and fingerings (3, 5, 6).

Figura 43: Fragmento de *El degüello*, criado por Tiomkin para o filme *Onde começa o inferno* (*Rio Bravo*, 1959) (transcrição nossa).

Moderato (♩ = c. 95)

The musical score is for the guitar accompaniment rhythm, labeled "Ritmo do violão". It is in 4/4 time with a tempo of Moderato (♩ = c. 95). The score shows a steady eighth-note pattern across four staves, starting with a half note G4. The first staff is marked with a forte (mf) dynamic and a Roman numeral i.

Figura 44: Ritmo do acompanhamento de violão de *El degüello*, criado por Tiomkin para o filme *Onde começa o inferno*.

3.1.10.4. A Trilogia dos dólares

Onde começa o inferno (*Rio Bravo*, 1959) serviu de referência para Masaru Sato criar a trilha musical de *Yojimbo*, o guarda-costas (*Yojimbo*, 1961), uma espécie de *western* satírico japonês, de Akira Kurosawa. O filme trata de um ronin⁸⁴ que chega a uma cidade dominada por duas gangues rivais. Graças à engenhosidade do personagem, ele consegue obter muito dinheiro e, como consequência, livra a cidade do monopólio dos dois grupos.

⁸⁴ Ronin era um tipo de samurai que perdia o direito de seguir um mestre e também de praticar o *seppuku*, um ritual de suicídio que lhe garantiria uma morte digna. Portanto, eram tidos na sociedade japonesa como indivíduos solitários, errantes e indignos.

Yojimbo, o guarda-costas foi base para Leone criar *Por um punhado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, 1964), o primeiro filme da *Trilogia dos dólares*⁸⁵ (1964-1968). O filme de Leone é praticamente uma refilmagem do primeiro adaptada para o contexto do Velho Oeste, mas com uma abordagem sensivelmente diferente daquela dos *westerns* norte-americanos. Leone conserva muitos aspectos da produção de Kurosawa, sobretudo o aspecto satírico e o papel do personagem principal como anti-herói. Embora não tenha sido o primeiro *western* italiano, considera-se que *Por um punhado de dólares* definiu o *spaghetti western* em termos estilísticos, se tornando referência tanto para os demais filmes da *Trilogia dos dólares* quanto para o gênero como um todo.

No filme, Joe, também conhecido popularmente como Pistoleiro sem nome (Clint Eastwood), é um *cowboy* solitário que se hospeda na cidade mexicana de San Miguel, devastada pela rivalidade entre duas famílias de traficantes: os Rojos e os Baxters. Joe se infiltra em ambas as famílias e as manipula segundo seus próprios interesses. Devida a sua interferência a rivalidade entre os Rojos e os Baxters é acentuada até a destruição total de ambas as famílias. Por fim, Joe alcança seu objetivo – obter uma boa quantia em dinheiro – e, de quebra, liberta a cidade do monopólio dos traficantes.

A música de *Por um punhado de dólares* também é fortemente influenciada pela trilha musical de Tiomkin para *Onde começa o inferno*. O *degüello* de Tiomkin será referência para a composição do tema principal do filme de Leone. A música dos créditos iniciais é uma reutilização do arranjo que Morricone havia composto anos antes para Peter Tevis. Entretanto, ao invés da melodia da canção *Pastures of Plenty*, de Woody Guthrie, o compositor compôs outra melodia original com assobio e sobrepôs ao arranjo preexistente. Além do assobio, que será o *leitmotiv* de Joe, mescla-se à música o acompanhamento de violão, gestos descendentes de flauta doce, sons de chicote, bigorna e sinos em padrões rítmicos. Sons de tiros e galopes também compõem a trilha sonora dos créditos, mas cumprem função de pontuação e verossimilhança, estando em relação direta com os eventos visuais. Leinberger (2012, p. 155) comenta que a recorrência de escalas de seis notas, onde o sexto grau é excluído, é uma característica

⁸⁵ *Trilogia dos dólares* é o nome dado ao conjunto de três filmes de Sergio Leone (todos com música de Ennio Morricone) que ajudaram a definir o que ficou conhecido como *spaghetti western*, um tipo de *western* de origem italiana, embora o contexto das narrativas continuasse sendo o Velho Oeste norte-americano. Além de *Por um punhado de dólares*, os outros dois filmes foram *Por uns dólares a mais* (*Per qualche dollaro in più*, 1965) e *Três homens em conflito* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1968).

das músicas de Morricone para os filmes de Leone. A escala musical utilizada pelo compositor é baseada nas notas Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Dó, o que torna ambígua a identificação do modo da melodia. Por outro lado, essa exclusão estratégica facilita a interpolação entre os acordes IV e VI, que incluem, respectivamente, o sexto grau menor e maior da escala de Ré (as notas Si e Si bemol). A mesma escala de seis notas, em Lá dórico/eólio, será utilizada na melodia do corne inglês no início da faixa *The ecstasy of gold*, em *Três homens em conflito* (1968), conforme nos lembra Leinberger (2012, p. 156). A sonoridade característica da escala dórico/eólio, somada aos instrumentos inusuais e às técnicas de instrumentação de Morricone, contribuíram para a consolidação do imaginário sonoro que se consubstanciará nos *spaghetti westerns* e representará um modelo alternativo em relação ao padrão clássico norte-americano.

Figura 45: Material *a* da música dos créditos iniciais de *Por um punhado de dólares*.

Estruturalmente, o tema dos créditos está organizado em forma de um rondó assimétrico com 5 partes e uma longa coda que ocupa parte da primeira cena do filme:

Seção	Materiais	Característica dos materiais
A	a	Solo com timbre de assobio e acompanhamento de violão em ostinato.
	a	Solo com timbre de assobio; ostinato de violão com gestos de flauta doce, chicote e sino em ostinato; inserções com vozes masculinas no final.
B	b	Solo de guitarra elétrica, gestos de flauta doce, chicote e sino em ostinato; inserções com vozes masculinas; musema do galope no violão.
A	a'	Retorno do material <i>a</i> variado e com timbre de assobio; gestos de flauta doce, chicote e sino em ostinato; inserções com vozes masculinas; musema do galope no violão; entrada do contrabaixo.
C	c	Coro com acompanhamento de cordas orquestrais com o

		musema do galope.
A	a	Melodia inicial executada na guitarra fender; gestos de flauta doce, chicote e sino em ostinato; inserções com vozes masculinas; musema do galope no violão e contrabaixo.
CODA	d-a''	Motivo com cordas orquestrais, material <i>a</i> executado pela guitarra e, em seguida, pelo assobio; metais; gestos de flauta doce, chicote e sino em ostinato.

Tabela 5: Estrutura da música dos créditos iniciais de *Por um punhado de dólares*.

Embora a trilha dos créditos seja bastante recorrente, ela não é o tema principal do filme. Este, por sua vez, é fruto da tropificação do *degüello* com a tópica *marcha fúnebre*. Possui um caráter mais dramático, com um aroma mexicano, solo de trompete em ré eólio/dórico e acompanhamento em ritmo característico no violão. O tema principal do filme pode ser ouvido por volta de 00:12:30.

Figura 46: Tema principal de *Por um punhado de dólares* (aproximadamente aos 00:12:30 de filme) (transcrição nossa).

Figura 47: Ritmo do acompanhamento de violão do tema principal de *Por um punhado de dólares*.

O gesto descendente da flauta doce na música dos créditos iniciais confere um nível de comicidade à música. Esse gesto se associará a Joe e é apresentado logo na sequência inicial, quando o personagem bebe água de um poço e avista uma criança correndo.

Figura 48: Gesto descendente de flauta doce (motivo musical de Joe).

A música que acompanha a chegada dos soldados com o carregamento, ao invés de uma chamada de trompete ou uma marcha, como seria esperado, é uma melodia em

estilo de dança camponesa com uma nota pedal em lá. Morricone denominou essa faixa musical de *square dance*, uma típica dança tradicional de quatro pares posicionados em forma de um quadrado, proveniente da Europa e levada para a América do Norte, tornando-se fortemente associada ao imaginário do Velho Oeste.

Figura 49: *Square dance* - Tema dos soldados (aproximadamente aos 00:20:30).

O confronto final com os Rojos na última parte do filme será prenunciado pelo tema principal em estilo de *degüello*, tocado com trompete solo. O tema se desdobra em uma melodia bastante ornamentada, com sutil acompanhamento de coro, além do violão. O confronto ocorre sem música, com ênfase nos sons de ambiência e nos efeitos sonoros. O final apresenta Joe partindo da cidade, acompanhado do mesmo tema utilizado nos créditos iniciais.

A conotação que o *degüello* adquirira, como já mencionado antes, será um elemento chave para a compreensão do sentido da música no contexto dos duelos finais em toda a *Trilogia dos dólares*. Já em *Onde começa o inferno* (*Rio Bravo*, 1959), o *degüello* passou a simbolizar a tensão, o confronto iminente e a não clemência. Nos duelos finais dos *spaghetti westerns* ele atuará como a marcha fúnebre que prenuncia a tragédia. A partir da recorrência na música de Morricone para os filmes de Leone o *degüello* se associará definitivamente com o *western*.

Nas músicas de Morricone para os filmes de Leone o piano é mais presente que nas trilhas extradiegéticas dos *westerns* norte-americanos. Além de ser utilizado com função temática, também é recorrente na pontuação de gestos ou situações dramáticas. Tanto o piano quanto o tímpano, o coro ou sons concretos⁸⁶ são utilizados de forma similar aos demais instrumentos, como parte da orquestração. O solo de guitarra elétrica como símbolo de juventude e rebeldia, o coral que sugere o caráter épico de situações aparentemente banais, o violão que remete ao deserto de Tabernas na Espanha onde algumas cenas do *spaghetti western* eram rodadas, o assobio que remete à solidão do *cowboy*, o musema do galope, o caráter funesto do *degüello*, a escala de seis notas nos

⁸⁶ Sons de bigorna, chicote, tiros, sinos etc.

modos dórico/eólio, o intervalo inicial de quarta justa, os sons de chicote, tiros, sinos etc, todos esses elementos estabelecidos na música de *Por um punhado de dólares* serão retomados nos demais filmes da trilogia e ajudarão a consolidar um novo imaginário sonoro para o *western*.

Por uns dólares a mais (*Per qualche dollaro in più*, 1965) é o segundo filme da *Trilogia dos dólares*, de Leone. Clint Eastwood interpreta Manco, um *cowboy* solitário e errante. O fato de Manco utilizar os mesmos trajes e possuir a personalidade de Joe, o personagem principal do filme anterior, pressupõe que se trata do mesmo personagem que assume pseudônimos diferentes ao longo da trilogia - embora dessa vez pareça um pouco mais calculista em relação ao filme anterior. O coronel Douglas Mortimer (Lee Van Cleef) e Manco são caçadores de recompensa que peregrinam independentemente pelo Velho Oeste americano em busca de recompensa pela captura de bandidos procurados pela lei. Diante da impossibilidade de capturar sozinho um grande criminoso, Índio, e seu bando, ambos se unem pelo objetivo em comum. Enquanto o filme anterior se apoiou na tríade formada pelos Rojos e Baxters, ou seja, dois vilões e um heróis, em *Por uns dólares a mais* a tríade será formada por dois quase-heróis e um vilão.

Os créditos começam com um *cowboy* ao longe em seu cavalo. A cena é acompanhada por sons diegéticos e icônicos do Velho Oeste: o relincho e o trote de um cavalo, o assobio e o canto monossilábico do *cowboy*, o som de um fósforo acendendo um cigarro e, por fim, um tiro que o mata. Os títulos são exibidos acompanhados do tema musical do filme, que será o *leitmotiv* de Monco (Clint Eastwood). Os instrumentos e a sonoridade já haviam sido estabelecidos em *Por um punhado de dólares*. A novidade é a harpa de boca (também conhecida como harpa judia) que abre a música dos créditos com um ostinato e que estará associada ao coronel Douglas Mortimer.

A melodia do tema é realizada pelo assobio utilizando a escala ré dórico/eólio de seis notas sem o sexto grau – a mesma usada na música dos créditos de *Por um punhado de dólares*. A estrutura do tema também é semelhante à música do filme anterior: a seção *A* é caracterizada por uma melodia assobiada sobre um ostinato, a seção *B* inclui o solo de guitarra elétrica acompanhado pelo musema do galope no violão e na caixa

clara. Uma seção *C* com coro intermedia a retomada dos materiais anteriores e outros novos em um processo de desenvolvimento.

Seção	Materiais	Característica dos materiais
A	a	Melodia assobiada acompanhada de um ostinado de harpa judia (harpa de boca).
	a'	Melodia assobiada; flauta doce; ostinato de caixa clara com musema do galope; sinos; tambor marcando o primeiro tempo de cada compasso; inserções com vozes masculinas no final.
B	b	Solo de guitarra elétrica, gestos de flauta doce; sinos; inserções com vozes masculinas; musema do galope no violão e caixa clara; tambor marcando o primeiro tempo de cada compasso.
A	a'	Retorno do material <i>a</i> assobiado; gestos de flauta doce; sinos; inserções com vozes masculinas; tambor; musema do galope no violão e caixa clara; entrada do contrabaixo.
C	c	Coro com acompanhamento de cordas orquestrais.
A	a', b', d	Motivos dos materiais <i>a</i> e <i>b</i> em processo de desenvolvimento; ostinato de harpa judia; gestos de flauta doce; sinos; coral masculino; tambor; musema do galope no violão, caixa clara e contrabaixo; cordas orquestrais no final.
CODA	a'	Melodia assobiada; ostinado de harpa judia; flauta doce; sinos; tambor; inserções com vozes masculinas; musema do galope no violão, caixa clara e contrabaixo.

Tabela 6: Estrutura do tema de *Por uns dólares a mais*.

Moderato (♩ = c. 110)

The musical score is written for a single melodic line in 4/4 time, marked Moderato (♩ = c. 110). It begins with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The first staff (measures 1-7) includes a forte (f) dynamic and the instruction 'assobio' (whistle). Below the staff, Roman numerals i, III, IV, and i are indicated. The second staff (measures 8-14) features a guitar solo marked 'guitarra elétrica' and includes first and second endings. Roman numerals IV, V^{9#}, VII, i, and i are shown below. The third staff (measures 15-26) continues the melody with Roman numerals i and III. The fourth staff (measures 27-32) concludes the phrase with Roman numerals i, VI, IV, and i.

Figura 50: Parte do tema dos créditos de *Por uns dólares a mais* (transcrição nossa).

Figura 51: Motivo básico do acompanhamento de harpa judia (harpa de boca) do tema dos créditos de *Por uns dólares a mais*.

Um exemplo de discordância audiovisual pode ser encontrado na cena que os homens de Índio, o vilão, assassinam a mulher e o filho do homem responsável por sua prisão. Nessa cena, Índio pega um relógio com a fotografia de uma mulher e abre, deixando emanar dele uma sutil melodia em estilo de caixinha de música. A melodia que emana do relógio é mantida até ouvirmos os tiros que matam sua mulher e filho. O contraste entre a música, doce e nostálgica, e o contexto dramático intensificam o senso de psicopatia do vilão. Na cena do duelo, logo em seguida, Índio novamente deixa tocar a música do relógio. O tema do relógio se mistura à música extradiegética, com violão, cordas orquestrais e coral, que confere um caráter épico à cena. A melodia *La Resa Dei Conti*, em estilo de *degüello*, é executada em um órgão de tubos, na extradiegese, prenunciando o confronto e a inclemência, ao mesmo tempo que confere um sentido sombrio e funesto à cena. Em seguida, a trilha extradiegética cede espaço novamente para a melodia diegética do relógio, que termina em *ralentando* e marca o início do duelo, quando Índio assassina o homem loiro. O tema do relógio é utilizado por Índio quase sempre como indicativo de morte. Na cena que Cuccillo é morto, ele também coloca o relógio para tocar momentos antes de atirar no personagem.

Figura 52: *La resa dei conti* - o *degüello* de *Por uns dólares a mais*.

O relógio e seu respectivo tema musical serão elementos importantes na narrativa. Eles serão retomados em outras cenas. Na cena que Monco e coronel Douglas Mortimer conversam, este último comenta sobre algo que aconteceu em sua vida e fez

dela “muito preciosa”. Neste momento, a melodia do relógio é executada por um violão na trilha musical extradiegética acompanhado por cordas orquestrais, enquanto o coronel segura um relógio similar ao de Índio nas mãos. A cena muda para Índio, que segura e observa o outro relógio, e a mesma melodia continua na trilha musical, mas dessa vez é executada diegeticamente com o timbre de celesta aludindo ao som de uma caixinha de música, em ralentando. Essa cena é seguida pelo *flashback* de Índio rememorando um acontecimento antigo relacionado a uma mulher que, aparentemente, ele amava muito. Durante a alucinação de Índio, temos um exemplo da tópica *consciência alterada*. A música é caracterizada por uma mistura de sons de carrilhão e celesta processados eletroacusticamente. Como já dissemos anteriormente, essa tópica estará comumente associada a sonhos, paranoia, devaneio, *flashback* etc. Ao fim da digressão do personagem, a música diegética do relógio é retomada e vemos novamente Índio paralisado e pronto para dormir. A mesma sequência será retomada com a mesma música no final do filme, quando Índio é perguntado sobre a importância daquele relógio para ele. Novamente, o personagem se perde em lembranças, enquanto a tópica *consciência alterada* acompanha os devaneios do personagem. A melodia diegética do relógio ajuda a ancorar o personagem ao mundo real, embora a própria natureza da melodia e do timbre carregue consigo um aroma nostálgico. No encontro entre Índio e o coronel Mortimer na cidade de Água Caliente, o tema musical do relógio é retomado na trilha musical extradiegética. Os personagens não se conhecem, mas a música sugere um laço em comum entre ambos. No duelo final entre coronel Mortimer e Índio, mais uma vez este abre o relógio e a melodia se torna ao mesmo tempo indicativa de morte e o elo que une os dois personagens. Ao final do filme, o espectador toma conhecimento de que a mulher cuja foto estava no relógio e que Índio havia se relacionado e sempre via em suas digressões se tratava da irmã do coronel Mortimer.

Carillon - Tema do relógio

Adagio ♩ = 50

Celesta

p

5

Entrada das cordas orquestrais

Cel.

rit.

9

Cordas começam a desaparecer

apenas celesta

Cel.

Figura 53: *Carillon - Tema do relógio* de *Por uns dólares a mais*.

Nos filmes da *Trilogia dos dólares* é comum Leone recorrer ao silêncio ou aos ruídos diegéticos como recurso expressivo para a manutenção da ação dramática. Em *Por uns dólares a mais*, na cena que o coronel Mortimer entra em um saloon/hotel em busca do criminoso Guy Callaway, um pianista executa ragtime ao piano. Quando, irritado, Mortimer puxa o balconista e pergunta sobre o paradeiro do bandido, a música cessa e dá espaço ao silêncio e ao diálogo. Em outro momento, na sequência que Monco entra no saloon em busca de Baby Cavanagh, o bandido procurado pela justiça, novamente a trilha musical é formada por ragtime executado pelo pianista na diegese. A música acompanha o desenvolvimento de toda a sequência até o momento da briga, quando ela cede aos ruídos diegéticos de socos, chutes e tiros.

As atmosferas de suspense são criadas por meio de drones e texturas na região grave e gestos esparsos de trompas, flauta e piano. Também é comum os toques de tímpano em momentos de tensão e harmônicos e técnicas estendidas que favorecem a obtenção de sonoridades originais. A típica escala dórico/eólio das músicas-título da trilogia também está presente em outros temas. A trilha musical que acompanha a passagem do bando de Índio e Monco por Água Caliente apresenta uma melodia interpretada pelos violinos e com voz soprano baseada na escala Ré dórico/eólio sem o sexto grau.

O *degüello*, com a melodia de *La resa dei conti* tocada com solo de trompete, será retomado na cena do duelo final entre coronel Mortimer e Índio. O *degüello* atua como indicativo do confronto, mas também confere um status épico para o duelo final, onde ambos os personagens se encontram em posição de igualdade. O *degüello* cede espaço para a última parte do tema do relógio na diegese. O *ralentando* da música intensifica a tensão nos momentos que antecedem o duelo. Quando a música do relógio cessa, finalmente, tem início o duelo. O coronel Mortimer mata Índio e recupera o relógio que pertencera a sua irmã. O tema *La resa dei conti* é retomado nas cordas orquestrais, sugerindo metaforicamente a solução do conflito e a “volta para casa”. O tema de Monco será retomado ao final do filme de forma integral, tal como no início.

Três homens em conflito (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1968) possui certamente o tema mais memorável de toda a trilogia. Diferente dos dois filmes anteriores, onde os principais personagens eram associados a instrumentos e gestos diferentes, em *Três homens em conflito* o mesmo motivo musical foi utilizado para os três personagens principais, mas cada um deles será representado por um instrumento diferente: a flauta soprano representa Blondie (Clint Eastwood), o bom; as vozes masculinas tratadas eletronicamente, que remetem a sons de coio, representam Tuco (Eli Wallach), o feio; e uma ocarina baixo representa Angel Eyes (Lee Van Cleef), o mau. A associação dos personagens com os timbres é feita logo no início dos créditos.

Figura 54: Motivo dos três personagens principais em *Três homens em conflito*.

Há uma linha de desenvolvimento em direção a uma maior complexidade e melhor elaboração do material musical entre o primeiro e terceiro filmes, contudo, a identidade sonora é mantida. Assim, a música tema de *Três homens em conflito* retoma a maioria dos elementos dos dois filmes anteriores: a escala dórico/éolio, o intervalo de quarta justa no começo da melodia, a frase em forma de sentença, o assobio, a guitarra fender, o musema do galope, o coral etc. Contudo, ela possui um caráter mais épico que as demais. Diferente dos filmes precedentes da trilogia, a primeira seção do tema de *Três homens em conflito* é formada por um jogo de pergunta e resposta entre o motivo *a*, apresentado inicialmente na flauta doce soprano e o motivo *b*, com vozes masculinas

manipuladas eletronicamente. Na segunda exposição, o motivo *a* será executado pela ocarina baixo e, logo após o solo de guitarra, a seção inicial será retomada com o motivo *a* executado pelas vozes masculinas. A reexposição dos materiais *a* será seguida pela seção *C*, caracterizada por solos de trompete, ao invés do coro usado nas seções *C* da música dos demais filmes. Segundo Tagg (2003, p. 371), o solo de trompete ao final do tema principal de *Três homens em conflito* combina elementos dos improvisos de Miles Davis para *O concerto de Aranjuez* (1959), música de tourada, tipos de mariachi e lamentos flamencos (TAGG, 2003, p. 371).

Estruturalmente, o tema é bastante similar à música dos créditos dos dois filmes precedentes. As seções são formadas por materiais temáticos geralmente em forma de sentença.

Seção	Materiais	Característica dos materiais
A	a	Melodia na flauta doce com resposta de gaita e voz; acompanhada de um ostinado de tambor; tiros.
	a	Melodia na ocarina baixo com resposta de assobio; tiros; sinos; tambor; caixa clara com musema do galope.
B	b	Solo de guitarra elétrica; inserções com vozes masculina; musema do galope no violão e na caixa clara; tambor; coral.
A	a'	Retorno do material <i>a</i> com vozes; sinos; tiros; inserções com vozes masculinas; tambor; musema do galope no violão e caixa clara; entrada do contrabaixo.
C	c	Trompetes; coral; cordas orquestrais; instrumentos de percussão.
A	a', b', d	Solo de guitarra elétrica; inserções com vozes masculinas; tiros; musema do galope no violão e na caixa clara; tambor; coral; contrabaixo; cordas orquestrais.
CODA	a'	Melodia na flauta, vozes com resposta de vozes; tiros; tambor; musema do galope no violão, caixa clara e contrabaixo; cordas orquestrais.

Tabela 7: Estrutura da música dos créditos iniciais de *Três homens em conflito*.

O estilo de Morricone influenciou toda a música para *western* a partir dos anos 1960. Seu legado é facilmente percebido nas trilhas musicais contemporâneas. Em oposição ao tradicional *score* orquestral hollywoodiano, com influências de Copland, Thomson, dentre outros, Morricone criou um modelo alternativo e trouxe elementos relativamente novos para o gênero. A escala dórico/eólio, a guitarra elétrica, o assobio, o solo de trompete, os coros épicos, os sinos, tiros e chicotes foram definitivamente associados ao imaginário do *western* a partir de então.

3.1.11. Outros *westerns* italianos

Uma leva de filmes italianos surgidos a partir dos anos 1965 passou a ser influenciada pelos *spaghetti westerns* de Leone. Mesmo que a narrativa ainda estivesse atrelada a muitos elementos do modelo americano, a identidade musical gradativamente se consolidava e a formação de uma tópica distintiva do subgênero italiano já podia ser observada em muitos filmes. Em *Adeus Gringo* (*Adiós Gringo*, 1965), filme dirigido por Giorgio Stegani e com música de Benedetto Ghiglia, Giuliano Gemma interpreta Brent Landers, um *cowboy* honesto e ainda herdeiro dos valores dos *cowboys* americanos. A canção-título, *Adios Gringo*, é cantada por Fred Bongusto. A trilha musical, por sua vez, faz uso de guitarra elétrica, assobio, violão, castanholas e harmônica. Há um interessante tropos formado pelas tópicas *spaghetti western* e bossa-nova na cena que Brent Landers encontra Lucy, a mulher que ele salvou, já recuperada, na casa do doutor.⁸⁷ A música apresenta uma estrutura em forma *ABA*. A parte *A* é formada pela melodia principal tocada na harmônica sobre a escala pentatônica, mas com notas comuns à típica escala eólio/dórica utilizada por Morricone. A harmonia sugere a escala menor melódica a partir da progressão IV-V-i. A melodia é acompanhada de gestos descendentes de flauta doce, motivos simples de guitarra elétrica e violão em estilo de bossa-nova. Na parte *B* a melodia é executada pelo trompete sobre a escala menor.

Gianni Ferrio já havia introduzido a bossa-nova no mercado italiano em 1963 com seu álbum *Lady Bossa Nova*. Na trilha musical para *Um minuto para rezar, um segundo para morrer* (*Senteza di morte*, 1968) o compositor recorre a técnicas composicionais de vanguarda, faz uso de diversos instrumentos de percussão e promove interessantes tropificações entre a tópica *spaghetti western* e jazz, recorrendo inclusive ao *walking bass*. Em *O dólar furado* (*One silver dólar; Un dollaro bucato*, 1965), dirigido por Giorgio Ferroni⁸⁸, Ferrio recorre a alguns elementos que se tornarão característicos no gênero. O tema com assobio, as levadas de violão, a guitarra elétrica e o trompete solo na repetição do tema ecoam a sonoridade morriconeana. O tema principal de *O dólar furado* é um dos mais conhecidos do *western* italiano. A melodia

⁸⁷ Exemplo 1.10 do CD que acompanha a tese.

⁸⁸ No filme, o diretor Giorgio Ferroni utiliza o pseudônimo Kelvin Jackson Padget. Por questões mercadológicas, em alguns dos primeiros *westerns* italianos os verdadeiros nomes de atores, diretores e outros profissionais da equipe de produção eram substituídos por pseudônimos americanizados a fim de que os filmes se passassem por autênticos *westerns* americanos.

em trompete solo em escala menor com acompanhamento de violão lembra o *degiùello* de *Onde começa o inferno*, que também inspirou Morricone em *Por um punhado de dólares*. Embora toda a música do filme seja creditada a Gianni Ferrio, conforme Martino (2008, p. 66) observa, o tema é de autoria do trio de compositores Mogol, Pallavicini e Locatelli.

3.1.12. Revisita, homenagem, pastiche: a revitalização do *western* a partir do final dos anos 1980

3.1.12.1. *Dança com Lobos*

O final dos anos 1980 e início de 1990 marca o retorno triunfal do *western* no cinema após um período dominado por produções menores. *Dança com Lobos* (*Dance with Wolves*, 1990), com direção de Kevin Costner e música de John Barry, é um *western* liberal que explora a relação do homem branco com a cultura dos nativos norte-americanos e se tornou um marco de sua época. A narrativa começa em 1863, durante a Guerra Civil Norte-Americana, quando o tenente John J. Dunbar é enviado a um forte abandonado localizado na região dominada pelos índios Sioux. Após dias convivendo isolado e solitariamente, salvo a companhia de seu cavalo e de um lobo selvagem, ele faz os primeiros contatos com os nativos da região. Passado algum tempo de convivência pacífica com os índios, Dunbar, agora apelidado Dança com Lobos pelos Sioux, aprende a respeitá-los e passa a nutrir uma grande admiração pelo modo de vida dos índios. Aos poucos, Dunbar passa por um processo de transformação, à medida que absorve a cultura dos Sioux, chegando, inclusive, a se casar com uma mulher branca membra da tribo. A forma como a temática é abordada remete a filmes como *Flechas de fogo* (1950) e *Um homem chamado Cavalo* (1970). Os índios da tribo Sioux são retratados de forma romantizada, ao passo que os soldados que lutam na Guerra Civil e os índios Pawnee, seus aliados, são os vilões do filme.

A música de John Barry para o filme é caracterizada, sobretudo, pelo lirismo, com harmonia e orquestração simples, andamento lento, predomínio das cordas e madeiras que lhe conferem um aroma pastoral, levemente folclórico, e com toques de militarismo. Gorbman (2000, p. 248) destaca que a trilha musical de John Barry para o filme retoma o estilo clássico orquestral dos anos 1930, com influência de Steiner e

Korgnold, e que continua nas trilhas musicais contemporâneas com John Williams e Thomas Newman, dentre outros.

Logo nos créditos iniciais tomamos contato com o *Tema de John Dunbar*, o tema principal do filme. Ele passará por diferentes orquestrações e tópicas no decorrer da narrativa. Estas mudanças, por sua vez, correspondem metaforicamente às mudanças do personagem ao longo do filme. Nos créditos, o *Tema de John Dunbar* é caracterizado por uma melodia simples em Mi bemol maior executada no trompete com dinâmica *piano* e acompanhamento econômico de cordas orquestrais. O andamento é *moderado*, ao passo que no restante do filme será apresentado em *adágio*. A tópica e o uso do trompete sugerem um hino solene de caráter militar, semelhante aos *taps* tocados em cerimônias e funerais militares. Na maior parte do filme, contudo, o *Tema de Dunbar* será executado pelas cordas orquestrais ou madeiras em andamento *adágio*. Toques de caixa clara marcam a transição para a sequência inicial. O caráter militar que impregna a música permanece durante a primeira cena no hospital militar próximo ao campo de St. David – Tennessee. O aspecto militar do tema se esvanece à medida que o personagem se distancia de sua cultura de origem e se transforma em um Sioux.

Figura 55: *Tema de John Dunbar* (transcrição nossa).

O *Tema de Duas Meias*, o lobo selvagem, é apresentado em tópica pastoral, tempo ternário, andamento moderado, melodia na flauta e acompanhamento nas cordas orquestrais. Conforme Whitmer (2012, p. 172) observa, o *Tema de Duas Meias* reflete mais o tipo de relação entre John Dunbar e o lobo que a ação dramática propriamente dita. A música, destarte, se estabelece em uma relação de *diferença* com o meio visual, enfatizando o laço afetivo que vincula John Dunbar ao lobo.

Figura 56: *Tema do lobo*, Duas Meias (transcrição nossa).

No filme, os índios Sioux são pacíficos, gentis, bem humorados e democráticos. Na cena da reunião dos Sioux, por exemplo, os nativos discutem civilizadamente e democraticamente sobre a presença do tenente John J. Dunbar em seu território. Os índios mais velhos demonstram sabedoria e são respeitosamente obedecidos pelos mais jovens. Eles vivem livres, em harmonia consigo e com a natureza. O tema dos Sioux será apresentado após Dunbar fazer amizade com os índios e reflete o tratamento “humanizado” dado a eles no filme. A constituição tópica é baseada em elementos *não marcados* e está muito mais próxima do *Tema de John Dunbar* e dos demais temas do filme, com predomínio das cordas orquestrais em estilo lírico e pastoral. Segundo Gorbman (2000, p. 248), “a acessibilidade dessa linguagem musical é a chave para o entendimento de que os Sioux são “nós”.” A autora destaca ainda a cena que Dunbar é capturado pelos soldados e, quando perguntado por seu nome, responde na língua dos Sioux “eu sou Dança com Lobos”, acompanhado do *leitmotiv* dos índios na trilha extradiegética. O uso do tema dos Sioux e da linguagem Lakota enfatizam a transformação do personagem e sua opção em se tornar índio. O musema do tambor será utilizado diegeticamente associado aos Sioux apenas nas cenas de cerimônias, juntamente com o canto autêntico dos índios.

Os índios Pawnee, por outro lado, são representados como agressivos e como inimigos dos Sioux. John Barry recorre a elementos *marcados* da tópica *nativo americano selvagem* para sugerir vilania e agressividade. O caráter ameaçador é transmitido pelo cromatismo harmônico, pelo musema do tambor, pela atonalidade e pelo drone mantido na região grave.

Figura 57: Comparação entre os temas dos índios Sioux e Pawnee (segundo GORBMAN, 2000, p. 249).

O tema romântico de Dunbar e a índia “De Pé com Punho” (Mary McDonnell) é constituído de materiais *não marcados*. O tema é lento, lírico e pastoral, com acompanhamento nas cordas orquestrais e melodia na flauta e cordas.

Figura 58: Tema romântico de *Dança com Lobos* (transcrição nossa).

Dança com Lobos pontua de forma triunfal o retorno do gênero *western* no cinema norte-americano. A época é marcada por uma leva de produções que revisitaram o gênero, questionaram seus próprios códigos e homenageram os clássicos. No século XXI, o *western* continua em alta. Alguns diretores, contudo, tem se destacado ao oferecer um modelo original capaz de provar que o gênero continua a se reinventar. Dentre eles estão os irmãos Joel e Ethan Cohen, responsáveis por produções como *Onde os fracos não tem vez* (*No country for old men*, 2007) e o remake de *Bravura indômita* (*True Grit*, 2010) e Quentin Tarantino.

3.1.12.2. Os *westerns* de Tarantino

Kalinak (2012, p. 9) destaca que a trilha musical dos *westerns* contemporâneos “está em dívida com um complexo legado”, incluindo influências das convenções clássicas hollywoodianas dos *westerns* A, a apropriação de música popular dos *westerns* B, e o modelo de Morricone para o *spaghetti western*. *Django Livre* (*Django Unchained*, 2012), de Quentin Tarantino, ilustra bem o legado dos subgêneros do *western*. Com doses de humor negro, ironia e paródia, o filme revisita elementos do *spaghetti western* da década de 1960 e faz referência à escravidão e à cultura nórdica por meio do mito de Siegfried e Brulmhilda – no filme, representado pelo herói negro que busca, a todo custo, reencontrar sua esposa vendida como escrava. A intertextualidade, característica marcante dos filmes de Tarantino, está presente tanto na narrativa quanto no conteúdo visual e na música. A trilha musical é rica em referências intertextuais e apresenta uma mescla de canções urbanas do universo pop, incluindo rap, hip hop, música clássica, temas de filmes e elementos do imaginário sonoro do gênero. A intertextualidade é apresentada como homenagem ou ironia. Dentre os temas musicais de outros filmes, Tarantino inclui a música de *Trinity é o meu nome* (1970), usada no final com sentido irônico, e a canção-título, uma homenagem aos filmes de Django dos anos 1960. Também estão inclusas músicas de Ennio Morricone, que será o responsável pela composição da trilha musical original de seu próximo filme, *Os oito odiados* (*The hateful eight*, 2015).

Os oito odiados é contextualizado no pós-Guerra Civil Americana, na segunda metade do século XIX. A narrativa trata de um grupo constituído por dois caçadores de recompensa, uma prisioneira e um xerife que segue em uma diligência em direção à cidade de Red Rock. Com a chegada de uma nevasca, eles são obrigados a se abrigarem em um posto de paragem de carruagens, conhecido como Armazém da Minnie. Lá, o grupo encontram outros quatro desconhecidos e todo o restante do filme decorre da relação conflitante entre os oito personagens confinados naquele local. *Os oito odiados* é o primeiro filme de Tarantino a utilizar trilha sonora quase totalmente original. Além da música composta para o filme, a trilha sonora também inclui canções preexistentes e faixas de músicas compostas por Morricone para outros filmes, como o tema de Regan, composto para o filme *O Exorcista II - O Herege* (1977) e *Eternity, Bestiality e Despair*, as três compostas por Morricone para o filme *O Enigma de Outro*

Mundo (1982). Os paralelos com este último não se reduzem à música. Tanto em *O enigma de outro mundo* quanto em *Os oito odiados* os personagens estão presos a um local isolado devido à nevasca e todos lidam com a paranoia do medo e da desconfiança.

A trilha musical de Morricone merece destaque por desconstruir parte do imaginário sonoro do gênero. De modo geral, há poucos elementos característicos do *western* na música original do filme. O tema de abertura⁸⁹ não é evocativo do gênero, mas, pelo contrário, carrega uma carga de tensão típica do suspense. A combinação de uma base harmônica dissonante e da melodia realizada pelo fagote na região grave lhe confere, destarte, um sentido misterioso e maligno. O uso de músicas de filmes de terror contribui, ademais, para a atmosfera sinistra que permeia parte do filme.

Figura 59: Tema de *Os oito odiados* (transcrição nossa).

A música original de Morricone contribui em especial com um sentido de mistério e suspense. O uso da celesta na cena que o narrador conta o segredo de Domergue adquire um caráter misterioso que é acentuado pela melodia do tema do filme tocada com fagote que se sobrepõe ao ostinato. O mesmo ocorre no início do capítulo V (os quatro passageiros), que narra a chegada dos quatro passageiros da diligência. Na cena da morte de John Ruth, a trilha musical se inicia com um ostinato no contrabaixo acústico e, aos poucos, se converte em uma dança macabra. A mesma música será retomada na cena do enforcamento de Dayse Domergue, no final do filme.

⁸⁹ Exemplo 1.11 do CD que acompanha a tese.

À parte o caráter misterioso e sinistro, a música também contribui para momentos de comicidade, seja enfatizando os apanágios comicos que permeiam a narrativa, seja por meio do contraste entre os meios. A cena que Chris Mannix lê a suposta carta de Lincoln para o major Marquis no final do filme é acompanhada por um tema sensível, com uma melodia solene executada por um trompete que alude a militarismo e heroísmo. Embora a trilha musical tomada isoladamente conote sensibilidade e patriotismo, ela atua enfatizando o contexto tragi-cômico daquele ponto da narrativa. O mesmo tipo de ironia pode ser encontrada na cena que o mexicano, Bob, toca *Noite feliz* no piano na cena que o Major Warren Marquis conversa com o general Smithers. A música atua de forma irônica evocando um espírito fraterno que pontua a conversa amistosa entre o general preconceituoso e o major Marquis.

São raros os momentos que a música original remonta tópicos do gênero ou faz referência aos *spaghetti westerns* que contribuíram para a fama de Morricone como compositor de *western*. Exceções incluem uma curta faixa com uso de voz soprano, ainda no início do filme, quando a diligência parte em direção ao Armazém da Minnie. Outros momentos incluem canções preexistentes, dentre elas Jim Jones, de Bob Dylan, cantada e tocada por Domergue em estilo de canção de *cowboy* – recorrendo, inclusive, ao musema do trote - ou *Now you're all alone*, de David Hess, uma canção de *cowboy* romântica extradiegética que ouvimos quando Joe Gage está fora da venda da Minnie enquanto os demais personagens conversam com o general Smithers. As letras das canções também carregam implicações à narrativa. Na cena que Domergue toca violão e canta Jim Jones, a letra da canção faz alusão à sua condição de prisioneira e condenada.

Django e *Os oito odiados* apresentam trilhas musicais bastante heterogênea que, de certo modo, sintetizam algumas das tendências contemporâneas e expandem o imaginário sonoro do gênero ao mesclar um vasto universo de referências de dentro e de fora do *western*. Ao mesmo tempo, há casos, como a música original de Morricone para *Os oito odiados*, onde a música rompe com parte dos paradigmas do gênero e atua no sentido da *diferenciação*, contribuindo com a atmosfera psicológica que cercam a narrativa. Finalmente, há ainda diretores que optam pelo uso extremamente econômico da trilha musical sem ou com pouca referência ao gênero *western*. Exemplos desses casos são *Onde os fracos não tem vez*, *O atalho*, *O regresso*, dentre outros.

**A SIGNIFICAÇÃO MUSICAL NA FICÇÃO
CIENTÍFICA**

4. FICÇÃO CIENTÍFICA: DEFINIÇÕES E ANTECEDENTES

Como todos os outros gêneros cinematográficos, a ficção científica sofreu mudanças sensíveis ao longo do tempo. Seu desenvolvimento também ocorreu de forma distinta em diferentes países, embora as influências mútuas devam ser reconhecidas. Portanto, encontrar uma definição sintética capaz de generalizar todas as manifestações e nuances do gênero ao longo da história do cinema é uma tarefa problemática. Por ser bastante suscetível à fantasia, a ficção científica comumente foi hibridizada com outros gêneros e gerou uma infinidade de subcategorias. Não entraremos na questão das nuances que distinguem os subgêneros da ficção científica, mas tentaremos delimitar alguns elementos-chave que permeiam as narrativas do gênero. Uma distinção normalmente aceita pela maior parte dos scholars é aquela que distingue entre *hard sci-fi*, predominante até a metade do século XX e com ênfase nas ciências “duras”, como física e matemática, e *soft sci-fi*, predominante no cinema a partir dos anos 1960 e com forte impacto das ciências sociais e humanas. Essa divisão corresponde aproximadamente à divisão entre o *western* clássico e o *western* liberal.

Em linhas gerais, a ficção científica lida com a hipótese de mundos alternativos, seja em um futuro qualquer, em sociedades e planetas fictícios, no interior da Terra, em mundos virtuais ou mesmo dentro de um computador; viagens espaciais e temporais; experiências científicas, quase sempre protagonizadas por um cientista louco e com resultados catastróficos; alta tecnologia, normalmente sugerindo progresso e este algumas vezes sendo encarado de forma pejorativa; e personagens super-humanos ou não humanos que, não obstante suas distinções e deslocamentos espaciotemporais, são reflexos dos medos e anseios contemporâneos.

A estranheza parece ser uma premissa fundamental à ficção científica. Para Marisa Deleon, “o que pode ser determinado em um filme de ficção científica é que ele consiste em elementos que não são encontrados na sociedade contemporânea. Em vez disso, é baseado na tecnologia e ciência do futuro ou em um mundo que é desconhecido.” (DELEON, 2010, p. 13). A necessária subversão do mundo real dentro dos limites do plausível abre caminho para que a fantasia e a imaginação sejam exploradas como uma forma de sublimação dos medos e anseios trazidos pelo novo.

Susan Sontag (1965, p. 42) em *The imagination of disaster* explica que a fantasia foi bastante explorada na arte popular por ajudar as pessoas a lidarem com dois temerosos e aparentemente opostos destinos: a banalidade constante e o terror inconcebível. Nesse sentido, a fantasia pode atuar de modo a tornar o mundo mais belo ou neutralizar seus perigos. Contudo, na ficção científica, a livre fantasia normalmente está restringida pela experiência do mundo real. Assim, uma premissa importante que distingue a ficção científica da mera fantasia é a plausibilidade da narrativa, muitas vezes sustentada por argumentos racionais e científicos – consequência direta do contexto em que o gênero nasceu, quando a ciência (e tecnologia) se impunha como paradigma para o futuro. Mesmo que extrapole ou questione a lógica das ciências, esta, na maior parte das vezes, está subentendida. A ficção científica se organiza, assim, em um processo dialético entre fantasia e realidade, mergulho no encantamento e distanciamento crítico, temor mítico/religioso e lógica científica. O temor e encantamento que eram garantidos pela religiosidade e foram perdidos com o desencantamento do mundo são recuperados e traduzidos “no discurso validado da ciência, projetando noutro espaço e noutro tempo algumas das características das narrativas míticas e místicas.” (RODRIGUES, 2012, p. 23).

Segundo Rodrigues,

A ficção científica é a imaginação do desconhecido, do estranho, do novo, feita dentro dos limites do possível e do plausível.

Constitui-se como uma forma alternativa de representar o mundo, situada entre a fantasia e a racionalidade, que opera através da imaginação ficcional ancorada ao possível. A imaginação, enquanto capacidade de projetar e de reconfigurar o existente, é usada enquanto capacidade de criação e de pensamento crítico, epistemologicamente válido, enquanto possibilidade de dilatar o real mantendo o respeito pelas suas evidências e a obediência às suas leis. Enquanto forma de projeção do aqui e agora noutros espaços e tempos, formula hipóteses verossímeis e justificáveis, fundadas na racionalidade científica e tecnológica mas transcendendo-a, podendo mesmo questioná-la ou criticá-la. Deste modo, é na ficção científica que encontramos uma das narrativas que melhor traduz as incertezas epistemológicas, ontológicas e identitárias pós-modernas, oferecendo resoluções imaginadas para os conflitos ou tensões da realidade e pensamento contemporâneos que integram a fluidez do presente e a imaginação do futuro (RODRIGUES, 2012, p. 12).

Hayward, por sua vez, de forma sintética define a ficção científica como sendo “um gênero cultural preocupado com aspectos de futurismo, tecnologias imaginadas e/ou interplanetarismo” (HAYWARD, 2004, p.3). A ênfase na tecnologia em detrimento da ciência é justificada no fato de que o fascínio pela tecnologia, mais que

pela ciência, tem inspirado e movido espectadores em direção ao gênero. Nesse sentido, Rodrigues (2012, p. 32) sustenta que “talvez a ficção científica devesse chamar-se com mais propriedade ficção tecnológica.” A desconfiança com a ciência, principalmente a partir da Segunda Guerra Mundial, alimentou múltiplos estereótipos do cientista louco e solitário cujas invenções e experiências perigosas colocam em risco a humanidade.

A tecnologia, com naves velozes, brilhos metálicos, luzes coloridas e raios laser, tem uma dimensão de encantamento quase mágico. Os instrumentos tecnológicos são manipuláveis e domesticáveis. São extensões de poder que atraem e seduzem. Já a ciência, com as suas formulas incompreensíveis e metodologia rigorosa, é hermética. Inacessível para o ser humano comum, inspira mais temor do que facínio. E, talvez por isso, grande parte da ficção científica é quase anticientífica, cumprindo a função epistemológica de obrigar à reflexão sobre os limites e perigos do avanço da ciência, principalmente depois da Segunda Guerra, quando a ficção científica começa a gerar cenários catastróficos e apocalípticos (RODRIGUES, 2012, p. 32).

A ameaça de ataques, catástrofes e desastres é outro elemento comum ao gênero. Normalmente, o medo de invasões, ataques e catástrofes é alimentado pela atmosfera paranoica de cada período. Dentre elas, as mais comuns e impactantes foram as paranoias comunista, fascista, nuclear, tecnológica e ecológica. Essa característica distintiva do gênero e predominante nas décadas de 1960 e 1970 - no período marcado pela “Nova Onda” francesa - levaram autores como Susan Sontag a sugerirem que a catástrofe define e distingue o gênero. Segundo Santag (1965, p. 44), “filmes de ficção científica não são sobre ciência. Eles são sobre desastre, que é um dos mais antigos objetos de arte”.

Segundo Mulliken (2010, p. 88), “o cinema de ficção científica carrega a responsabilidade de suas origens na literatura utópica”. Esta utopia, por sua vez, carrega o lastro ideológico do tempo presente, manifesto pela paradigmática que constitui o gênero cinematográfico. Em termos formais, contudo, Sontag (1965, p. 42) destaca que a ficção científica possui uma estrutura tão previsível quanto o *Western*.

Dentre os principais precursores da ficção científica na literatura estão principalmente Herbert George Wells e Jules Verne. Contudo, muitos elementos que se tornarão característicos no gênero já podem ser encontrados no romance gótico de Mary Shelley publicado em 1818, *Frankenstein*. Segundo Rodrigues,

Frankenstein de Shelley é a primeira narrativa anticientífica, que expressa, na forma de romance, o medo do progresso, o encontro com o outro, os perigos da ciência, a manipulação da vida, a fronteira entre o humano e o não humano e o sentimento de solidão e alienação que se traduz no drama de uma

criatura que desperta para a consciência num universo estranho e hostil, temas que serão a base da maior parte das narrativas do gênero ao longo dos séculos que se seguirão (RODRIGUES, 2012, p. 42-43).

Apesar de *Frankenstein* ser frequentemente apontada como obra fundadora do gênero, pode-se considerar que apenas com Verne e Wells a ficção científica se constituiu como gênero literário com caráter bem definido e autônomo. A obra de Wells contempla a maioria das temáticas recorrentes na ficção científica, a saber:

A vida no futuro e a viagem no tempo (*The Time Machine*, 1895), a criação artificial de vida, o humano e o inumano, e o cientista louco e os perigos da ciência (*The Island of Dr. Moreau*, 1896; *The Invisible Man*, 1897), o encontro com seres alienígenas, a invasão da Terra (*The War of the Worlds*, 1897), a utopia (*A Modern Utopia*, 1905), e a distopia (*When the Sleeper Wakes*, 1899), inventos científicos (*The New Accelerator*, 1901; *The Food of the Gods*, 1904), guerra futura (*The War in the Air*, 1908) e catástrofes cósmicas (*In the Days of the Comet*, 1906) (RODRIGUES, 2012, p. 43).

Obras como *Da Terra à Lua* (*De la Terre a la Lune*, 1869), *Ao redor da Lua* (*Autour de la Lune*, 1870), de Verne, e *The first men in the Moon* (1901), de Wells, serviram de inspiração para o primeiro filme do gênero - *Viagem à Lua* (*Le voyage dans la Lune*, 1902)⁹⁰, de George Méliès - e influenciaram muitas obras subsequentes. Outros dois nomes fundamentais para a consolidação da ficção científica enquanto gênero bem definido e independente serão o estadunidense Hugo Gernsback que, como editor, foi capaz de construir um público e mercado para esse tipo de história e, finalmente, John Campbell, que dará uma nova orientação ao gênero no final da década de 1930 (RODRIGUES, 2012, p. 44).

Na música, são poucos os casos de referências a temas típicos da ficção científica antes do século XX. O libreto de Carlo Goldoni (1707-1793) representa uma das poucas referências, em pleno classicismo musical, e serviu de base para a composição de óperas cômicas por diversos compositores. Baldassare Galuppi (1706-1785) e Haydn compuseram ambos uma ópera cômica cada intitulada *O mundo da lua* (*Il mondo della luna*), baseadas no libreto de Goldoni e estreadas, respectivamente, em 1750 e 1777 (CLUTE; NICHOLLS, 1995). O libreto de Carlo Goldini narra a história de Buonafede, um senhor ingênuo que é enganado por seus serventes e filhas e acredita ter sido transportado para a Lua. As intenções por trás da farsa é fazer com que Buonafede aprove um casamento que de outra forma ele não autorizaria.

⁹⁰ Exemplo na pasta 2.1 do CD que acompanha a tese.

No século XIX, dentre as obras que envolvem temas da ficção científica estão as óperas bufas de Jacques Offenbach baseadas nas obras de Jules Verne: *A viagem à Lua* (1875) e *Doutor Ox* (1877) (MCLEOD, 2009, p. 393-394). E, no início do século XX, a lua novamente está presente na ópera *The excursions of Mr Broucek* (1917), de Leos Janacek (1854-1928), baseada na novela de Svatopluk Cech (CLUTE; NICHOLLS, 1995).

Não obstante a temática e a sugestão de deslocamento espacial, o tratamento musical dado às obras supracitadas revela pouco ou nenhum traço distintivo em relação a outros temas. Por conseguinte, a busca por elementos embrionários que pudessem ter originado algumas tópicas e outras características representativas da música da ficção científica no cinema não encontra referenciais claros nessas obras. Uma das primeiras composições musicais que viriam a de fato influenciar toda uma geração de compositores interessados em temas comuns à ficção científica foi a suíte orquestral *Os planetas*, Op. 32, de Gustav Holst, escrita entre 1914 e 1916. A obra de Holst está dividida em sete movimentos que representam, respectivamente, os planetas Marte, Vênus, Mercúrio, Júpiter, Saturno, Urano e Netuno. *Os planetas* se tornou uma referência para temas espaciais e seu estilo foi perpetuado em obras posteriores na música de concerto e no cinema⁹¹. Outros compositores de música de concerto, dentre eles, Karl-Birger Blomdahl, Tod Machover, Paul Barker e Philip Glass, se valeram de temas da ficção científica, principalmente a partir da década de 1950, e criaram óperas, suítes, dentre outros gêneros.

4.1. Tecnologia, alteridade, tempo e espaço

Rodrigues (2012) sintetiza as temáticas da ficção científica em quatro categorias principais, a saber, tecnologia, alteridade, tempo e espaço. A importância e centralidade dessas categorias variam de acordo com o contexto sócio-político e com as ideologias predominantes em cada época. Não obstante a recorrência de temáticas que envolvem tecnologia, tempo e espaço ao longo da história da ficção científica, as fronteiras entre o Eu e o Outro parece ser uma preocupação central que perpassa toda a produção do gênero. Por conseguinte, a alteridade se torna a categoria dominante, uma vez que, de certa forma, quase tudo pode se resumir ao encontro com o Outro, ainda que o plano de

⁹¹ George Lucas utilizou *Mars*, da suíte de Holst, como *temp track* para *Star wars* (1977), por exemplo.

fundo seja viagens no tempo, outros mundos ou a ciência e tecnologia. Durante o cinema clássico, o Eu (*self*) se estabeleceu pelos caracteres *não marcados*, assumindo por muito tempo a posição que até então era tida como dominante na cultura ocidental: humano, masculino, heterossexual, caucasiano, habitante do hemisfério norte. O Outro se reconhecia pelos graus de desvio em relação a essa norma. Contudo, nas últimas décadas, a noção de identidade foi fortemente abalada, não apenas pela relativização daquilo que constituía a norma, mas também pela problematização das fronteiras entre humano e não humano. A ficção científica, por sua vez, refletiu a crise de identidade do sujeito pós-moderno diante do gigantesco projeto de redefinição do humano.

Na ficção científica, a questão da alteridade quase sempre se resume no confronto do humano com o não humano. Conforme Telotte (1995, p. 2) observa, “este gênero tem focado sua atenção na problemática natureza do ser humano e na difícil tarefa de ser humano.” A dicotomia humano/não humano no gênero se fundamenta na oposição humano/alienígena, onde o alienígena pode se resumir, segundo Rodrigues (2012, p. 93), a três categorias de alteridade:

- 1) o alienígena sem forma humana e sem qualquer proximidade com o mundo empírico;
- 2) o alienígena com forma humana, onde se insere clones e réplicas humanas;
- 3) o alienígena como máquina, que se insere no âmbito de paranoias ou preocupações com a tecnologia;

Os alienígenas podem ser divididos em bons e maus, traduzindo, na proporção inversa, otimismo e pessimismo antropológicos. Não obstante a existência de ambos, é notável o predomínio de alienígenas maus em detrimento dos bons em determinadas épocas. Os alienígenas são sempre construídos com base em uma relação de distanciamento e aproximação com o padrão humano, seja este padrão físico ou cultural. É comum, por exemplo, encontrarmos filmes onde os alienígenas maus são projetados com base em características de insetos, por serem distantes dos mamíferos, por quem os humanos tendem a nutrir maior grau de empatia. Durante os anos 1950, os alienígenas mantinham características orgânicas. Os traços distintivos em relação ao humano eram fruto de experiências científicas malsucedidas ou eram de origem interplanetária. A partir dos anos 1970, a diferença ganha contornos mais fantásticos.

Como é impossível a criação do totalmente estranho, é fundamental um equilíbrio entre o familiar e o não familiar. Colocar o Outro como invasor é uma forma de lhe associar ao inimigo. Por isso, como vimos no caso do *western* clássico, raramente o *cowboy* é visto como invasor e o índio como dono das terras. No caso da ficção científica, o fato de se associar o Outro ao invasor com uma imagem não humana e repugnante se torna uma premissa para o extermínio. Em filmes de guerra, como *Guerra dos mundos* (*War of the worlds*, 1953; 2005), *Independence day* (1996) e *Marte ataca!* (*Mars attacks!*, 1996), o Outro é sempre representado como uma ameaça que coloca em risco a vida na Terra e, portanto, deve ser exterminado.

A afirmação da humanidade e da ordem social por meio de suas instituições é um ponto de convergência entre muitos filmes do gênero. A definição de humanidade em sentido literal e metafórico está atrelada às ideologias e anseios de uma época, contudo, de modo geral, a humanidade é definida na ficção científica pela criatividade, pela inteligência instintiva (mais que pela lógica) e, sobretudo, pela capacidade de sentir empatia e emoções. Filmes como *Vampiros de almas* (*Invasion of the body snatchers*, 1956), *Fahrenheit 451* (1966), *THX1138* (1971) e *Equilibrium* (2002) têm em comum a nulidade emocional como fator de desumanização. Normalmente, o amor entre duas pessoas é o elemento *marcado* que constitui rebeldia e oposição em relação ao sistema totalitário imposto. Da mesma forma, filmes de terror que incluem o arquétipo do alienígena alienador e possuidor dos corpos das vítimas representou uma metáfora ao poder corrosivo de ideologias. Esse tipo de narrativa é típica de filmes de terror que envolvem zumbis, vampiros e ameaça de vírus, como *Vampiros de almas* e os filmes da franquia *Alien* (1979; 1986; 1992; 1997).

O alienígena humano dá margem a questionamentos culturais, sociais, sexuais, raciais etc. A alteridade é construída em oposição ao *self* ocidental. Segundo Rodrigues (2012), o alienígena humano normalmente é fruto de hibridizações que formam o pós-humano ou o sub-humano. São subprodutos da ciência e da tecnologia ou, em alguns casos, de forças extraterrestres. A hibridização pode ocorrer mediante infecção por vírus, pela mordida, por parasitas etc. Dentre os alienígenas sobre-humanos estão os super-heróis, que em geral se escondem no anonimato e vivem como um ser comum. O alienígena sub-humano é fruto de hibridizações realizadas de forma experimental e malsucedida entre o natural e o artificial e resultam, em geral, em um monstro que compartilha traços humanos. Herdeiros de Drácula e Frankenstein estão nessa categoria.

Os alienígenas sub-humanos tem relação com as operações da ciência sobre o corpo, como as experiências do Dr. Moreau que geram criaturas parte humana e parte monstro. Nos últimos anos, a tecnologia tem operado nesse sentido em processos de ciborguização do humano. Este tipo de processo criou constantes alianças entre a ciência e o poder militar que refletem um movimento anticientífico e colocam tanto os cientistas como os militares e agentes do governo ou grandes corporações como vilões.

A partir da segunda metade dos anos 1970 em diante, é notável o esforço de parte da indústria cinematográfica norte-americana em propagar uma nova ideologia mais humanista e imbuída das lições aprendidas, à duras penas, com a Guerra do Vietnã, dentre outras. Filmes como *Contatos imediatos de terceiro grau* (*Close encounters of the third kind*, 1977), *E.T. – o extraterrestre* (*E.T. the extra-terrestrial*, 1982), *Inimigo meu* (*Enemy mine*, 1985) e *Cocoon* (1985) exploram a relação pacífica do humano com o extraterrestre como metáfora para a tolerância para com as diferenças culturais e étnicas. Próximo à virada do século, contudo, filmes como *Independence day* (1996), *Tropas estelares* (*Starship troopers*, 1997), *Esfera* (*Sphere*, 1998), *Tentáculos* (*Deep rising*, 1998) e a continuação de *Alien* retomaram antigas paranoias de catástrofes, invasões e ameaça alienígena como sintoma da chegada do século XXI. Como parte do movimento de redefinição do *marcado* e *não marcado*, personagens afrodescendentes e mulheres emergem como heróis ou em papéis principais em muitos filmes como *Alien*, *MIB - Homens de preto* (*Men in black*, 1997; 2002; 2012), *Independence day*, *A experiência* (*Species*, 1995) etc.

Na categoria tecnologia imperam as dicotomias homem/máquina como representação de natural/artificial e, por conseguinte, o binômio razão/emoção como definidor de humanidade. A tecnologia pode ser ambigualmente abordada como causa ou solução de conflitos e, portanto, a relação homem/máquina pode ser positiva ou negativa, gerando tecnofobias ou tecnofilias. Em geral, as utopias tecnológicas apontam para a relação de domínio sobre a tecnologia, onde as máquinas e robôs estão a serviço do homem e do progresso da humanidade, porquanto as distopias revelam os perigos da submissão do homem às máquinas e o medo de serem substituídos por elas. Filmes como *Daqui a cem anos* e *Star trek* apresentam uma visão otimista do progresso científico e tecnológico. Cenas cujo plano de fundo envolve o desenvolvimento tecnológico normalmente são acompanhadas por tópicas que conotam familiaridade, otimismo ou entusiasmo, ainda que conotem mecanicidade, como a marcha que

acompanha a sequência da construção do Novo Mundo em *Daqui a cem anos*. A música de filmes como *Eu, robô*, por outro lado, sugere uma atmosfera de desconfiança em relação à tecnologia. Nesses filmes, a oposição razão/emoção é fundamental para a definição de humanidade. Rodrigues destaca que:

A modernidade elegeu a racionalidade como conceito a partir do qual se pensa o humano. O não humano é, por oposição, o irracional, o não pensante, o pulsional, instintivo, animal. À razão caberia a função de controlar a emoção de modo a garantir a correção dos conhecimentos e processos mentais.

Ao longo do século XX, com a criação de máquinas capazes de assegurar as funções mecânicas de modo preciso e as tarefas de armazenamento, tratamento e difusão de informação de forma rápida e eficaz, o núcleo identitário da humanidade foi deslocado (RODRIGUES, 2012, p. 121).

Assim, já não é mais a razão o elemento que define o homem em oposição ao animal, mas a emoção, como indissociável da atividade mental e oposta ao computador e à máquina. O não humano, dessa forma, é definido a partir de sua incapacidade de sentir, sendo esta uma instância tão importante quanto o pensar na pós-modernidade. Por conseguinte, a máquina, capaz de simular o pensamento de forma cada vez mais exata e eficaz, se torna objeto de anseio e desconfiança. A tecnologia pode ser assimilada ao orgânico ou contrastada a ele. Das duas formas, a diluição do orgânico pode ser vista de forma negativa ou positiva, como um risco à vida ou como uma ampliação dos sentidos e das formas de atuação do homem no mundo. Em *Blade Runner, o caçador de andróides* (*Blade Runner*, 1982) e *A.I. - inteligência artificial* (*A.I. artificial intelligence*, 2001), os andróides são capazes de sentir emoções. Em *O exterminador do futuro* (*The terminator*, 1984), por outro lado, o andróide exterminador mantém claramente sua fronteira homem/máquina definida e não deixa dúvidas de sua desumanidade. Em oposição ao binômio humano/máquina, Haraway (1991) cita outros adjacentes, como razão/emoção, natural/artificial, criação/criatura, liberdade/determinismo e mecânico/espontâneo.

Segundo Rodrigues (2012, p. 123), “a palavra robô, trazida para o léxico da ficção científica por Capek, vem do checo *robota* e significa trabalho duro ou forçado.” O medo de ser substituído pela eficiência da máquina é tema recorrente na ficção científica. Essa paranoia alimentou temáticas onde o computador representa uma entidade inteligente e incapaz de sentir. Durante os anos 1980, a preocupação com a informatização e as ansiedades da época trouxeram à cena os ciborgues que, assim

como os andróides, representam hibridizações. Enquanto os robôs e computadores possuem uma fronteira bem definida com a humanidade e uma figura antagônicas ao corpo humano, os ciborgues (humanos com próteses mecânicas) e andróides (máquinas concebidas para parecerem humanos) representam as hibridizações entre o humano e a máquina. Em outros casos, a tecnologia apresenta hibridizações com outras categorias. Em *Matrix*, por exemplo, a tecnologia é tratada como cosmos e representa um híbrido entre espaço e tecnologia.

4.2. A construção do imaginário sonoro da ficção científica

4.2.1. Considerações preliminares

Uma das premissas que norteiam esta tese é a ideia de que filmes de temáticas semelhantes compartilham códigos musicais que se tornam distintivos do gênero. Chamamos a esse conjunto de signos musicais formados por gestos, *musemas* e tópicos de *imaginário sonoro do gênero cinematográfico*. Defendemos, ademais, que, assim como o *western*, a ficção científica consolidou um inventário próprio de signos musicais baseado nos elementos paradigmáticos que constituem grande parte das narrativas do gênero. Este inventário foi consolidado ao longo do tempo e se tornou distintivo em relação a outros gêneros. Contudo, há autores que defendem que a música da ficção científica não possui características próprias como outros tipos de filmes bem demarcados musicalmente, como o *western* ou filmes de gangster, por exemplo. Para Vivian Sobchack (1987), a trilha musical da ficção científica não possui distintivos que permitam criar uma identidade própria. Segundo a autora,

O que é notável sobre a maioria das músicas dos filmes de SF [ficção científica] é a sua falta de notabilidade, a ausência de características únicas que as separam da música em outros filmes... Pelo menos a música em *Westerns* evoca o Oeste e deriva da música folclórica e da música de *square dance*; e ambos, jazz e blues, parecem manter laços muito estreitos com o filme de gangster, muitas vezes decorrentes de um contexto temporal e espacial documentado. Até mesmo o filme de terror traz para algumas mentes os sons de um órgão tocando uma tocatá e fuga de Bach. O filme SF [de ficção científica] não teve tal identidade musical (SOBCHACK, 1987, p. 208).

Em resposta a Sobchack, Wierzbicki defende que a afirmativa da autora é verdadeira apenas quando considerados filmes datados de antes ou depois dos anos

1950. Segundo Wierzbicki (2005, p. 24), “durante os anos 1950, trilhas musicais para filmes de ficção científica tinham uma sonoridade altamente característica, e isto foi o resultado do uso de instrumentos eletrônicos pelos compositores.” Não obstante, acreditamos que desde os primórdios do cinema sonoro já se formava o que viria a ser o *imaginário sonoro do gênero* por meio da recorrência de tópicos musicais específicas correlacionadas a elementos semânticos da narrativa. Este tipo de correlação se manteve nos anos subsequentes à década de 1950 e, portanto, diferente do que afirma Wierzbicki, a música da ficção científica manteve uma personalidade própria mesmo após sua “Era de Ouro”. Este imaginário sonoro em constante reinvenção é constituído não apenas das tópicos recorrentes no gênero, mas também de todo o ambiente sonoro que pode, por sua vez, influenciar direta ou indiretamente a música por meio de gestos, musemas ou mesmo pela inclusão direta de sons concretos. Assim, da mesma forma como encontramos na música do *western* alusões a cavalos, a índios, a mexicanos, a animais, instrumentos e danças típicos do Oeste norte-americano, encontramos na música da ficção científica alusões a máquinas, altatecnologia, robôs, militarismo, monstros, seres extraterrestres etc.

Nas enciclopédias de músicas para acompanhamento de filmes silenciosos não havia praticamente nenhuma categoria indicativa de temáticas da ficção científica. Na enciclopédia de Rapée, havia referências a fadas, fantasmas, bruxas, índios, mas nenhuma referência a extraterrestres. Havia referências a *cowboys*, mas não a astronautas. Havia referências a regiões geográficas, como países e territórios, mas não a outros planetas ou ao espaço sideral. Havia referências a carros, aviões, relógios, mas não a robôs, androides e ciborgues ou naves espaciais. Da mesma forma, havia referências ao passado por meio de danças antigas, mas não ao futuro. Portanto, a música da ficção científica passou a ser definida principalmente a partir dos anos 1950 com o uso de instrumentos eletrônicos e técnicas da vanguarda musical. Como se trata de futuro, outros mundos e tecnologias inexistentes, grande parte desse imaginário sonoro precisou ser inventado partindo de um inventário musical derivado do imaginário de cada época e dos elementos paradigmáticos comuns ao gênero. Daí a pertinência de instrumentos eletrônicos e outras sonoridades não convencionais. Segundo Whittington,

Nos filmes de ficção científica produzidos durante os anos 1950 e início dos anos 1960, o corpo de efeitos sonoros e música tendem a enfatizar elementos eletrônicos, mecânicos e etéreos. Estes efeitos vieram a sonoramente

representar tecnologias e ambientes futuros e o desconhecido (WHITTINGTON, 2007, p. 100).

O uso de instrumentos eletrônicos, música eletroacústica, texturas, minimalismo e toda sorte de experimentações modernas como representação do elemento “estranho”, seja essa estranheza proveniente de um personagem ou um lugar (que inclui também o tempo futuro), se tornou uma característica distintiva da música da ficção científica. Esse uso recorrente de procedimentos de vanguarda, que caracterizam o *marcado*, geralmente associados ao *novum*⁹² contribuiu para o que podemos identificar como a formação de uma nova tópica ou para um conjunto de tópicos associado, sobretudo, a alguma forma de alteridade. O timbre, por sua vez, assume papel preponderante em detrimento da sintaxe formal.

As quatro categorias temáticas propostas por Rodrigues, a saber, tecnologia, alteridade, tempo e espaço, poderiam nos auxiliar, a princípio, a encontrar as tópicos comumente relacionadas à ficção científica. De fato, podemos encontrar estruturas musicais recorrentes correlacionadas à paradigmática fílmica em temáticas semelhantes – o que caracteriza a formação de uma tópica. Contudo, para manter a coerência entre as categorias de Rodrigues e a diversidade das práticas musicais no cinema, necessitaríamos criar tantas subdivisões e nuances que o trabalho de análise se tornaria demasiadamente complexo, por vezes meramente taxonômico e pouco criativo. Um caminho que julgamos mais fértil para a análise da trilha musical na ficção científica, portanto, parte da identificação dos binômios sobre os quais a narrativa se orienta: humano/máquina, humano/monstro, razão/emoção, presente/futuro, elite/proletariado, universo adulto desencantado/universo infantil fantástico etc. A partir daí, seria possível encontrar as correlações entre elementos *marcados* e *não marcados* na trilha musical e na narrativa, derivando deste processo as questões de significação. Essa metodologia se pauta nas escolhas do analista diante do objeto multifacetado que é a narrativa fílmica e abre caminho para amplas possibilidades de interpretação.

⁹² Segundo Rodrigues (2012, p. 30), o “*novum* serve para designar a novidade, a inovação, a mudança que permite desfamiliarizar o mundo, criando a descontinuidade ou desvio em relação ao mundo zero que vai conduzir à interpretação crítica a que Scholes chamou fabulação”.

4.2.2. O estranho e o familiar representado pelo *marcado* e *não marcado* na trilha musical

Um dos postulados básicos da ficção científica, também comum em outros gêneros ficcionais ligados à fantasia, é a aceitação da premissa de que outros mundos, novas tecnologias, personagens fictícios e alienígenas são capazes de subverter a ordem natural do mundo real. Destarte, como já afirmado antes, o estranhamento é um elemento comum ao gênero. Rodrigues (2012, p. 29) explica que “o termo estranhamento [...] vulgariza-se depois de Bertold Brecht o ter aplicado para significar a técnica de desfamiliarizar ou alienar um objeto conhecido.” Contudo, continua a autora portuguesa citando John Clute, na ficção científica o processo de estranhamento é inverso e ocorre em um duplo movimento: familiarizar o desconhecido e alienar o conhecido a fim de se obter o distanciamento necessário para uma leitura crítica do real (RODRIGUES, 2012, p. 29 - 30).

O equilíbrio entre realidade e fantasia torna a subversão da realidade legível para o espectador. A aceitação dessa subversão é, em parte, facilitada pela trilha musical, uma vez que esta contribui para a plausibilidade da narrativa e abre caminho para a ficção e para a ilusão, “desarmando” o espectador e o envolvendo na narrativa. Segundo Gorbman,

A música remove barreiras à crença; ela liga espectador e espetáculo, e envolve espectador e espetáculo em um espaço harmonioso. Como a hipnose, ela silencia a censura do espectador. Ela é sugestiva; se ela funciona corretamente, nos faz um pouco menos crítico e um pouco mais propensos a sonhar (GORBMAN, 1987, p. 55).

Assim, a fronteira entre o familiar e o estranho muitas vezes é sustentada pela trilha musical. Há casos em que a música deve contribuir com um nível maior de familiaridade para garantir o conforto do espectador e a legibilidade da narrativa. Nesses casos, a música orquestral, tonal e tradicional é sempre mais adequada em detrimento da atonalidade e de experiências sonoras. Devido às práticas durante o cinema silencioso e os primeiros anos do cinema sonoro a música neorromântica criou associações rapidamente percebidas pelos espectadores. A música moderna, por outro lado, criava um mal-estar ocasionado pela dificuldade de identificação tanto de padrões, o que dificulta a criação de expectativas adequadas, quanto de associações. Seu uso, portanto, estava confinado a poucos momentos onde se objetivava a criação de atmosferas de medo e situações extremas. Temia-se, ademais, que a inclusão de música

moderna pudesse prejudicar o apelo comercial dos filmes. Uma música que o espectador está bastante familiarizado proveria, assim, conforto e tornaria acessível um universo estranho ao seu. É o caso, por exemplo, de filmes de ficção científica que envolvem ação e fantasia, como *Star wars* ou *Matrix*. Conforme Deleon destaca,

A trilha musical de *Matrix* (1999) é repleta de orquestração clássica enquanto é temperada com acordes menores e notas individuais. Isto indica que alguma coisa desconhecida e nova pode ocorrer, mas a orquestração clássica também denota legibilidade. Em um gênero que já é estranho, uma trilha musical familiar fornece um nível de conforto e uma base sólida, que está firmemente estabelecida e seu significado conhecido para o telespectador (DELEON, 2010, p. 14).

O mesmo vale para a música de *Star wars* (1977). Embora ambos os filmes abordem temáticas bastante diferente, a música contribui ao mesmo tempo para a indicação do tipo de temática e para a familiarização do universo fantástico do filme. Segundo Deleon, em *Star wars*,

A trilha musical inclui alguns elementos musicais que dão pistas para o espectador entender que este é um filme de ficção científica, mas mantém a estrutura familiar para permitir a fácil legibilidade. Em essência, o filme afirma que esses personagens, enquanto colocados em novos e estranhos mundos, são relacionáveis e, assim, a ação e a narrativa é compreensível (DELEON, 2010, p. 14).

Esse tipo de música, com orquestração clássica, tonal e tópicas tradicionais, representa o *não marcado* na prática musical do cinema, contudo, essa relação pode ser subvertida em diferentes contextos. A existência do elemento desconhecido e estranho é um ingrediente fundamental na narrativa da ficção científica. Embora o familiar garanta a legibilidade, como Deleon destaca, “a estranheza”⁹³, entretanto, é um elemento-chave do filme de ficção científica” (DELEON, 2010, p. 13), uma vez que os filmes do gênero exigem comumente do espectador a aceitação de premissas que extrapolam o mundo real.

Segundo Deleon (2010, p. 15), enquanto os efeitos sonoros, em geral, gozam de maior liberdade de experimentação, pois são parte do mundo não familiar da narrativa, a música, inclusive a diegética, deve manter um nível maior de familiaridade para tornar os elementos “estranhos” da narrativa legíveis e facilitar a entrada do espectador no mundo desconhecido e fictício do filme. Em muitos casos, a estranheza musical que garante a identidade do gênero é confinada à música dos créditos iniciais. Deleon (2010,

⁹³ Optamos traduzir *unfamiliarity* por estranheza.

p. 15) destaca o caso de *Marte Ataca!* (1996), onde Danny Elfman recorreu a instrumentos eletrônicos e efeitos de orquestração como indicativos do gênero na música dos créditos iniciais, contudo, ao iniciar o filme, a trilha segue um caminho menos estereotipado e mais próximo de outros gêneros. Em *O dorminhoco* (1973), Woody Allen utiliza o ragtime para manter a familiaridade com o público e também como elemento de identificação com o próprio autor. Em *Flash Gordon* (1980), a familiaridade da música é garantida com o uso de canções do grupo de rock *Queen*. O mesmo procedimento ocorre em *Duna* (1984), onde foram utilizadas músicas da banda *Toto*.

Há, por outro lado, outra categoria de trilhas sonoras de ficção científica onde a não familiaridade é o elemento chave que convida o espectador a experimentar a estranheza do universo proposto pela narrativa. Em muitos casos, a trilha sonora contribui com a desfamiliarização, de modo que os efeitos sonoros do mundo diegético e a música são fundidos de tal forma que as fronteiras entre a diegese e a estradiegese se tornam tênues. Em *O planeta proibido* (1956), por exemplo, a música está de tal forma relacionada aos efeitos sonoros diegéticos que é difícil reconhecer o que exatamente deve ser considerado música e o que é parte dos efeitos sonoros. O resultado disso é que os personagens e o mundo proposto se encontram totalmente integrados e se tornam atrativos justamente por sua não familiaridade. Esse tipo de filme normalmente cria um relativo distanciamento emocional em relação à narrativa, dando ênfase a aspectos racionais, com explicações científicas e logicamente plausíveis.

4.2.3. Atonalidade, texturas, música eletroacústica, ruidismo e a formação da identidade musical da ficção científica

Como Scheurer (2008, p. 49) destaca, “[a música da ficção científica] é uma combinação do convencional idioma pós-romântico e experimentos pós-escola de Veneza dos últimos oitenta anos.” Os experimentos pós-escola de Veneza caracterizam o não familiar e, portanto, o *marcado*, e incluem práticas composicionais herdadas da vanguarda musical, tais como saturação das dissonâncias, atonalidade, texturas, ruidismos, incluindo uso abundante de instrumentos de percussão, e todo tipo de sonoridades eletrônicas, incluindo procedimentos da música eletroacústica, que fazem oposição ao padrão orquestral e tonal. As dicotomias entre *marcado* e *não marcado* na

trilha musical podem ser identificadas por oposições como consonância/dissonância, tonal/atonal, acústico/eletrônico, melodia/textura ou ruídos, sendo normalmente, cada um dos polos correlacionado a oposições na narrativa.

Schmidt (2010, p. 27) destaca que vanguardismo, ficção científica e cinema têm suas origens em uma mesma época e, portanto, compartilham muito do discurso modernista típico do período. A ideia de que o futuro deveria ser acompanhado por novas sonoridades se mostrou o caminho natural para a geração de compositores que buscavam alternativas para o agonizante sistema tonal. A recorrência de elementos *marcados* na música dos filmes da ficção científica, pela própria natureza do gênero, contribuiu, destarte, para a criação de uma identidade musical específica e original.

A incursão das práticas composicionais da vanguarda musical do século XX na música de cinema se deu lentamente. Até meados dos anos 1940, havia poucas trilhas musicais que faziam uso de atonalidade, instrumentação inusual ou quaisquer experiências da vanguarda musical. Normalmente, os poucos casos de experiências sonoras estavam confinados a passagens em estilo expressionista para sugerir atmosferas de suspense e terror. Apenas nos anos 1950 a atonalidade, o ruidismo e experiências com música eletroacústica realmente invadiram a música de cinema. Leonard Rosenman recorreu a procedimentos seriais na música de *Paixões sem freios* (*The Cobweb*) e *Vidas amargas* (*East of Eden*), ambos de 1955. Bernard Herrmann funde uma tradicional trilha orquestral com instrumentos eletrônicos e elementos de vanguarda, incluindo técnicas de música concreta, na música de *O dia que a Terra parou* (1951). A trilha sonora inteira de *O planeta proibido* (1956) é criada com sons eletrônicos. Schmidt (2010, p. 26) denomina *popular avant-garde* o paradoxo criado a partir da apropriação de elementos da música de vanguarda em gêneros fílmicos extremamente populares, como a ficção científica, por exemplo.

Nesse período, os instrumentos eletrônicos, em especial o theremin⁹⁴, um instrumento soviético bastante peculiar, se tornaram quase símbolos de uma vertente da ficção científica que tratava de invasões alienígenas, experiências malsucedidas e exploração espacial. O theremin (também chamado *aetherophone* ou *tereminovox*) foi

⁹⁴ O theremin opera pelo princípio de batimento de frequências, onde uma frequência audível é o resultado da diferença entre duas frequências, sendo uma fixa e outra variável de acordo com a posição da mão do instrumentista. Ambas as frequências estão acima da capacidade de audição humana, mas a “frequência de batimento” é audível (HOLMES, 2002, p. 50).

criado em 1919 por Leon Theremin⁹⁵ e representa um dos primeiros instrumentos musicais eletrônicos e aptos a serem comercializados em grande escala. Ele ganhou destaque em uma época em que compositores buscavam novos timbres e formas de expressão capazes simbolizar os novos tempos e provocar as sensibilidades da época. O principal meio para isso era a criação de novos instrumentos, normalmente se valendo de recursos bastante promissores e revolucionários: a energia elétrica e as válvulas.

Segundo Whittington,

Por meio do uso do Theremin, a linha entre música e efeitos sonoros se tornou tênue. Este instrumento único usava campos magnéticos para gerar tons oscilantes (quando intérpretes passavam suas mãos sobre a superfície do dispositivo), e a música que ele produzia se tornou associada às tecnologias de outro mundo, tocando em medos da audiência pelo estranho e pelo outro (WHITTINGTON, 2007, p. 100).

Os anos 1950 foram marcados pela Guerra Fria e, portanto, os filmes desse período comumente exploravam temas que envolviam experiências malsucedidas que resultavam em criaturas grotescas e invasões alienígenas como formas de expressar os anseios gerados pela ameaça comunista. O theremin e o órgão Novachord, os dois instrumentos eletrônicos mais utilizados na ficção científica do período, e outras experiências sonoras em voga na época se tornaram fortemente associados às quatro temáticas mais exploradas na ficção científica dos anos 1950, a saber, “(1) viagem extraterrestre, (2) invasão alienígena e infiltração, (3) mutantes, metamorfoses e ressurreição de espécies extintas, e (4) aniquilação próxima ou o fim da Terra.” (O’DONNELL, 2003, p. 172).

Schmidt (2010, p. 23) destaca que, apesar dos estereótipos da ficção científica se apropriarem de dissonância, sons eletrônicos e outros elementos comuns na música da vanguarda do século XX, há raros casos de verdadeira experimentação. Uma das poucas exceções de grande experimentação tanto com sons eletrônicos como com música atonal, contudo, foi o filme *O planeta proibido* (1956). Uma crítica a uma série de “maus hábitos” e clichês que permeavam a música de cinema nos anos 1940 e, de certa forma, ainda persistem no século XXI pode ser encontrada em *Composing for the Films* (1947), de Eisler e Adorno. Os autores clamam por um maior uso de elementos da música de vanguarda e se queixam da música de cinema ainda estar atrelada à tradição neorromântica.

⁹⁵ Leon Theremin: nome ocidentalizado de Lev Sergeivitch Termen.

Conforme Schmidt (2010, p. 24) destaca, o uso da atonalidade e de sonoridades eletrônicas tem sido empregadas para diferentes fins nos filmes de ficção científica. Abaixo a autora destaca a recorrência de tais elementos em filmes do gênero, o que corrobora para o que denominamos elementos da tópica da ficção científica:

Por exemplo, um compositor pode empregar uma batida eletrônica-industrial [*backbeat*] com uma melodia romântica ou heroica para os créditos iniciais (Total Recall [1990]), enquanto explorando a dissonância em outras seções para sugerir o monstruoso, o profano, ou simplesmente para criar suspense, enquanto outro compositor pode preferir uma orquestração tradicional para uma música fortemente atonal nos créditos iniciais, sugerindo um alienígena e um espaço aterrorizante (*Alien* [1979]). Em suma, as convenções de representação de seres alienígenas, tempo e/ou espaços por meio de sonoridades eletrônicas, atonalidade e dissonância tem sido mais ou menos contínuas, desde cerca de 1950 (quando a ficção científica Americana começa como um gênero de filme) até o presente. Isso não quer dizer que eles serão encontrados em todos os filmes de ficção científica, mas que eles se repetem com frequência suficiente para serem identificáveis como elementos específicos do gênero. Ao mesmo tempo, eles estão em constante evolução (SCHMIDT, 2010, p. 24).

Schmidt (2010, p. 24) destaca ainda que, não obstante a recorrência de tais elementos na trilha musical da ficção científica até os dias atuais, a partir dos anos 1970 a música tem dividido espaço com um expressivo crescimento do *sound design*.

Deleon (2010, p. 20) comenta uma tendência relativamente recente da ficção científica do século XXI que é a aproximação com o mundo do espectador. Ela cita o caso de filmes de super-heróis, onde o mundo apresentado na narrativa é muito próximo do mundo real, ainda que se valha de tecnologia avançada e seres mutantes. Nesses casos, portanto, a trilha musical caminha em uma direção sem grandes contribuições no sentido de tornar aquele mundo mais familiar ao espectador. Daí a recorrência de música pop urbana, que são comuns tanto no mundo diegético como no mundo do espectador. Dessa forma, a música cumpre funções ligadas mais ao caráter afetivo que como distintivo do gênero. Deleon (2010, p. 20) cita o filme *Children of Men* (2006), com música composta por John Tavener, onde a música contribui muito mais para a carga afetiva e espiritual do filme que como sinalização de futuro ou gênero propriamente. Esse uso da trilha sonora com ênfase nos aspectos emocionais que permeiam o “conceito” do filme parece uma tendência contemporânea.

4.2.4. Precedentes: *Metrópolis* e as tópicas da ficção científica em estado germinal

Philip Hayward divide a música da ficção científica em cinco grandes fases delimitadas cronologicamente.

- I) 1902 – 1927: era do som pré-sincronizado;
- II) 1927 – 1945: exploração de vários estilos de orquestração ocidental;
- III) 1945 – 1960: proeminência de aspectos discordantes e inusuais da orquestração; instrumentação que remete a outro mundo; temas futuristas;
- IV) 1960 – 1977: continuação de uma orquestração transcendental, que remete a outro mundo; estilo futurista ao lado de uma variedade de abordagens musicais;
- V) 1977 - : proeminência do clássico *score* orquestral derivado de Hollywood em filmes de grande orçamento ao lado do ambiente transcendental, que remete a outro mundo; estilo futurista e, somado a isso, rock e, depois, disco, musica Techno + aumento da música integrada; muitos efeitos sonoros (HAYWARD, 2004, p.2).

Em *Viagem à Lua* (1902), como no caso de *O grande roubo do trem* (1903), primeiro *western*, é possível encontrar muitos elementos iconográficos que permearão o gênero. O filme narra a história de um grupo de astrônomos, liderados pelo professor Barbenfouillis (interpretado por Méliès), que planejam uma viagem à Lua. Eles criam um foguete espacial e partem em direção ao satélite. Ao pousarem na Lua, são confrontados pelos selenitas, habitantes nativos do lugar, que os capturam e os levam até o rei. Sem possibilidades de negociação, Barbenfouillis ataca os selenitas e foge juntamente com os astrônomos em direção ao foguete e retornam à Terra.

O pioneirismo de Méliès é tributário da descoberta da trucagem e de suas habilidades como ilusionista, fatos que facilitaram sua incursão pelo cinema fantástico. Jean-Claude Bernardet explica que Méliès estava “filmando na rua, quando a máquina enguiçou, e depois voltou a funcionar. Na tela, viu-se o seguinte: numa rua de Paris cheia de gente passa um ônibus que, de repente, se transforma num carro fúnebre” (BERNARDET, 2010, p. 13). Nada sabemos a respeito do provável acompanhamento musical do filme. Contudo, se houve acompanhamento musical, ele provavelmente seguiu os costumes da época, ou seja, pode ter sido baseado em pequenas peças clássicas ou populares com possíveis passagens improvisadas.

Aelita – A rainha de Marte (1924), de Yakov Protazanov, e *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, foram duas das maiores produções da ficção científica do cinema

silencioso e vieram a influenciar grande parte das obras posteriores. *Aelita* foi uma produção soviética, com viés político, que narra a viagem de três terráqueos à Marte. Lá eles encontram Aelita, a rainha de Marte, e descobrem que impera uma ditadura no planeta. Los, o herói, guia uma revolução e instaura seu próprio sistema comunista marciano. Apesar da temática, o filme não se lança a utopias futuristas. Ao final do filme, descobre-se que a viagem a Marte e a sensação de estar sendo espionado por Aelita foi fruto da fantasia de Los. Hayward (2004, p. 4) destaca que a música orquestral original composta para acompanhar o filme somente existe em fragmentos, de forma que não é possível prever quais momentos acompanhariam as sequências em Marte e, por conseguinte, qual foi a abordagem estilística utilizada para representar a cultura alienígena.

Embora muitas tópicas ainda não tivessem assumido suas formas definitivas antes dos anos 1950, é possível perceber muitas delas em estágio embrionário nos primórdios da trilha musical cinematográfica. Veremos algumas delas e outros elementos que constituem o imaginário sonoro da ficção científica nos primeiros filmes com música original e já na transição para o cinema sonoro.

Metrópolis (1927) trata de um futuro distópico onde a sociedade é dividida em duas classes sociais antagônicas: a dos pensadores (a elite) e a dos trabalhadores (o proletariado). Os trabalhadores vivem no subterrâneo e executam tarefas braçais, enquanto os pensadores vivem na superfície e gozam de liberdade e privilégios. *Metrópolis* revela um forte teor ideológico que predominou em algumas obras da época. A forma como explora temas como a busca da liberdade, a luta de classes e a opressão será tomada como referência para produções posteriores, com destaque ao período da *nova onda* francesa.

Desde a estreia, grande parte do filme se perdeu. Por consequência, uma grande variedade de versões surgiu buscando reconstituir da forma mais próxima possível a versão original ou oferecendo versões alternativas. Segundo Manzano (2010, p. 117 – 19), a versão americana montada por Channing Pollock tem sido a mais recorrente, contando com 3.170 metros de filme. Outra montagem relativamente recente é a versão de Giorgio Moroder, com 87 minutos de duração, e com trilha musical do próprio compositor.

A trilha musical de *Metrópolis* foi composta por Gottfried Huppertz (1887 – 1937) e também inclui passagens de Wagner e Richard Strauss. O estilo musical é claramente influenciado pelo neorromantismo do final do século XIX, contudo, um tratamento mais moderno é reservado à música que acompanha o movimento das máquinas e a cidade dos trabalhadores. Neste contexto, ela ainda atua como efeito sonoro, ilustrando com acentos e trinados de flautim o apito que marca as trocas de turno dos trabalhadores no mundo subterrâneo. Do ritmo da montagem aos intertítulos animados todo o domínio das imagens em movimento corrobora para a concepção do som no filme. Como analisa Eisner⁹⁶, “neste filme mudo, o som foi *visualizado* com tal intensidade que temos a impressão de ouvir o martelamento das máquinas e das sirenes de fábrica, com seus raios de luz semelhantes a fanfarras” (EISNER, 1984 apud MANZANO, 2010, p. 127).

A música de *Metrópolis*, embora ainda não apresente traços distintivos que configure a identidade da ficção científica, contempla um inventário tópico embrionário que será recorrente no gênero. As tópicas *heroico*, *baixo de Alberti/ estilo ostinato*, *marcha*, *fantasia*, *coral*, *consciência alterada*, embora presentes também em outros gêneros, serão predominantes na ficção científica.

Podemos sintetizar a narrativa no binômio elite/proletariado. Logo no início do filme, a condição dos trabalhadores será contrastada com a vida luxuosa e os privilégios da classe intelectual. A vida luxuosa da elite será acompanhada por música tradicional e pelos estilos *heroico* e *marcial*, que conotam seu poder enquanto elite. A trilha musical que acompanha as cenas de campeonatos e treinos esportivos da elite, por exemplo, apresentados ainda no início do filme, são caracterizadas pelo estilo *heroico*, enquanto as sequências nos jardins eternos são acompanhadas por valsas em estilo romântico. A música das sequências das máquinas e do proletariado trabalhando, por sua vez, se caracteriza pelo andamento rápido, ritmo marcado, rígido e *baixo de Alberti/estilo ostinato*, que predomina enquanto elemento tópico e evoca o movimento mecânico e repetitivo do maquinário. A música que evoca a mecanicidade das máquinas atua ainda como indicativa da condição subserviente dos trabalhadores e age com potencial conotativo de desumanização. Veremos, nos capítulos subsequentes, como este tipo de tratamento musical se desdobrará no minimalismo e se associará à distopia como resultante de toda sorte de desdobramentos do pensamento tecnocrático, de

⁹⁶ EISNER, Lotte. **Fritz Lang**. In: Cahiers du Cinéma/Cinémathèque, 1984.

representações de governos totalitários e opressivos a robôs, ciborgues e andróides, conotando, por conseguinte, a perda da individualidade e funcionando como um indicativo de desumanização.

Se em alguns momentos a música evoca o ambiente opressivo dos trabalhadores, em outros ela atua como um elo de empatia entre espectador e trabalhadores ao ilustrar de forma expressiva e dramática a condição deplorável destes, sugerindo impotência diante da exploração que a elite lhes impõe. A música da cena que Freder se compadece de um dos trabalhadores já exausto é consonante, tonal, com melodia executada nas cordas e gestos de harpa. O tratamento tradicional dado à música mediante elementos *não marcados* evoca um senso de humanização e contribui para a empatia dos espectadores em relação à classe operária.

O tema que acompanha Fredersen, um dos vilões e o criador de Metrópolis, na nova Torre de Babel é criado sobre a tópica *marcha*, contudo, caracterizada por um aspecto sombrio. A combinação da marcha com elementos *marcados* que interferem no sentido heroico e positivo da primeira conota o poder do personagem associado à vilania. O uso das madeiras e das cordas no registro grave sugere, por sua vez, a malignidade dos planos de Fredersen e Rotwang. A tópica *marcha* acompanhará ainda as sequências da bruxa (“ser-máquina” sob a forma física da personagem Maria – uma metáfora sobre o poder sedutor da tecnologia). A tonalidade menor confere um sentido sombrio, que conota a personalidade maligna da personagem.

O tema que acompanha a visão do deus Moloch por Freder possui textura homofônica que alude à tópica *coral*. Metais e figurações pontuadas indicam uma tropificação da textura coral com a marcha e criam um sentido de temor e transcendência. A música que acompanha a primeira aparição do “ser-máquina” inclui harpa, celesta, madeiras, cordas e violino solo. A orquestração leve, consonante e a instrumentação sugerem *fantasia*. O violino solo tocado de forma expressiva claramente remete ao papel que será futuramente desempenhado pelo theremin. Isso mostra que o instrumento eletrônico, quando relacionado à fantasia, cumprirá uma função já previamente estabelecida em um esquema formal anterior.

Na missa religiosa, na cena que Freder se reencontra com Maria, o tema da personagem é executado de forma lírica, com predominância das cordas. A música conota a religiosidade, também manifesta na pureza da personagem Maria, e o amor de

Freder por ela. A história bíblica da Torre de Babel contada por Maria é acompanhada por tópica heroica. Na cena que Freder se depara com seu pai junto de Maria e sofre de delírios causados pela cena chocante, a música apresenta gestos cromáticos ascendentes e descendentes, dinâmica em crescendo e decrescendo, trinados, fragmentação motívica e mudança constante de material musical. O distúrbio do personagem é representado visualmente por flashes de luz, desfoque visual, imagens girando e efeitos que simulam as alucinações de Freder. Quando Freder tem alucinações em sua cama, o tema musical é executado tropificado com outros materiais musicais que criam uma perturbação no tema original e acentua os delírios do personagem.

A trilha musical das três primeiras décadas do século XX se caracterizou por um notável conservadorismo quando comparada à música de concerto do mesmo período. Durante os anos 1930, a música de cinema se consolidou como linguagem autônoma e tributária da tradição sinfônica e operística dos compositores neorromânticos. Durante esse período, ao contrário da música do *western*, que já apresentava seus traços distintivos a partir da referência ao repertório folclórico e tradicional, além de contar com tópicos definidas para personagens estereotipados, a música da ficção científica apresentava poucas pistas que garantissem sua identidade enquanto gênero independente. Contudo, isso não evitou que fossem criadas obras referenciais no período. Pelo menos duas delas se colocam dentre as mais significativas: *Daqui a cem anos* (*Things to come*, 1936) e *A noiva de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, 1935).

Daqui a cem anos (*Things to come*, 1936), baseado na obra *The shape of things to come*, de H. G. Wells, possui aquela que pode ser considerada uma das melhores trilhas musicais de ficção científica durante os anos 1930. O filme, dirigido por Alexander Korda e com música do compositor britânico Arthur Bliss, se passa em três épocas distintas: 1940, onde tem início a II Guerra-Mundial (Wells antecipou com grande precisão a possibilidade de uma segunda guerra mundial); em 1966, na cidade fictícia de Everytown, quando a guerra fez a sociedade regredir a um estilo de vida quase medieval; e no ultratecnológico século XXI.

A influência de Fritz Lang é notável tanto na temática quanto na monumentalização dos cenários. Na música, o estilo *marcial* predomina na música de toda a primeira metade do filme e acompanha as cenas de mobilização dos civis e soldados durante a guerra. Passagens fortemente dissonantes acentuam a devastação

causada pela guerra. No último terço do filme, durante a reconstrução de Everytown, predomina o *baixo de Alberti/estilo ostinato*, ritmo rígido, tempo marcado e motivos repetitivos que conotam a mecanicidade das máquinas e a alta tecnologia. Todos esses elementos, incluindo o estilo marcial, serão recorrentes em filmes de ficção científica e manterão suas conotações largamente associadas a disciplina, opressão, mecanicidade, robotização, alta tecnologia e poder. *Daqui a cem anos* finaliza com um coral triunfante e imagens do espaço, sugerindo a continuação da espécie humana em outros planetas.

A análise da trilha musical de *Metrópolis* nos ajuda a perceber a importância das tópicas na caracterização de agentes da narrativa nos filmes silenciosos. Ademais, é possível constatar a predominância de determinados tipos e estilos que formam um imaginário sonoro ainda incipiente e baseado na representação musical de elementos paradigmáticos do filme. Como já mencionado, a presença de máquinas, o arsenal tecnológico ultramoderno, seres alienígenas, naves espaciais e mundos alternativos corroboram para o universo sonoro latente a ser explorado nos filmes a partir do advento do cinema sincronizado.

4.2.5. Os perigos da ciência: dissonância como representação de monstrosidade nos filmes de ficção científica/terror

Daqui a cem anos e *Metrópolis*, que vimos acima, podem ser consideradas obras de ficção científica mais “puristas” em relação às demais produções do gênero no mesmo período. No uso comum, os elementos que se tornarão distintivos da ficção científica, a saber, utopias/distopias, futurismo, alta tecnologia, experiências científicas etc. normalmente eram hibridizados com outros gêneros cinematográficos já bem estabelecidos e definidos nas três primeiras décadas do cinema sonoro. Os anos 1930 e 1940 foram marcados principalmente por séries que precederam a era de exploração espacial e de contato com alienígenas dos filmes dos anos 1950. Dentre as mais famosas estão as séries que narravam as aventuras de Flash Gordon, Buck Rogers e de Superman. Na onda de hibridizações entre gêneros distintos, a série *Phantom Empire* mescla *western* e ficção científica. O filme *Just imagine* (1930) aborda a temática da ficção científica e aproveita a onda de musicais que invadiu Hollywood nos primeiros anos a partir do advento do cinema sonoro. *O médico e o monstro* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1931), de Rouben Mamoulian, e *A noiva de Frankenstein* (1935) recorrem ao

estereótipo do cientista louco e unem elementos de ficção científica e terror, combinação bastante comum até fins dos anos 1950. Este último é uma sequência de *Frankenstein* (1931), ambos dirigidos por James Whale, e faz parte de uma leva de filmes de terror produzidos nos anos 1930, dentre eles *Drácula* (1931), *Os assassinatos da rua Morgue* (*Murders in the rue Morgue*, 1932), *A casa sinistra* (*The old dark house*, 1932), *A múmia* (*The mummy*, 1932), *O homem invisível* (*The invisible man*, 1933), *O gato preto* (*The black cat*, 1934), *O lobisomem de Londres* (*Werewolf of London*, 1935), entre outros.

Assim como a ficção científica, os filmes de terror tendem a se orientar por antinomias que normalmente abordam conflitos culturais e sociais, a saber, ordem social/desordem social, vivos/mortos, saúde/doença, normalidade/anormalidade, humano/não humano, mortal/imortal etc. Scheurer (2008, p. 177) nota que, ao contrário da ficção científica, onde a ameaça frequentemente é externa, no terror a ameaça é interna e, muitas vezes, provém de nós mesmos. A despeito das antinomias que orientam a narrativa de terror, a trilha musical também se baseia na dicotomia entre estruturas musicais *não marcada* e *marcadas*, onde as últimas frequentemente se correlacionam a um dos polos, em geral aquele que denota o estranho e não familiar. Dentre as estruturas musicais *marcadas* o compositor recorre a gestos e tópicos frequentemente derivados da música de vanguarda e associados ao medo, perigo e ameaça. A criação e consequente quebra de expectativas também são fundamentais para o estabelecimento da atmosfera de tensão e medo que permeia esses filmes.

A trilha musical dos filmes de terror do início da década de 1930 é bastante heterogênea. Algumas, como as de *O médico e o monstro* (1931), *Drácula* (1931) ou *A múmia* (1932), utilizam obras preexistentes nos créditos iniciais. Algumas dessas obras, como a *Toccata e fuga em Ré menor*, de Bach, por exemplo, ajudaram a formar o imaginário sonoro do terror, estabelecendo a associação entre gestos, tópicos e instrumentos (como o órgão) e esse tipo de filme. Outras recorrem a músicas originais que se valem de tópicos e gestos que comunicam violência, medo e ameaça. Algumas características *marcadas* da trilha musical se tornaram associadas à representação de monstros e a filmes de terror durante toda a primeira metade do século XX, dentre elas estão trêmulos nas cordas, dissonâncias, em especial os intervalos de segunda menor e trítono (*diabolus in musica*), o uso de metais em dinâmica *forte/fortíssimo* com a técnica

*flutter-tonguing*⁹⁷, instrumentos eletrônicos, em especial o órgão e ataques de pratos e tímpanos. Os *leitmotifs* dos monstros normalmente são curtos e se baseiam nos mesmos gestos e tópicos supramencionados.⁹⁸ Os créditos normalmente apresentam os temas dos monstros contrastados com um segundo material ao final, geralmente lírico, cantábil e executado pelas cordas orquestrais. Este segundo material pode ser relacionado ou não a alguma personagem do filme. É o caso de *A noiva de Frankenstein* (1935), *O lobisomem de Londres Werewolf of London* (1935), *O monstro da Lagoa Negra* (*Creature from the Black Lagoon*, 1954) e *Tarântula* (1955).

Em grande parte dos filmes híbridos de terror e ficção científica a face perigosa da ciência é apresentada quando o homem perde o controle sobre seus experimentos. A ganância, a vontade de poder e o desafio às leis divinas por parte do cientista louco normalmente são punidos por meio daquilo que Isaac Asimov chamou de “síndrome de Frankenstein”, quando a criatura se volta contra seu criador. De modo geral, em uma vertente específica desses filmes, a ciência é vista com desconfiança, como algo perigoso e que pode colocar em risco toda a humanidade. Os monstros, por sua vez, são aberrações que apresentam desvios em relação ao padrão físico, moral ou psicológico do cidadão médio.

Na trilha musical, os mesmos elementos *marcados* - em especial a dissonância e os sons eletrônicos - evocam ameaça e monstruosidade, sugerindo, ademais, os riscos da ciência. Scheurer (2008, p. 59-60) observa o predomínio de intervalos de segunda menor na trilha musical para comunicar o perigo que a ciência assume nesses filmes. Em *O monstro da Lagoa Negra*, o motivo associado à criatura marinha é caracterizado pela forte dissonância e pelo uso dos metais em *fortíssimo* com *flutter-tonguing*. Na sequência do laboratório em *Tarântula* (1955), as experiências do Dr. Stevenson são acompanhadas por forte dissonância, sugerindo desconfiança e ameaça. Ainda nessa sequência, na cena que os roedores gigantes, frutos das experiências do Dr., são apresentados, podemos ouvir o órgão eletrônico ao fundo. Finalmente, quando a tarântula gigante é exibida dentro do aquário, a trilha musical se torna ainda mais dissonante, com metais executando acordes dissonantes em dinâmica forte e ataques de tímpano. Este material musical somado a um ruído constante emitido pelo animal será o

⁹⁷ Técnica característica de instrumentos de sopro que consiste em usar a língua para produzir um efeito semelhante ao tremolo ou vibrato, dependendo do instrumento.

⁹⁸ Exemplos na pasta 2.2 do CD que acompanha a tese.

leitmotiv da Tarântula e será responsável por grande parte do aspecto aterrorizante e monstruoso que atribuímos à criatura. A música, nesses casos, exerce papel fundamental como índice de perigo e monstruosidade, trabalhando em uma relação de complementação com o meio visual. Fosse outra a tópica musical, a aranha passaria de uma criatura ameaçadora e perigosa para um inofensivo animal gigante caminhando desajeitadamente pelo ambiente campestre.

A música de Franz Waxman para *A noiva de Frankenstein*, com orquestração de Clifford Vaughan, representa uma das mais notáveis trilhas musicais dos anos 1930 e está entre as melhores da ficção científica durante o período pré-Guerra. Ela tem sido comparada em muitos aspectos à música de Max Steiner para *King Kong* (1933), referência fundamental para a formação da linguagem musical no cinema. Assim como Steiner, Waxman faz uso do estilo neorromântico com momentos de dissonância acentuada para cenas de maior tensão, síntese temática nos créditos iniciais, *leitmotifs* para os personagens principais e *mickeymousing*. Ambos também fazem uso do theremin e de passagens cromáticas para criar atmosferas de inquietação. Diferente de *King Kong*, entretanto, a música de Waxman contribui em algumas cenas para a peculiar ironia que permeia o filme. Como uma prática comum na época, alguns *tracks* da trilha musical de *A noiva de Frankenstein* foram reaproveitados, posteriormente, nas séries de Buck Rogers, *The Phantom Creeps* (1939), e Flash Gordon, em *Flash Gordon* (1936), *Flash Gordon's trip to mars* (1938) e *Flash Gordon conquers the universe* (1940).

A noiva de Frankenstein se organiza em torno do binômio humano/monstro, sendo este último representado pela criatura do Dr. Henry Frankenstein – conhecida popularmente como Frankenstein, mas identificada no filme apenas como “Monstro” - e sua pretendente, criada apenas no final do filme. A música dos créditos iniciais é baseada nos *leitmotifs* do monstro e de sua noiva. O tema de ambos recorrem a elementos *marcados* na tradição da música de cinema: o *Tema da noiva* utiliza o theremin, embora seja praticamente inaudível na película original, e o *Tema do monstro* se caracteriza principalmente pela forte dissonância como índice de monstruosidade e ameaça. Segundo Scheurer (2008, p. 52), nada trabalhou melhor ao longo dos anos para evocar o senso do extraordinário, do desconhecido, do bizarro, do anormal e da ameaça que a dissonância.

A monstruosidade é representada no tema do monstro por meio de elementos *marcados*, como a dissonância, a quebra na sintaxe tonal, a variação timbrística, a dinâmica em *fortíssimo* e flutuação rítmica. O motivo principal é rapidamente associado ao personagem logo em seu primeiro aparecimento no filme e será recorrente sempre que houver alguma referência direta ou indireta a ele. Além da alusão à atonalidade por meio da dissonância e quebra na sintaxe tonal, o motivo da criatura cria desorientação rítmica ao recorrer a acompanhamento com trinados ou notas longas sustentadas, evitando, assim, um pulso bem definido. A dinâmica em *fortíssimo* e o uso do *flutter-tonguing* criam uma alteração no timbre que remete à instrumentação inusual, apanágio típico das tópicas de alteridade.

Figura 60: Motivo do monstro de *A noiva de Frankenstein*.

O *Tema da noiva* pode ser ouvido pela primeira vez quando o Dr. Pretorius revela a Henry seus planos de criar uma noiva para sua criatura. Em oposição ao tema de Frankenstein, o *Tema da noiva* é lírico e etéreo, caracterizado por uma melodia realizada pelas cordas orquestrais e theremin e acompanhada por órgão e glissandos de harpa. O tema é consonante e tonal.

Figura 61: *Tema da noiva* de *A noiva de Frankenstein*.

A música do prólogo de *A noiva de Frankenstein*, *Menuetto and Storm*, acompanha o desenvolvimento da ação dramática durante toda a sequência inicial, começando com tópica *minueto*, executada por uma orquestra de cordas, e seguida de *tempesta*, quando Byron narra uma síntese da obra *Frankenstein*, que ajudará a contextualizar a narrativa subsequente. O uso das tópicas *minueto* e *tempesta* na mesma faixa justifica o título da música inicial, *Minueto e Tempestade*, indicando, inclusive, uma notável consciência tópica por parte de Waxman. No início do filme, quando Percy

Shelley se remete à sua esposa, Mary Shelley, e Lord Byron acrescenta “ela é um anjo”, o minueto passa a ser executado por uma celesta, sugerindo a natureza delicada da escritora. A trilha musical atua de forma levemente irônica ao enfatizar o contraste entre a natureza delicada de Shelley, que relata ainda ter medo de trovões e escuridão, e o fato de ter escrito uma novela incrivelmente assustadora, conforme comenta Byron.

No início da narrativa, a cena da procissão carregando o corpo de Henry Frankenstein é acompanhada da tópica *marcha fúnebre*. A trilha musical é caracterizada pelo acompanhamento de tambor e sopros em figuração característica e melodia predominantemente nas cordas orquestrais em cantábile com eventuais melodias em contraponto nas madeiras de palheta. Quando a velha criada de Henry comenta sobre o fato de a criatura estar viva, o motivo da criatura é tropificado com a marcha.

Figura 62: Figuração em ostinato no acompanhamento da marcha fúnebre.

Os metais também são utilizados com sentido heroico e militar nas chamadas de trompa e trompete que acompanham a cavalaria, as autoridades policiais e na marcha que acompanha a cena da caça e captura de Frankenstein pelos moradores da cidade.

Uma rápida aparição de uma variação da tópica *consciência alterada* pode ser ouvida na cena que a esposa de Henry Frankenstein conversa com ele durante seu delírio e relata sua visão, enquanto este ainda se encontra em repouso na cama. O aroma etéreo é obtido mediante um acorde de órgão mantido ao fundo, glissandos de harpa, um curto motivo de instrumento de madeira e trinados de violinos. A tópica *consciência alterada* se converte em *tempesta* à medida que a visão da esposa de Henry se intensifica e assume uma maior carga dramática.

O humor negro que permeia o filme também é reforçado pela trilha musical. As madeiras com palheta são utilizadas duplamente como representação do mal e com sentido cômico. Na música da cena que o Dr. Pretorius mostra a Henry as miniaturas humanas que ele criou, o conteúdo tópico é bastante claro. Waxman utiliza chamadas de trompete e trompa para representar a rainha e o rei, respectivamente, tópica coral para o

arcebispo, uma curta passagem com o naipe das madeiras para a miniatura do diabo e a *Canção da primavera*, de Mendelssohn, para a bailarina e a sereia. O tamanho das criaturas é representado pela dinâmica em *piano* e pela tessitura predominantemente aguda. O tema de Minnie, a empregada de Henry, também emprega as madeiras de palheta com sentido ao mesmo tempo cômico e sinistro.

O tema do Dr. Pretorius é executado pelas madeiras com palheta e cordas em registro grave. Nesse contexto, as madeiras conotam malignidade. O tema musical contribui para a atmosfera misteriosa que acompanha a chegada do doutor à residência de Henry. Toda a trilha musical que acompanha as conversas entre Pretorius e Henry é misteriosa. Pizzicatos nos contrabaixos, madeiras com palheta, dissonância e flutuação rítmica acentuam a atmosfera enigmática que antecede a exposição da ideia da criação de uma noiva para a criatura criada por Henry Frankenstein.

Frankenstein também é retratado como uma criatura dócil e inofensiva, mas incompreendida pela sociedade por conta de sua aparência monstruosa. Na sequência que ele se refugia no bosque, a música é doce e pastoral. A atmosfera idílica é evocativa do *Prelúdio à tarde de um fauno*, de Debussy, e se caracteriza por arpejos de harpa, melodia nas flautas e harmonia impressionista mantida pelas cordas e órgão em acordes sustentados. Ainda nessa sequência, um momento de ironia irrompe com uma rápida paródia do mito de Narciso, na cena que, sedento, Frankenstein bebe água no lago e se irrita ao ver sua própria imagem refletida na água. Nessa cena, enquanto bebe água, uma melodia de metais em dinâmica *piano* se contrapõe sutilmente à tópica pastoral e atua como um “ruído” dissonante culminando no motivo do monstro no exato momento que ele se depara com seu reflexo.

A atmosfera de paz e tranquilidade da cena anterior é perturbada tão logo uma camponesa avista o monstro e se assusta com sua aparência. Os gritos da personagem chamam a atenção de caçadores da região e, após comunicar as autoridades, tem início a perseguição ao monstro. Durante a fuga, a trilha musical é construída sobre a tópica *tempesta* e utiliza o motivo do monstro em processo de desenvolvimento, culminando em um acorde dissonante com os metais no momento que a criatura é capturada. Quando levam o personagem amarrado em um mastro para a prisão, a música é baseada em uma *marcha heroica*, com sentido de vitória, criada com variações do motivo do

tema do monstro. O desfecho sugere que, enfim, a criatura “perigosa” fora capturada e pagará por seus pecados.

Na cena da fuga da prisão, é utilizado o mesmo material musical da captura. O monstro se refugia novamente no bosque e encontra a casa de um eremita cego. Ele é atraído pela música diegética, *Ave Maria*, de Schubert, que emana do violino tocado pelo eremita. Por não poder ver a aparência do monstro, ele não se assusta e o recebe com bondade. A mesma música anterior, *Ave Maria*, dessa vez é executada como extradiegética, com órgão, e acompanha a sequência que o eremita agradece a Deus por ter lhe enviado um amigo. A atração pela música e a compaixão pelo senhor cego por sua vida solitária revelam o lado humano da criatura. A música confere um sentido de religiosidade e contribui para a atmosfera de bondade e compaixão entre os novos amigos.

O órgão será ouvido novamente na cena que a criatura atravessa o cemitério à noite, no interior da cripta, quando o Dr. Pretorius bebe em comemoração por ter conseguido roubar um defunto para dar prosseguimento a seu plano, e na sequência da criação. No primeiro e terceiro casos a atmosfera sinistra é predominante, no segundo, com a tópica *dança macabra* – clara referência à obra de Saint Saëns, o humor negro enfatiza a loucura do personagem, acentuada pela discordância entre o contexto mórbido da cripta e a música ligeiramente cômica. A maior parte da peça é executada no órgão, que está associado à religiosidade, morbidez e loucura. A comicidade é reforçada pelo uso do xilofone, das madeiras com palheta no registro agudo e da tópica em compasso ternário e estilo de *laendler*. Nessa última cena, ainda haverá uma tropificação entre a dança macabra e o *Tema da noiva* quando o Dr. Pretorius explica ao monstro seus planos de criar uma noiva para ele. Rosar (1983, p. 410) observa a atmosfera jazzística que predomina na cena após o surgimento do *Tema da noiva*, e a alusão à *Dança de Salomé*, de Strauss.

Durante a sequência da criação da noiva, toques de tímpano marcam os tempos em pulsos iguais e simbolizam os batimentos do coração que será usado para a nova criatura. Esse material se mantém constante e fornece tensão, cruzando os domínios da diegese e extradiegese. A música da sequência da criação inclui variações do *Tema da noiva* e do motivo do monstro em tópica *tempesta*. Rosar (1983, p. 410) destaca o caráter impressionista da harmonia e as figurações de metais ao estilo de Strauss, além

da orquestração que evoca faíscas e eletricidade. Quando, finalmente, a noiva ganha vida, os cientistas a vestem com um vestido longo branco e o Dr. Pretorius exclama “a noiva de Frankenstein”. Nesse momento, uma variação do motivo da noiva é executado de forma triunfante, acompanhado da orquestra e de sinos com tópica *heroica* sugerindo o sucesso do plano. Os sinos também evocam o iminente matrimônio entre as duas criaturas criadas em laboratório.

Quando o monstro se depara com sua noiva, ambos os temas são executado com metais. O uso de instrumentação similar aproxima os personagens, enfatizando a mesma natureza de ambos, e sugere a concretização do plano do Dr. Pretorius. Por fim, o monstro é rejeitado por sua noiva e se rebela contra a vida buscando o suicídio. A cena final da destruição do castelo é acompanhada pela tropificação das tópicas *fanfarra* e *tempesta* sobre variações dos motivos do monstro e da noiva com predominância dos metais. A total destruição do castelo é acompanhada pelo motivo do monstro formando um acorde dissonante executado nos metais e com pontuação de prato em dinâmica *fortíssimo*. Logo em seguida, o filme se encerra com o motivo da noiva executado em tópica *fanfarra heroica*. Rosar (1983, p. 410) sugere que o “furioso acompanhamento musical” na cena final alude ao *finale* de *Crepúsculo dos deuses*, de Wagner, quando os muros de Valhalla caem sobre o protagonista.

Não obstante a qualidade e superioridade da trilha musical de *A noiva de Frankenstein* em relação a obras do mesmo período, a música de Waxman não apresenta muitos elementos distintivos que a diferencie da música de outros gêneros. Durante os anos 1930 e 1940, era comum a permutação de materiais musicais entre gêneros distintos – herança das práticas durante o cinema silencioso. É o caso, por exemplo, do tema de *Lago dos cisnes*, de Tchaikovsky, usado nos créditos iniciais de *A múmia* (1932) e *O segredo da alcova* (*Secret of the blue room*, 1933), ou mesmo de passagens da trilha de *A noiva de Frankenstein* reutilizadas nos seriados de Buck Rogers e Flash Gordon. Contudo, mesmo não possuindo um estilo totalmente distinto e capaz de demarcar o gênero, a música de Waxman inclui elementos embrionários que se tornarão características distintivas tanto da ficção científica quanto do terror. A dissonância, a atonalidade e instrumentos eletrônicos serão explorados sistematicamente nos anos seguintes e contribuirão para a criação dessa identidade.

4.2.6. A tópica *consciência alterada*

Nos anos 1940, como reflexo do interesse por estudos na área de psicologia, pelos mistérios do inconsciente e devido à popularidade da psicanálise, surge uma série de filmes com temáticas psicanalíticas e que exploravam estados alterados de consciência. Nessa época, o theremin, instrumento já conhecido do público de concerto desde os anos 1920, começou a ganhar notoriedade à medida que compositores de cinema se apropriaram de seu som característico para expressar situações dramáticas específicas e relacionadas a distúrbios de consciência e paranormalidade. Como Leydon (2004, p. 31) observa, “[o theremin] rapidamente encontrou seu caminho na música de filmes, onde seu método de produção sonora de ‘ação-à-distância’ levou ao seu uso como uma marca sonora para ‘forças invisíveis’.” O timbre bastante próximo à voz humana, os tremolos e glissandos que caracterizavam o instrumento, além da forma de tocar, que prescindia do contato, contribuiu para a criação de um imaginário que relacionou o theremin a forças invisíveis, como magnetismo, mesmerianismo, hipnose, abuso na ingestão de substâncias, distúrbios psicológicos e domínio da energia.

O potencial do instrumento foi rapidamente percebido por compositores de cinema, inicialmente pelos soviéticos e, posteriormente, por compositores de Hollywood. Dmitri Schostakovich foi o primeiro a utilizar o theremin no cinema, em 1931, no filme *Odna* (em inglês: *Alone*). No ano seguinte, o instrumento foi utilizado na trilha sonora de Graveil Popov para o documentário soviético *Komsomol – the patron of electrification*. Nos EUA, o theremin foi usado no programa de rádio *The Green Hornet*, com início em 1936 (WIERZBICKI, 2005, p. 21). Em Hollywood, segundo Julio d’Escrivávan (2007, p.160) e Philip Hayward (2004, p. 8), o theremin foi pioneiramente utilizado, embora sem muita relevância, em *King Kong* (1933) e *A noiva de Frankenstein* (1935), onde contribuiu com uma atmosfera de estranheza. Contudo, foi com a temática de distúrbios psicológicos e estados alterados de consciência que o instrumento será definitivamente absorvido em filmes e ganhará notoriedade. Nos anos 1940 ele foi associado a cenas de sonhos (*A mulher que não sabia amar*, 1944), estados alterados de consciência (*Farrapo humano* e *Quando fala o coração*), transcendência (*Os 10 mandamentos*, 1956) etc. Em *A mulher que não sabia amar* (*Lady in the dark*, 1944), o theremin se associou a filmes que exploravam o inconsciente. O instrumento foi utilizado acompanhado de vozes, sinos, órgão e cordas para criar o efeito de

alucinação, confusão mental e para acompanhar as sequências de sonhos da personagem principal.

Dois filmes responsáveis pela popularidade do theremin e pela associação do instrumento com temas relacionados a estados alterados de consciência foram *Farrapo humano* (*The lost weekend*, 1945), com direção de Billy Wilder, e *Quando fala o coração* (*Spellbound*, 1945), com direção de Alfred Hitchcock. Ambos possuem música de Miklós Rózsa e ambos concorreram ao Oscar na categoria de Melhor Trilha Sonora, sendo o filme de Hitchcock o ganhador do prêmio. *Farrapo humano* trata de um alcoólatra crônico que passa a viver cada vez mais dependente da bebida. O theremin é utilizado como índice do alcoolismo do personagem principal, Don Birman (Ray Milland). Em *Quando fala o coração*, o personagem principal, Anthony Edwardes (Gregory Peck), sofre de distúrbios psicológicos. O theremin, por sua vez, é responsável por evocar a paranoia geral do filme e os distúrbios do Dr. Edwardes. Truffaut (2004, 163) destaca que *Quando fala o coração* foi um projeto “pseudopsicanalítico” de Hitchcock com roteiro de Ben Hecht, que chegou a consultar psicanalistas famosos enquanto escrevia o roteiro. Somado ao timbre do theremin e ao aspecto gestual dos temas, típico do instrumento, é predominante os movimentos por intervalos de segunda menor que acentua o senso de anormalidade.⁹⁹

Máximo destaca que as trilhas musicais de Miklós Rózsa para ambos os filmes são bastante distintas: A de *Farrapo humano*, mais impressionista, “retrata musicalmente a impressão que um símbolo aterrador – o rato sendo destruído pelo morcego – provoca no delirante Birman. A de *Quando fala o coração*, expressionista, revela o que [se esconde] no inconsciente do desmemoriado Dr. Anthony Edwardes” (MÁXIMO, 2003, p. 77). Mesmo aparentemente diferentes, ambos os filmes tratam de personagens perturbados. O theremin atuou em ambos os filmes como índice de estado alterado de consciência, seja enfatizando o alcoolismo de Birman, seja destacando a paranoia de Edwardes. Os filmes foram responsáveis por grande parte da popularidade do theremin em Hollywood e, juntamente com *A mulher que não sabia amar*, consolidaram a associação entre o instrumento e temas psicológicos. Nos anos 1940, o instrumento foi utilizado ainda como índice da psicose do vilão de *No silêncio das trevas* (*The spiral Staircase*, 1946), nas cenas de mistério de *O segredo da casa*

⁹⁹ Exemplos na pasta 2.3 do CD que acompanha a tese.

vermelha (*The red house*, 1947), nas cenas cujo personagem Bob Hope é hipnotizado na comédia *A caminho do Rio* (*Road to Rio*, 1947), dentre outros filmes.

A constante reiteração, não apenas do timbre do theremin, mas também de gestos específicos associados a temáticas que exploravam estados alterados de consciência, criou uma tópica cuja origem se deve especialmente aos compositores de cinema. Chamaremos essa tópica de *consciência alterada* e a definiremos pelo timbre característico do theremin, pelo caráter gestual, com recorrência de vibratos e glissandos, pelo predomínio de gestos de segunda menor e pelo alto grau de cromatismo. A tópica *consciência alterada* é reconhecida principalmente na relação audiovisual, já que sua exata identificação depende de um contexto que lhe dê sentido como índice de perturbação psicológica. Subtipos da tópica *consciência alterada* podem ser encontrados em cenas de paranoia, confusão mental, alucinação, devaneios etc. cujo tratamento do material musical se caracteriza por gestos em glissando (de harpas ou instrumentos de cordas), vozes, sinos, ritmo fluido, sonoridades sintéticas ou não familiares. Alguns exemplos podem ser encontrados nas sequências de delírios e alucinações de Freder em *Metrópolis*, como vimos anteriormente, ou ainda na primeira cena de transformação de *O médico e o monstro* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1931). Neste último, o diretor Rouben Mamoulian recorreu à técnica conhecida como desenho direto para criar o som “sintético” que acompanha a cena de transformação do personagem principal, Jekyll, em Hyde. O som característico e original resultante contribuiu com o sentido de alucinação e confusão mental do personagem.

Derivações da tópica *consciência alterada* também podem ser encontradas em *Fahrenheit 451* (1966), com música de Bernard Herrmann ou em *Freud – além da alma* (1962), com música orquestral de Jerry Goldsmith e eletroacústica de Henk Badings. No primeiro caso, a música apresenta um caráter impressionista, com predominância das cordas e harpa na cena que Montag vê a foto de Clarisse sobre a mesa do capitão e se sente mal. Em *Freud*, variações da tópica *consciência alterada* podem ser encontradas nas sequências de sonhos e de hipnose. Nelas, Jerry Goldsmith empregou técnicas de manipulação em tape magnético combinadas com uma harmonia atonal para criar toda a gama de texturas e efeitos perturbadores que acompanham as cenas surreais. A celesta e a harpa também foram utilizadas para evocar a atmosfera onírica que permeia parte do filme. A trilha musical de Goldsmith foi indicada para o Oscar de

Melhor Trilha Sonora, mas perdeu para *Lowrence da Arábia*, com música de Maurice Jarre.

Na ficção científica, a tópica *consciência alterada* será bastante recorrente e se tornará o embrião de outras tópicas que exploram instrumentos eletrônicos, experiências sonoras e técnicas da música eletroacústica, como veremos a seguir. As paranoias psicológicas e subjetivas dos anos 1940 serão objetivadas na forma física de criaturas monstruosas e invasores extraterrestres que se tornarão a consubstanciação dos medos e anseios dos cidadãos norte-americanos no pós-Guerra.

4.2.7. A tópica *alienígena*¹⁰⁰

O imaginário da ficção científica foi largamente enriquecido desde fins da década de 1940 com o advento dos relatos sobre aparecimentos de OVNI e seres extraterrestres. Desde então, realidade e ficção se embrincaram em uma relação simbiótica que ganhou proporções dantescas ao serem associadas às paranoias resultantes do contexto sócio-político da época. A forma como toda a indústria midiática enfatizava e amplificava tais relatos somada à atmosfera paranoica da Guerra Fria confluíram, inclusive, em uma espécie de culto híbrido que associava ciência, ficção e religião: a ufologia.

Segundo Rodrigues,

Desde o verão de 1947, altura em que o empresário de Idaho, Kenneth Arnold, afirmou ter visto objetos voadores não identificados (OVNI, no original *Unidentified Flying Object* – UFO), que a crença nos OVNI cresceu, moldada por várias narrativas ficcionais que alimentaram a teoria da conspiração e alguma paranoia, ampliadas, elas próprias, pelos contextos sociais e políticos de cada momento (RODRIGUES, 2012, p. 25).

Na mesma época, filmes de ficção científica hibridizados com o terror também foram usados para explorar o imaginário negativo do impessoal como metáfora de desumanização. Nesses filmes, as criaturas interplanetárias são emocionalmente “frias”, possuem gestos robóticos, pouca expressão facial e física. Se possuírem forma humana, seus trajes são distintos e indicam seu status de forasteiro. De modo geral, se não pretendem destruir a vida na Terra, as criaturas pretendem impor um regime rígido, cujo objetivo é transformar os humanos na caricatura do homem tecnocrata, altamente

¹⁰⁰ Exemplos na pasta 2.4 do CD que acompanha a tese.

disciplinado, intelectualizado e pouco emocional (SANTAG, 1965, p. 47). Em sentido oposto, os humanos também podem ser transformados em animais irracionais, agressivos e selvagens, metaforizando assim o desejo sexual exacerbado, índice de não civilidade.

Santag (1965) destaca que filmes de ficção científica tematizam de forma alegórica diversas atitudes modernas ¹⁰¹. A despersonalização dos humanos normalmente é dada de duas formas: forças externas, como alienígenas e governos autoritários, e internas, como o egoísmo e ganância que movem cientistas, geralmente solitários e negligentes com a família. A despersonalização do homem refletida nesses filmes durante os anos 1950 a 1960 aludia à frágil fronteira entre a sanidade e a loucura. Essa imagem é o reflexo dos anseios dos cidadãos deste período sob as condições da sociedade urbana moderna. Santag (1965, p. 48) salienta ainda que as alegorias da ficção científica constituem um novo mito sobre “os caminhos de acomodar e negar o perene anseio humano sobre a morte.”

Nos anos 1950, durante a Guerra Fria, a crítica ao comunismo e à União Soviética era feita de forma direta ou velada em grande parte dos filmes de terror e ficção científica. Conforme O'Donnell (2003, p. 169) observa os filmes dessa época “podem ser geralmente interpretados como advogando a ideia de que os Americanos seriam capazes de lidar com ameaças externas para sua segurança.” Capuzzo (1988, p. 40) observa que é facilmente observável a propaganda ideológica pró-americanismo e anticomunista nos filmes B dessa época: a emoção está acima da razão; o desconhecido é externo à sociedade, inspira medo e deve ser combatido para o bem da humanidade etc. Esse uso ideológico coincide com o fato de que, como Santag (1965, p. 45) observa, filmes de ficção científica são fortemente moralistas. Muitas vezes, a mensagem principal toca na questão do uso apropriado e benéfico da ciência em oposição ao uso egoísta e obsessivo. Este tipo de abordagem pode ser observada em filmes híbridos de terror e ficção científica, como *O médico e o monstro*, *Frankenstein*, *A noiva de Frankenstein*, *A ilha de Dr. Moreau* etc.

Os filmes da década de 1950 se basearam fortemente na alteridade, de forma que o “Outro” se distinguia por traços *marcados* em relação ao protagonista. Segundo Wierzbicki (2005, p. 24), “ocasionalmente o Outro era diferenciado do protagonista por

¹⁰¹ Embora a autora tenha escrito em 1965, suas observações ainda valem para os dias de hoje.

fatores de gênero, classe social, moralidade ou estabilidade mental; mais frequentemente, o Outro era diferenciado primariamente pela etnicidade.” Filmes como *A ameaça que veio do espaço* e *A coisa de outro mundo* dizem respeito àquilo que Sontag (1965, p. 45) define como uma forma de equilíbrio moral que consiste no prazer em vermos as aberrações sendo excluídas da categoria do humano. O medo e aversão às aberrações torna a crueldade moralmente justificada.

No pós-Guerra, temas da ficção científica e a “música do futuro” se fundem no cinema. Instrumentos eletrônicos, símbolos de modernidade e tecnologia, se tornaram indicativos sonoros do gênero ao evocarem o futuro e o desconhecido. A exploração espacial se estendeu com sentido alegórico para a exploração do espaço sonoro por intermédio do novo *hi-fi* e dos sistemas estereofônicos. Destarte, o imaginário futurista favoreceu o surgimento de uma série de obras musicais inspirada nas novas possibilidades trazidas pela tecnologia. A característica catastrófica que os filmes adquiriram nessa época também contribuiu para que experiências sonoras pudessem ser mais largamente exploradas. A predominância de temáticas de invasão e de contato com monstros, extraterrestres e criaturas grotescas durante os anos 1950 representou uma externalização dos monstros do inconsciente e dos medos e anseios do cidadão norte-americano da época. Outrossim, a associação do som do theremin como representação de paranoia e estados alterados de consciência durante os anos 1940 aos poucos migrou para formas objetivadas de representação da alteridade, do estranho e do grotesco. De certo modo, a semelhança entre o tratamento musical de representações de estados alterados de consciência e criaturas alienígenas explica, por exemplo, o fato de que a música paranoica de *Freud, além da alma* pareceu apropriada para o terror psicológico de *Alien – o oitavo passageiro*, ambos com música original de Goldsmith.

Ao mesmo tempo em que o interesse por outras formas de vida fora da Terra foi explorado pela mídia, o misticismo que rondava o theremin foi apropriado pela indústria fonográfica em discos com títulos sugestivos, como *Music out of the moon*, lançado em 1947 pela *Capitol records*, com o theremin executado por Samuel J. Hoffman acompanhado de coro e orquestra de câmara. Segundo James Wierzbicki (2005, p. 22), *Music out of the moon* foi um dos primeiros exemplos a associar o theremin ao universo alienígena. No universo pop, temas da ficção científica e instrumentos eletrônicos rapidamente foram incorporados à música pop nascente. A associação entre *rock 'n' roll* e temas da ficção científica foi explorada pioneiramente por Jackie Brenston em *Rocket*

88 (1951), que rapidamente relacionou viagem espacial a rebeldia adolescente. A tradição iniciada por Jackie Brenston foi seguida por *Bill Haley and his comets*, ainda nos anos 1950 (MCLEOD, 2009, p. 397).

Conforme Schmidt (2010, p. 28-29) observa, não havia nenhuma relação a princípio entre o som do theremin e o universo alienígena. A estranheza do som do instrumento parecia estar relacionada a princípio a adjetivos que conotam transcendência. Como a autora destaca, o mais comum adjetivo associado ao theremin era “lindo”, sendo sua sonoridade comparada a uma variação entre o violino e o violoncelo (SCHMIDT, 2010, p. 29). Com o tempo, o theremin foi gradualmente incorporado a uma tradição tecnofóbica, com suas raízes na invenção do telégrafo, que tendia a associar os novos instrumentos tecnológicos a coisas sobrenaturais. Hayward (2004) e Leydon (2004) acreditam que a “evocação” do som sem a necessidade de contato contribuiu para a aura mística que o instrumento adquirira. Assim, logo nas primeiras apresentações públicas, o fato do instrumento ser executado sem o contato do instrumentista o relacionou ao misticismo corrente que acreditava que novas tecnologias poderiam nos colocar em contato com o além. Mais tarde, essa crença passou a incluir a possibilidade de contato com seres de outros planetas ou outras dimensões, que logo se converteram em temor de invasão.

Ao mesmo tempo em que o theremin se associara a temáticas que envolviam exploração espacial, seres alienígenas, invasões e futurismo, a crise financeira dos estúdios de Hollywood favoreceu a busca por novas soluções estéticas e contribuiu para a entrada do jazz, da atonalidade, de instrumentos eletrônicos, da música eletroacústica e de outras experiências sonoras da vanguarda musical na trilha sonora do cinema. Conforme destaca Schmidt (2010, p.30), o primeiro filme de ficção científica a utilizar o theremin e o órgão Novachord associados a viagens espaciais e outros planetas foi *Rocketship X-M* (1950). Nos anos seguintes, *O dia que a Terra parou* (1951), *O monstro do Ártico* (*The thing from another world*, 1951) e *A ameaça que veio do espaço* (*It came from outer space*, 1953) ajudaram a consolidar a associação entre instrumentos eletrônicos, sobretudo o theremin, e o universo extraterrestre, cristalizando, assim, aquilo que definiremos como tópica *alienígena* e que se caracterizará pela ênfase no timbre inusual de instrumentos eletrônicos, em especial do theremin, em conjunto com gestos específicos e procedimentos composicionais explorados pela vanguarda musical, tais como atonalidade, dissonância, cromatismos, não temperamento, ruídos etc.

Nos híbridos entre ficção científica e terror, o *leitmotiv* dos alienígenas monstrosos comumente é formado a partir de um tropos entre a tópica associada a monstros (andamento lento, ataques de tímpano e pratos, acordes dissonantes de metais em dinâmica *forte/fortíssimo*, trêmulos nas cordas orquestrais) e a tópica *alienígena* (timbre de theremin ou outros instrumentos eletrônicos, característica gestual, predomínio de intervalos de segunda menor). Esse tropos sugere que a criatura monstruosa não só é perigosa e violenta, como também tem uma origem extraterrestre. Scheurer (2008, p. 62) chama a atenção ainda para a recorrência do motivo formado por um intervalo de oitava ou sétima seguido do gesto do “suspiro” (uma segunda menor descendente), que foi utilizado por Miklós Rózsa em *Farrapo humano* e, desde então, foi associado com tragédia, anormalidade e distúrbios ou estados alterados de consciência. Assim como o timbre do theremin, esse típico gesto migrou da associação com distúrbios psicológicos para ameaça alienígena. O tropos supracitado, comum durante os anos 1950, pode ser exemplificado com o leitmotiv da criatura em *A ameaça que veio do espaço* (*It came from outer space*, 1953).

Figura 63: Motivo dos alienígenas em *A ameaça que veio do espaço* (*It came from outer space*, 1953).

Figura 64: motivo associado ao alcoolismo de Don Birman em *Farrapo humano* (*The lost weekend*, 1945).

Podemos criar paralelos entre a tópica *alienígena* e os elementos lexicais que constituem a tópica *nativo americano selvagem* do *western*. Vimos que esta partiu de uma metonímia – a imitação do autêntico tambor indígena – um traço icônico que denotava a música ritualística dos índios e indicava os nativos norte-americanos de forma sinedócica, sem distinções entre tribos ou regiões. Ao musema do tambor foram

agregados elementos *marcados* que formam o estereótipo de alteridade já presente na música europeia dos séculos anteriores, a saber: a quebra na sintaxe tonal, o uso de paralelismos, instrumentações inusuais etc. O tratamento musical usado como representação do índio no *western* clássico denotava alteridade, contudo, com conotação pejorativa, sugerindo inferioridade e primitivismo. A dinâmica forte, o uso de instrumentos de metais, intervalos de quartas justas, além dos tambores conotavam primitivismo e selvageria, corroborando com a visão xenofóbica predominante em parte da sociedade norte-americana do início do século XX. A tópica *alienígena* foi construída a partir de um léxico semelhante, contudo, por não haver um fundamento etnomusicológico em que se basearem, os compositores se apoiaram na tecnologia, um dos componentes do que se acreditava ser a “música do futuro”. O som eletrônico, portanto, é metonímico à medida que evoca um ambiente altamente tecnológico, com luzes, botões, naves e o típico habitat de um ser capaz de construir máquinas e veículos avançados o suficiente para cruzar o espaço interestelar. De fato, em muitos aspectos o theremin é inverso ao tambor indígena. O tambor é um instrumento de percussão rústico que prioriza, sobretudo, o ritmo e o ruído em detrimento do som harmônico e de altura definida. O theremin, por outro lado, depende da eletricidade, prioriza a altura e o som quase puro. Destarte, sua construção é complexa e a dificuldade de execução indica a necessidade de uma acuidade técnica extraordinária. A instrumentação inusual, a quebra na sintaxe tonal, dentre outros apanágios *marcados* que constituem a tópica *alienígena* sugerem o estereótipo de alteridade, tal como a tópica *nativo americano selvagem*. Contudo, uma das representações mais usuais do extraterrestre no imaginário da ficção científica é a de um ser cuja superioridade intelectual o capacita a dominar forças invisíveis, inclusive a eletricidade e outros tipos de energia. Nos anos 1950, em uma época de demonização das ciências, a superioridade em termos científicos e tecnológicos assumia contornos negativos, como se fosse um impeditivo para a revelação de qualquer forma de emoção ou humanidade. A sonoridade original dos instrumentos eletrônicos, portanto, enquanto elemento *marcado* na trilha musical, ao mesmo tempo em que representava o estranho e não familiar, atuava como índice de poder, tecnologia e, por conseguinte, desumanidade.

Todos os apanágios supracitados, a saber, a associação com o sobrenatural e transcendental, o timbre não familiar e a evocação de um ambiente tecnológico e futurista contribuíram para que o theremin e, por conseguinte, os instrumentos

eletrônicos de modo geral, se tornassem índice sonoro do universo alienígena. Some-se a isso outro fator relevante que pode ter influenciado a opção dos compositores pelo uso do instrumento como índice de alteridade: a origem soviética do theremin. Uma vez que, nos anos 1950, em plena Guerra Fria, a ideologia soviética representava uma ameaça real aos EUA, seria a origem do theremin algo relevante para justificar a associação do instrumento com os invasores de outros planetas? Não podemos afirmar ao certo, mas talvez essa seja mais uma pista para compreender a ligação do theremin com o imaginário catastrófico da época haja vista a ideologia anticomunista que prevalecia nos EUA.

Um traço característico da música relacionada a alienígenas até meados dos anos 1960 é seu caráter gestual, favorecido, inclusive, pela forma de produção sonora do theremin, que enfatizava o portamento (glissando) entre as notas. Em contraste com o modelo tecladístico e com o textural, o modelo gestual normalmente alude a formas orgânicas. Outras formas alienígenas não orgânicas, como objetos (o monólito de *2001*), planetas (*Solaris*), regiões (a Zona em *Stalker*) são comumente representadas por texturas, porquanto formas derivadas da tecnologia (robôs, ciborgues, androides) apresentam sua desumanidade caracterizada por um tratamento tipicamente tecladístico, que remete ao robótico e ao artificial. O uso tipicamente tecladístico da trilha musical relacionada a tecnologia pode ser exemplificado com a música do mundo virtual em *Tron: uma odisseia eletrônica*, ou com a música que acompanha a entrada de Klaatu na nave em *O dia que a Terra parou*.

4.2.8. Tópica alienígena e a música eletrônica como índice de alteridade em *O dia que a Terra parou* (*The day the Earth stood still*, 1951)

O dia que a Terra parou (*The day the Earth stood still*, 1951), dirigido por Robert Wise e com música de Bernard Herrmann, trata da visita pacifista de um extraterrestre, Klaatu (Michael Rennie), e do robô humanoide, Gort, à Terra para advertir a humanidade sobre os riscos implicados no uso da energia nuclear. Foi um dos primeiros filmes a abordar a relação do humano na Terra com o alienígena vindo de fora da Terra, contudo, em uma relação invertida, onde o alienígena representa a forma benevolente, enquanto os humanos são a ameaça para si mesmos e para a vida em outros planetas. Com claras alusões ao contexto político do pós-Guerra, o filme evoca

temas religiosos e questões sócio-políticas que refletem a ansiedade motivada pela Guerra Fria e pelo perigo iminente de um ataque nuclear.

A música de *O dia que a Terra parou* representa um marco não somente pelo uso consistente de instrumentos eletrônicos e pela manipulação de tape magnético em uma obra de grande magnitude quando a música eletroacústica ainda dava os primeiros passos, mas também por consolidar a associação entre instrumentos eletrônicos, com destaque ao theremin¹⁰², e seres de outros planetas. Essa associação, entretanto, já havia sido estabelecida no ano anterior com *Da Terra à Lua (Rocketship X-M, 1950)*, com música de Férde Grofé, onde o theremin e o órgão *Hammond* acompanham as sequências no território marciano. Não obstante o uso anterior, esse tipo de associação consolidada em *O dia que a Terra parou* abrirá precedentes para o que denominaremos tópica *alienígena*, a saber, uma configuração sonora cristalizada nos anos 1950, especialmente caracterizada pelos aspectos timbrístico e gestual, que conota “outro mundo”. Em *O dia que a Terra parou*, os instrumentos eletrônicos, ademais, adquirem um significado simbólico, uma vez que a eletricidade¹⁰³ é um dos elementos por meio do qual Klaatu atua para demonstrar o poder extraterrestre.

Herrmann abriu mão da orquestra de cordas, que representa o normativo e, portanto, o *não marcado* na tradição de música de cinema, para evocar um senso de paranormalidade (LEYDON, 2004, p. 40). Para tal, além de instrumentos convencionais e acústicos, como trompetes, trombones, pianos, harpas, o compositor fez uso de manipulação de tape magnético, uma técnica proveniente da *música concreta* e ainda incipiente na época, e de instrumentos eletrônicos, incluindo dois *theremins*, dois órgãos *Hammond*, um contrabaixo elétrico, um violino elétrico, um violoncelo elétrico, três vibrafones e uma guitarra elétrica. Destarte, para obter uma maior variedade timbrística e ampliar a paleta sonora a fim de criar uma sonoridade original que pudesse evocar o “outro mundo”, Herrmann também recorreu a técnicas estendidas nos instrumentos acústicos por meio do uso de surdinas nos metais, harmônicos na harpa, instrumentos de percussão percutidos com objetos diversos e manipulação eletrônica. A variedade timbrística obtida a partir da instrumentação única é coadunada com o idioma harmônico moderno influenciado por Charles Ives. A música atua no filme como um

¹⁰² Bernard Herrmann já havia utilizado o theremin em produções anteriores, como *O retrato de Jannie (Portrait of Jennie, 1948)*.

¹⁰³ O poder dos extraterrestres atinge tudo que é elétrico e mecânico.

narrador ao enfatizar e comentar a *diegese*, funcionando também como pontuação e efeito sonoro.

Como já discutido nos capítulos precedentes, as tópicas musicais criadas no cinema para representação do “Outro” se beneficiaram dos estereótipos de alteridade já consolidados na tradição operística dos séculos XVII e XVIII. Dentre os elementos que formam esse estereótipo estão instrumentação inusual, sonoridades inusitadas e quebra na sintaxe tonal. Herrmann reservou a sonoridade inusual proveniente de técnicas estendidas e instrumentos elétricos para representar a natureza alienígena dos visitantes, porquanto a trilha orquestral com instrumentos acústicos representou os apanágios humanos. O processo composicional de Herrmann também favorece um rompimento com a sintaxe tonal ao recorrer a dissonâncias não resolvidas, poliacordes e ao privilegiar a composição por módulos em detrimento do desenvolvimento temático. A música “não tradicional” (sonoridades inusuais, não tonal), que representa o universo alienígena, predomina no filme em relação à música tradicional (instrumentos acústicos, sonoridades convencionais, tópicas familiares) e, portanto, esta última se torna o elemento *marcado* na trilha musical.

O theremin exerce papel fundamental na caracterização das tópicas extraterrestres no filme e cruza constantemente as fronteiras entre a trilha musical e os efeitos sonoros. Ele é apresentado logo nos créditos iniciais, após um glissando descendente que acompanha as imagens do espaço, formando o primeiro material motivico, apoiado nos acordes Ré menor com nona, intercalado com Dó menor com quinta diminuta, sétima e baixo em Fá#. A *fanfarra* que constitui o segundo material motivico da música dos créditos é formada, respectivamente, por um intervalo de quinta justa seguido de uma oitava justa em relação à nota inicial e se assemelha ao *Tema do Amanhecer* da abertura de *Assim falou Zaratustra*, de Richard Strauss. O poema sinfônico de Strauss, estreado em Frankfurt em 1896, se baseia, por sua vez, na obra literária homônima de Friedrich Nietzsche, onde o filósofo apresenta em linguagem poética e alegórica a maior parte das ideias que constitui sua filosofia. O poema sinfônico de Strauss se tornou mundialmente famoso principalmente ao ser utilizado por Kubrick em *2001: uma odisseia no espaço* (1968) para representar o “despertar” do homem e seu domínio sobre a natureza por meio da descoberta da ferramenta como um meio de criação e destruição, uma provável referência também ao anúncio do *Übermensch* (Além-do-homem) na obra nietzschiana – apesar do próprio Kubrick ter

negado qualquer relação entre *2001* e Nietzsche. A semelhança entre a *fanfarra* utilizada por Bernard Herrmann e a abertura de *Assim falou Zaratustra* pode representar uma referência intertextual de Herrmann não só à obra de Strauss, mas, principalmente, à obra de Nietzsche. Nesta ótica interpretativa, a visita dos extraterrestres remeteria ao próprio Zaratustra, que desce da montanha para “ensinar” aos homens, ou mesmo ao próprio *Übermensch*, não obstante as mensagens de Klaatu no filme se relacionarem a valores tais como moralidade, tolerância, compaixão e humildade, portanto, antagônicos àqueles propagados pelo personagem nietzschiano. De forma alegórica o filme também faz referência a temas religiosos hibridizados com questões em voga na época. Como Leydon (2004, p. 33) observa, “o filme entrelaça uma variedade de temas retirados de fontes heterogêneas, incluindo Cristandade, Macarthismo, o Projeto Manhattan e a ‘Grande Ciência’.”

A sonoridade proveniente do theremin e o acompanhamento com arpejos em ostinato nos órgãos *Hammond*, pianos e *glockenspiel* na trilha dos créditos iniciais conotam a ameaça alienígena e o caráter mecanicista sugerido pela superioridade científica e tecnológica dos extraterrestres, capazes, inclusive, de controlar toda forma de energia. Veremos, nos subcapítulos seguintes, como o ostinato e, principalmente, o minimalismo, que consiste em processos sistemáticos de repetição, adquirem conotações normalmente associadas ao pensamento matemático e científico, a robôs, ciborgues, autoritarismo, mecanicismo e ameaça. Scheurer (2008, p. 69) associa o gesto de arpejo de harpa e instrumentos de percussão em alto registro na música dos créditos iniciais com “o cintilar de estrelas e o infinito mistério do espaço sideral.” O mecanicismo e a tensão conotados pelo ostinato acompanha ainda a trilha pianística da cena inicial, logo após um glissando de harpa que marca o fim dos créditos e o início da narrativa. A trilha formada pelo ostinato de piano é congruente com o ambiente tecnológico das primeiras cenas, com radares trabalhando e militares fazendo cálculos e criando estratégias. Não obstante a atmosfera de tensão criada pela trilha musical, a sonoridade familiar do instrumento acústico remove qualquer indício de alienigenidade. O tema principal apresentado nos créditos será retomado na segunda metade do filme, quando Klaatu demonstra o poder da ciência extraterrestre ao neutralizar a energia da Terra por 30 minutos, tempo suficiente para que o caos se instaure em todo o planeta.

Theremin I & II

Hammond Organ I

Hammond Organ II

Studio Organ

Piano I

Piano II

Harp I

Harp II

Trumpet in C I, II, III

Trombone I, II, III

Tuba I, II

Vibraphone I, II

Glockenspiel I, II

Tam Tam

Electric Violin

Electric Cello

Electric Bass

Arpejo sobre o acorde Dm9

Arpejo sobre o acorde Cm5b7/F# ou F#5b7 (enarmônico)

Arpejo sobre o acorde Dm9

Arpejo sobre o acorde Cm5b7/F# ou F#5b7 (enarmônico)

Figura 65: Primeiros compassos da música dos créditos iniciais de *O dia que a Terra parou* (1951). A partir desta pequena amostra é possível constatar parte da instrumentação utilizada no filme, bem como o papel exercidos por determinados instrumentos a fim de contribuir com a sonoridade de “outro mundo” (segundo LEYDON, 2004).

A associação entre os extraterrestres e o som do theremin é feita logo na primeira aparição de Klaatu. O instrumento tem destaque em toda a cena do contato inicial de Klaatu com os humanos, atuando ambigualmente como efeito sonoro, ao

acompanhar os movimentos de abertura da nave, e como parte da trilha musical, oferecendo uma atmosfera de mistério e não familiaridade. No momento que Klaatu é atingido por um tiro, Gort é acionado. A música que acompanha o aparecimento do robô recorre a códigos comumente associados a ameaça proveniente de monstros. A tensão é enfatizada pelos trêmulos do theremin, que executa gestos em intervalos ascendentes de sétimas maiores e menores, terça maior e quarta justa juntamente com os metais, sobre uma progressão de acordes menores. Scheurer (2008, p. 68) observa que, não obstante a mensagem pacifista de Klaatu, “este filme é sobre uma ameaça, e a espinha emocional do filme (e consequentemente a espinha musical) centra no medo.” Apesar de não recorrer a códigos que conotam perigo iminente e violência, a música de Herrmann mantém uma atmosfera de mistério e desconfiança.

Na maior parte do filme, Klaatu age como um terráqueo comum. O theremin e o timbre inusual de outros instrumentos eletrônicos serão os principais índices da natureza alienígena dos visitantes. Como Leydon (2004, p. 31) observa, “para o espectador de cinema, a única evidência consistente de suas origens alienígenas é o nimbo de sons de outro mundo com os quais a trilha musical o envolve.”

Em muitas passagens do filme há referência direta e indireta à histeria desencadeada pela ameaça comunista. Ao discutirem sobre a visita alienígena na mesa do café da manhã, uma das personagens sugere: “Se querem minha opinião, ele vem daqui da Terra. Já sabem de onde falo”, supondo que os interlocutores infiram sua referência à União Soviética. Ao passo que outro personagem retruca “eles não viriam em naves espaciais, viriam em aviões.” Neste ponto é curioso constatar que o theremin, principal instrumento utilizado para representar o aspecto alienígena, foi justamente construído por um soviético. Certamente, é difícil afirmar se este fato pode ter influenciado na escolha do instrumento por parte dos compositores de filme, contudo, não deixa de ser uma hipótese válida.

O theremin não só representa a histeria anticomunista personificada nos personagens alienígenas, como também o mistério que ronda a “sagrada” missão interplanetária de Klaatu e o poder da ciência – lembremo-nos que a única possibilidade de unir representantes de todos os povos da Terra foi por intermédio da comunidade científica, além do que, o Dr. Barnhardt foi um dos poucos a darem a devida importância à mensagem de Klaatu.

Se, por um lado, o theremin, a instrumentação inusual e a quebra na sintaxe tonal contribuem para conotar a natureza alienígena dos visitantes, a música tradicional, tonal e as tópicas familiares reforçam os aspectos humanos e os gestos de benevolência de Klaatu. Na cena do cemitério, um hino solene com caráter militar acompanha a visita ao túmulo do pai de Bobby, Robert Benson, primeiro tenente da infantaria, morto em 1944. O ano e tópica musical sugerem que a morte tenha ocorrido em decorrência da guerra, fato que será confirmado em seguida por Bobby. A mesma trilha levemente variada ainda acompanha a visita dos dois personagens ao Lincoln Memorial, quando Klaatu se admira com as palavras do ex-presidente Abraham Lincoln inscritas no mármore. Sua admiração revela a congruência entre os valores expressos nos discursos de Lincoln e as ações praticadas pelo extraterrestre, revelando, contudo, a dissonância daqueles em relação à moralidade vigente entre a maior parte dos cidadãos de Washington.

A música que acompanha a sequência que Bobby segue Klaatu durante a noite até a nave é caracterizada pela instrumentação inusual, incluindo melodia realizada pelo órgão *Hammond*, metais em surdina realizando o suporte harmônico em *pianissíssimo*, vibrafone e harmônicos de harpa, entre outros. A música sugere mistério e a instrumentação reforça o aspecto alienígena de Klaatu.

The musical score is arranged in two systems of staves. The first system includes:

- Hammond Organ I**: Treble clef, 8va, *ppp*. It features a complex, rapid melodic line with many sharps and naturals.
- H.O. II, Trumpets I, II, and III with cup mutes**: Treble clef, *ppp*. It plays sustained chords.
- Vibraphone**: Treble clef, *ppp*. It plays a simple, sustained melodic line.
- Harp (harmonics)**: Treble clef, *pp*. It plays a series of harmonic notes.

The second system includes:

- H.O. II, Trombones I, II, III**: Treble clef, 8va. It plays sustained chords.
- Chimes**: Treble clef. It plays a simple, sustained melodic line.
- Harp pedal gliss**: Bass clef. It features a glissando effect.

Figura 66: “Noturno”: música da sequência que Bobby persegue Klaatu durante a noite (segundo LEYDON, 2004, p. 35).

Quando Klaatu avista Gort e se comunica com ele por meio de sinais de luz, os theremins ganham destaque. A música se caracteriza por um jogo de pergunta e resposta em intervalos de segunda menor, respectivamente nas regiões aguda e grave, acompanhados por longas notas sustentadas pelo violoncelo e contrabaixo elétricos, além da percussão em *pianissíssimo*. O primeiro theremin, que executa a linha superior, é tocado com vibrato, ao passo que o segundo é tocado sem vibrato. O processo de pergunta e resposta da melodia sugere a comunicação entre os personagens. A dinâmica

crece à medida que Gort responde aos sinais de Klaatu. A trilha que acompanha a ação subsequente do robô é marcada pelos metais em dinâmica *piano* e tímpano.

The musical score for Figure 67 is arranged in five staves. The top staff is for 'Theremin I [with vibrato]' in treble clef, marked *pp*. The second staff is for 'Theremin II [NO vibrato]' in bass clef, also marked *pp*. The third and fourth staves are for 'Electric Cello' and 'Electric Bass' respectively, both marked *pp*. The bottom staff is for 'Tum Tam' in bass clef, marked *ppp*. The music features long, sustained notes with vibrato on the theremins and a rhythmic pattern on the Tum Tam.

Figura 67: Fragmento musical da cena que Klaatu se comunica com Gort por meio de flashes de luz (segundo LEYDON, 2004, p. 36).

Um tratamento de pergunta e resposta semelhante ao da cena da comunicação entre Klaatu e Gort é dado à música da cena que Klaatu é ressuscitado. Dessa vez, o diálogo se dá entre o violino elétrico e o duo de theremins que responde em gestos descendentes em terças paralelas. Como no fragmento musical supramencionado, o tratamento dado ao material da cena da ressuscitação supõe um tipo de comunicação entre os personagens alienígenas.

The musical score for Figure 68 is arranged in two systems. The first system has two staves: 'Electric Violin' in treble clef and 'Theremin I & II' in bass clef, both marked *pp*. The second system has two staves labeled '1' and '2'. The music features descending melodic lines in the violin and parallel descending thirds in the theremins.

Figura 68: Fragmento musical da cena que Klaatu é ressuscitado (segundo LEYDON, 2004, p. 36).

A sonoridade característica da música que acompanha as cenas no interior da nave espacial, enquanto Klaatu realiza os cálculos para a anulação da energia na Terra, evoca um ambiente ultratecnológico. A instrumentação utilizada prioriza os gestos de theremin sobre o acompanhamento de glockenspiel, celesta, harpa e piano em ostinato. Os theremins emergem como parte do ambiente e realizam um contraponto imitativo que forma um período simples contrastante. Como Leydon (2004, p. 35) observa, “pela primeira vez no filme, eles executam algo semelhante a um tema melódico totalmente desenvolvido.” O acompanhamento em ostinato conota frieza e mecanicidade. Na segunda cena no interior da nave, com Gort no controle, os metais ganham proeminência no lugar dos instrumentos de teclado e cordas. Os metais ganham destaque em toda a sequência protagonizada por Gort e sugerem força e violência em oposição à fragilidade física de Klaatu.

The image displays a musical score for a film soundtrack, specifically a 3/4 time piece. It consists of two systems of staves. The first system includes five staves: Solo (melodic line with long notes and a *pp* marking), Vibraphone (melodic line with long notes and a *pp* marking), Glock. I & II with wooden sticks (rhythmic pattern with a *pp* marking), Harps I & II (chordal accompaniment with a *pp* marking), and Piano and Celeste (chordal accompaniment with a *pp* marking). The second system continues the same instrumentation, with the Solo part starting at measure 5. The score uses various musical notations including treble clefs, key signatures with one flat, and dynamic markings.

Figura 69: Fragmento da trilha musical que acompanha as sequências no interior da nave (segundo LEYDON, 2004, p. 36).

O ápice da trilha musical ocorre na sequência que dá nome ao filme, quando um impulso magnético programado por Klaatu neutraliza a energia de toda a Terra por trinta minutos e, portanto, todos os veículos, máquinas e equipamentos elétricos param de funcionar. Herrmann recorre a um arsenal de técnicas composicionais que incluem polirritmia, politonalidade, poliacordes, instrumentos elétricos e manipulação de tape magnético obtendo uma textura densa que conota tensão e anormalidade. Husarik (2010, p. 169) explica que a música da sequência do “Impulso magnético” consiste da combinação de três canais de gravação: o primeiro é formado por poliacordes tocados ao longo de 10 compassos, ou 138 segundos, executados por dois theremins, três órgãos, baixo elétrico, além de instrumentos de metais, dentre eles trompetes, trombones e tubas. Os poliacordes supracitados são tocados em *pianíssimo* e formam uma progressão cromática sobre as notas da melodia do theremin na sequência da sala

de controles, quando Klaatu faz suas programações no interior da nave espacial. Conforme Leydon (2004, p. 37) destaca, Herrmann acrescentou sobre essa textura (canal 1) outro conjunto (canal 2) de instrumentos que incluía *carrilhões* tocados com baquetas de aço, dois pianos e pratos. Uma série de acordes tocados em *sforzando* com esse segundo grupo foi gravada e submetida a manipulação por meio de tape magnético, incluindo a remoção dos ataques e a reversão de alguns acordes combinados por processos de *fade-in* (*crescendo*) e *fade-out* (*decrecendo*). Os acordes coincidem com a mudança das cenas das cidades ao redor do mundo que foram afetadas pela anulação da energia. O terceiro canal consiste de uma gravação de theremins. A tensão aumenta na proporção da saturação cromática que toma toda a trilha musical e intensifica o caos em todo o planeta.

A superioridade do poder extraterrestre é demonstrada pela capacidade de Klaatu manipular a energia elétrica e mecânica de todo o planeta Terra por meios eletrônicos e invisíveis. Da mesma forma, toda a música da sequência é “infectada” pela aura alienígena. Mesmo os instrumentos acústicos são encapsulados em processos de edição que descaracterizam sua natureza familiar. Conforme Husarik destaca,

A música de Herrmann para "O impulso magnético" demonstra isso em termos literal e figurativo. Os membros da audiência não podem ver "o impulso magnético" no filme, nem ouvi-lo como um efeito sonoro, mas Herrmann permite que ele seja ouvido na forma de música eletrônica que se torna um ator-narrador no drama (HUSARIK, 2010, p. 167).

Husarik (2010) chama a atenção para o fato de que o tratamento dado por Herrmann à música da sequência do “Impulso Magnético” provoca um senso de imobilidade harmônica que corresponde à estaticidade dramática das cenas. Ademais, a anulação do movimento se dá por três caminhos:

1) anulação da harmonia mediante o uso de estruturas politonais 2) a anulação da pulsação rítmica pela polirritmia e 3) anulação da ressonância acústica por meio da utilização de instrumentos eletrônicos e gravações manipuladas por tape (HUSARIK, 2010, p. 173).

Na sequência final, após a mensagem do alienígena, a entrada de Klaatu e Gort na nave é acompanhada por um hino militar solene na extradiegese. Quando a nave decola e se distancia do solo terrestre, contudo, o tema B da música dos créditos iniciais é retomado seguido de um gesto de segunda menor do theremin. A música não conota exatamente um sentido heroico ou final feliz, como poderia se esperar, mas, pelo contrário, carrega um senso de desconfiança, como se sugerisse a incapacidade dos humanos de obedecerem o alerta de Klaatu. Conforme Scheurer (2008, p. 73) observa,

“a mensagem final entregue pela música de *O dia que a Terra parou* é a mesma que aquelas palavras ameaçadoras proferidas nas últimas linhas de *O monstro do Ártico*: “Vigiem os céus!”. ”

O uso do theremin em *O dia que a Terra parou* resultou em uma sonoridade bastante original para a época. Mesmo que os usos subsequentes tenham convertido o instrumento, quando associado a temáticas alienígenas, em cliché e, conseqüentemente, o instrumento tenha adquirido contornos pejorativos, a tópica, contudo, foi estabelecida e predominou por toda a década de 1950. A retomada do theremin nos anos 1990 passou a indicar homenagem ou ironia. Veremos nos capítulos subsequentes como a representação sonora dos alienígenas mudou nas décadas seguintes para acompanhar desdobramentos no campo sócio-político e novas ideologias. A partir da segunda metade dos anos 1970, enfim, os alienígenas ganharam um tratamento mais “humanizado” em uma vertente específica de filmes de ficção científica. A tópica, conseqüentemente, mudou para se adaptar às novas leituras e às diferentes formas de metaforização das relações com a alteridade.

4.2.9. Sons de outro mundo: a tópica espaço sideral

Grande parte das narrativas de ficção científica é contextualizada em outros espaços e tempos. No fundo, tudo pode ser resumido a outros espaços, uma vez que o próprio deslocamento temporal pode resultar em um mundo alternativo. Nesse sentido, a música atua como elemento de familiarização ou desfamiliarização segundo as necessidades da narrativa. Um mundo alternativo proposto em um filme pode ser convidativo ou ameaçador. Em *Star wars* (1977), por exemplo, a música de John Williams familiariza o mundo fantasioso criado por Lucas e convida o espectador a se inserir na aventura interestelar que os personagens participam. Em *Alien - o oitavo passageiro* (1979), por outro lado, a música atua como elemento de desfamiliarização, sugerindo tensão e ameaça, e insere o espectador no ambiente hostil e desconhecido fora do planeta Terra.

Scheurer (2008, p. 56) cita duas tópicas comumente utilizadas por compositores para evocar o sentido de imensidão do espaço ou daquilo que Vivian Sobchack chama de o “imenso e infinitesimal”. A primeira é caracterizada pelo uso de cordas em alto

registro, com gestos ondulares, frequentemente tocando padrões em ostinato ou acordes arpejados.

Figura 70: Tópica usada para comunicar o senso de imensidão (segundo Scheurer, 2008, p. 56).

Um exemplo dessa tópica pode ser encontrado na música que acompanha as imagens do espaço sideral na cena inicial de *Star wars* (1977), logo após os créditos. Scheurer, baseado em Carroll C. Pratt, sugere que notas musicais em alto registro são eficientes em evocar o espaço porque temos a tendência de descrever diferentes alturas em termos espaciais. Assim, frequentemente relacionamos notas agudas a posições altas e notas graves a posições baixas no espaço. Scheurer sugere ainda que esse pode ser um dos motivos do por que trilhas mais atuais tendem a utilizar texturas para capturar a vastidão e a natureza misteriosa do espaço.

Outra tópica relacionada ao espaço sideral citada por Scheurer (2008, p. 57) é o cintilar das estrelas, normalmente representado por instrumentos como celesta, glockenspiel, carrilhões ou outros com timbres semelhantes a sinos e carrilhões em alto registro. O gesto ondular também está presente e sugere o piscar das estrelas. Esta tópica pode ser ouvida na faixa *Shooting stars*, de *A ilha da Terra* (*This island Earth*, 1955) e em filmes recentes, como em *Star wars* ou em filmes da série *Star trek*.

Nós sugerimos uma terceira tópica recorrente em filmes cuja temática envolve exploração espacial ou contato com seres alienígenas fora da Terra. Essa tópica, que chamaremos *espaço sideral*¹⁰⁴, evoca o ambiente interestelar, desconhecido e misterioso, por meio de atmosferas sonoras, geralmente criadas por sintetizadores ou por texturas orquestrais leves formadas por clusters que, por sua vez, tendem a simular o efeito dos processamentos eletroacústicos. Quando usada nos créditos iniciais, como no caso de *O planeta proibido* (*Forbidden planet*, 1956), *Inimigo meu* (*Enemy mine*, 1985), *Alien* (1979) e *Gravidade* (2013), por exemplo, a tópica atua como indicativo de gênero e temática.

¹⁰⁴ Exemplos na pasta 2.5 do CD que acompanha a tese.

A tópica *espaço sideral* se consolidou ao longo dos anos 1950 com filmes que envolviam viagens espaciais. Um dos usos pioneiros se deu em 1950 com o filme *Da Terra a Lua (Rocketship X-M)*, nas cenas em que os astronautas avistam, da janela do foguete, o planeta Terra se distanciando. No filme, a música das sequências fora da Terra é caracterizada pelo uso do órgão Novachord e do theremin, enquanto as sequências na Terra são acompanhadas por música orquestral e tradicional. A principal característica na trilha usada nas cenas em que os astronautas avistam o planeta do espaço é a sonoridade eletrônica e estática do órgão Novachord e do theremin, que criam uma atmosfera sonora como plano de fundo para os gestos lentos de cordas e madeiras, e desfamiliariza o planeta Terra, evocando um senso de deslocamento espacial e outro mundo. A sonoridade do órgão se mantém em muitas cenas no interior do foguete indicando o ambiente desconhecido fora da Terra. Ao pousarem no planeta Marte, o theremin ganha destaque e, pela primeira vez, sua sonoridade é associada em um filme ao território alienígena.

Em *O dia que a Terra parou*, embora todo o filme se passe na Terra, os primeiros segundos da música dos créditos iniciais, caracterizada por um glissando descendente sobre uma atmosfera sonora sutil, se sobrepõe a imagens do espaço e ajudam a consolidar a associação entre esse tipo de sonoridade e o espaço. O caso mais icônico da tópica nessa época, contudo, se deu em *O planeta proibido (Forbidden planet, 1956)*, já na cena inicial, que mostra o cruzador C57D dos Planetas Unidos atravessando o espaço sideral em direção ao planeta Altair IV.

O planeta proibido (Forbidden planet, 1956) foi o primeiro filme com uma trilha sonora totalmente eletrônica e cuja narrativa se passa completamente no espaço. O casal Louis e Bebe Barron foi responsável pela trilha musical eletrônica e peculiar que acompanha as sequências no espaço e no Planeta Altair IV. Com um viés psicanalítico e inspirada em *A tempestade*, de Shakespeare, a produção dirigida por Fred Wilcox trata a maldade como proveniente do próprio ser humano ao invés de provir uma fonte externa. Para criar suas *electronic tonalities*, Louis Barron utilizou circuitos eletrônicos simples capazes de gerar sons que, posteriormente, eram manipulados por meio de diversos tapes magnéticos. Segundo Holmes (2008, p.86) destaca, a mixagem era realizada manualmente, utilizando gravadores e contando até três para tocar ao mesmo tempo os vários materiais pré-gravados.

Para processarem os sons antes de gravarem no tape, eles tinham câmaras de reverberação acústica e uma assim chamada “*plate reverb unit*”, uma placa de metal em uma mola suspensa que vibrava em resposta a um sinal elétrico e então convertia as vibrações em sinais mais complexos (WIERZBICKI, 2005, p.32).

A trilha sonora de *O planeta proibido* integra de tal forma efeitos sonoros e música que é difícil perceber os limites entre eles ou mesmo entre diegese e extradiegese. Toda a música de *O planeta proibido* é marcada em relação ao padrão da trilha musical hollywoodiana e, portanto, a sonoridade eletrônica atua ao mesmo tempo como índice de tempo e lugar, indicando o futuro e outro mundo, mas também insere o espectador no ambiente não familiar do hostil planeta Altair IV. Segundo Martino, os compositores “empregaram circuitos geradores de ondas que funcionavam de forma independentes para a criação de texturas sonoras de efeito dramático” (MARTINO, 2008,16).

Os glissandos ascendentes e descendentes, bips, pocs e todo tipo de gesto eletrônico que constitui a trilha sonora do filme consiste em um único material musical que era, posteriormente, manipulado por tape magnético recorrendo a técnicas de música concreta. A tópica *espaço sideral* perpassa toda a música dos créditos iniciais e se caracteriza, principalmente, pelas atmosferas sonoras eletrônicas. Apesar de inusual, a música dos Barron exerce funções tradicionais, recorrendo a *leitmotivs*, pontuações e à técnica *mickeymousing*. Nesse sentido, é ilustrativa a cena que Altaíra pede um novo vestido a Robby; os gestos sonoros não somente são sincronizados com os passos do robô, mas também pontuam a fala e os gestos dos personagens.

Há quatro temas recorrentes no filme, relacionados, respectivamente, aos seguintes personagens: Robby, Monstro do ID, Altaíra e Krells. Todos os *leitmotivs* correspondem a personagens que, de certa forma, provém do planeta Altair IV. Portanto, a semelhança entre a sonoridade característica da trilha musical do filme e os *leitmotivs* individuais sugere que todos compartilham de uma identidade comum, apesar do tratamento diferenciado dado a cada tema. O tema de Robby, o robô simpático e desengonçado criado pelo Dr. Edward Morbius e programado para obedecer às três leis da robótica¹⁰⁵ de Isaac Asimov, é caracterizado predominantemente por estalidos

¹⁰⁵ 1) Primeira lei: Um robô não pode ferir um ser humano ou, através da inação, permitir que um ser humano seja ferido.

2) Segunda lei: Um robô deve obedecer às ordens dadas por seres humanos, exceto se tais ordens entrarem em conflito com a Primeira Lei.

formados pelo arquétipo morfológico *ataque-impulso*¹⁰⁶ e *delay*, dentre outros gestos eletrônicos. A música denota a origem não humana do personagem, mas não sugere ameaça e, portanto, não recorre a gestos ou tópicas que conotam perigo e violência.

Figura 71: Representação gráfica do *Tema de Robby* (segundo OLIVEIRA, 2012a). O eixo vertical representa a frequência, o eixo horizontal representa o tempo e a intensidade e timbre são representados pelo tamanho e forma dos objetos.

Ao contrário do tema de Robby, o *leitmotiv* do Monstro do ID sugere mistério e ameaça. O tema é caracterizado por ataques lentos na região grave, com timbre e envelope semelhante ao do som do estourar de um champanhe, sobrepostos a uma sonoridade eletrônica contínua na região aguda. A presença do personagem invisível é notada por meio da música e de suas pegadas no solo, que se correlacionam aos gestos na região grave.

Figura 72: Representação gráfica do *Tema do Monstro do ID* (segundo OLIVEIRA, 2012a). O eixo vertical representa a frequência, o eixo horizontal representa o tempo e a intensidade e timbre são representados pelo tamanho e forma dos objetos

3) Terceira lei: Um robô deve proteger sua própria existência desde que tal proteção não entre em conflito com a Primeira ou a Segunda Lei (ASIMOV, 2004, p.9).

¹⁰⁶ O arquétipo morfológico *ataque-impulso* é descrito por Smalley (1986) como sendo formado por ataques incisivos seguidos de rápidos decaimentos, como o som do bater de palmas.

Figura 73: Redução do *Tema do Monstro do ID* (segundo Wierzbicki, 2005, p. 78).

O *leitmotiv* de Altaira é o tema romântico do filme. Predominam gestos sonoros com o arquétipo morfológico *continuação gradual*, descrito por Smalley (1986) como sendo formado por ataque e relaxamento em forma de crescendo e decrescendo graduais. Os materiais são processados eletroacusticamente resultando em efeitos de *vibrato*, *wah-wah*, *trêmolo* e *delay* que formam uma texturas e gestos sonoros.

Em contraste com as demais trilhas do filme, [o *Tema de Altaira*] possui alguma feminilidade: motivos mais “lapidados” e consonantes, gestos melódicos longos, mais voltados para o senso de altura e de timbre que rítmico propriamente dito, o que nos permite relacionar iconicamente às grandes frases musicais românticas, aos longos suspiros, aos temas líricos - *leitmotivs* de pares românticos de melodramas da década de 1950 (OLIVEIRA e COELHO DE SOUZA, 2011, p. 691).

Figura 74: Representação gráfica do *Tema de Altaira* (segundo OLIVEIRA, 2012a). O eixo vertical representa a frequência, o eixo horizontal representa o tempo e a intensidade e timbre são representados pelo tamanho e forma dos objetos.

Finalmente, a música dos Krell, os antigos habitantes de Altair IV, apresenta uma malha contrapontística onde é possível perceber seções de imitação e desenvolvimento episódico. Leydon (2004, p. 73) sugere que “a música evoca o sentido de um *ricercare* arcaico, perfeitamente apropriado para essa representação de antiguidade alienígena.”

Figura 75: Fragmento da música dos Krell (segundo WIERZBICKI, 2005, p.83).

A trilha sonora eletrônica criada pelos Barron pode ser considerada a mais experimental dentre os filmes narrativos de ficção científica dos anos 1950, tornando-se uma referência para filmes que tratavam de temática espacial. Nos anos seguintes, a sonoridade dos sintetizadores analógicos e digitais atualizaram os timbres da música eletrônica e ajudaram a consolidar a associação entre sons eletrônicos ou sintéticos e temáticas espaciais. Em 1980, a música eletrônica de Vangelis fez parte da trilha sonora da série *Cosmos*, apresentada pelo astrônomo Carl Sagan. No século XXI, *Gravidade* tem sido o melhor exemplo do uso dessa tópica e mostra como as convenções musicais no cinema podem ser duradouras.

Por fim, sobre outras formas de representação musical do espaço sideral, cabe destacar o uso original que Kubrick fez da música de Johann Strauss e Khachaturian nas cenas do espaço sideral em *2001*. O adágio do ballet *Gayane* de Khachaturian é utilizado na sequência de abertura da parte três, “Missão Júpiter: 18 meses depois”, que apresenta a nave Discovery viajando pelo espaço e, em seguida, Dave Bowman e Frank Poole no interior da nave. Com idioma romântico e neorromântico, respectivamente, tópicos bastante familiares e estilos quase pastorais, a combinação audiovisual nos sugere uma visão otimista da exploração espacial, apresentando o belo e infinito espaço sideral como um ambiente de deslumbre e encantamento. Essa influência pode ser observada em *Interestelar* (2014), onde Hans Zimmer recorreu a um estilo musical semelhante para evocar o deslumbre na cena que os astronautas entram na Endurance e, em seguida, na cena do “balé” da nave e dos astros na amplidão do universo.

4.2.10. A distopia/ discronia

O final dos anos 1960 e início dos anos 1970 foi um período fértil para produções de ficção científica que exploravam a distopia. As temáticas de contatos com seres extraterrestres, criaturas mutantes e viagens espaciais deram espaço a projeções sobre futuros imaginados ou sociedades alternativas. O predomínio de perspectivas pessimistas revela a forma crítica como parte da sociedade via os governos totalitários e autoritários em ascensão. Destarte, filmes de distopia ou discronia serviram como veículo de expressão para a nova consciência e ideologia que despontavam entre a juventude dos anos 1960. A geração de escritores e diretores dessa época foi a primeira com formação universitária, que cresceu sob influência da televisão e em um ambiente de grande desenvolvimento tecnológico. Ao mesmo tempo, essa geração foi marcada pela ameaça nuclear, pelas guerras, incluindo a da Coreia e do Vietnã, e pela paranoia da Guerra Fria. Muitos participaram ativamente de lutas sociais e ajudaram a impulsionar uma revolução cultural e social sem precedentes no século XX. Segundo Rodrigues,

[Esta] é a geração que assume a falência das categorias mentais modernas, que reclama um mundo novo e se torna capaz de o construir, recuperando categorias pré-modernas com a promessa implícita de as superar. De alguma maneira pode mesmo considerar-se que os mundos científico e tecnológico reais se sentem, por esta altura, como um cenário de ficção científica pré-holocáustico, politicamente opressivo, do qual é necessário escapar. E a ficção científica fornece, uma vez mais, as ferramentas para reinventar o futuro, adaptando-se às necessidades do presente e recuperando elementos do passado (RODRIGUES, 2012, p. 53-54).

No universo pop, artistas influentes passaram a utilizar o imaginário da ficção científica, por meio de temas como viagens espaciais e contatos com extraterrestres, como formas de expressão para experiências de expansão da mente com uso de drogas e manifestações de cunho social e político. David Bowie explorou o tema da bissexualidade com seu alter-ego Ziggy Stardust, um messias marciano que tocava guitarra. Ele foi seguido por Nina Hagen, Klaus Nomi e Gary Numan. Associações entre instrumentos eletrônicos, experiências da vanguarda musical e temas da ficção científica também foram explorados no rock progressivo com Pink Floyd, Hawkwind, Yes e King Crimson, no afrofuturismo com George Clinton, também com um alter-ego alienígena chamado Starchild, e com Sun Ra.

A combinação entre música eletrônica, experiências da vanguarda, ficção científica e outros gêneros ou manifestações artísticas também pode ser encontrada no techno-tribalismo de Miles Davis em *On the corner* (1972), no jazz-cyber funk de Herbie Hancock em *Future Shock* (1983) ou em *Blacktronic Science* (1993), de Bernie Worrell. E em bandas como Kraftwerk, Gary Numan e Tangerine Dream (MCLEOD, 2009, p. 397-399).

Na televisão, a série *Star trek* inaugura uma nova fase de séries televisivas cuja popularidade atinge níveis sem precedentes na história da ficção científica. A combinação de formas narrativas familiares com o espírito liberal característico da época transformou as aventuras interestelares em uma espécie de *western* espacial.

A fase onde predominam temas de distopia na literatura e nos filmes de ficção científica compreende o período normalmente denominado como *New Wave* ou “Nova Hollywood” no cinema norte-americano que, por sua vez, foi um reflexo da *Nouvelle Vague* ou “Nova Onda” do “cinema de autor” francês – “um ‘movimento’ que domina a maior parte das narrativas de ficção científica nos anos 1960.” (MERRICK, 2009, p. 102). O período foi marcado por experiências estéticas e um relativo distanciamento em relação ao padrão clássico hollywoodiano. De certa forma, conforme destaca Rodrigues (2012, p. 55), “a expressão *new wave* acaba por adjetivar tudo que é diferente ou obscuro, ainda que muitas vezes o vanguardismo seja meramente estilístico e possa servir para mascarar algum vazio de significado.”

Os cineastas da Nova Hollywood utilizaram abordagens que revitalizaram e reinventaram o cinema norte-americano. Segundo Whittington (2007, p. 11), a ficção científica foi fundamental nesse processo ao encorajar a experimentação com a forma do filme e com a tecnologia, além de incorporar facilmente manifestações de crítica social e política predominantes no período. De acordo com Whittington,

As técnicas estilísticas inovadoras e muitas vezes descentralizadoras da Nova Onda Francesa desafiou cineastas como Lucas e Murch a repensar o cinema de Hollywood em contextos de gênero. Como resultado, os filmes de ficção científica como *THX 1138* combinaram várias técnicas de edição e gravação para criar metáforas sonoras e motivos que desafiavam os códigos tradicionais de “naturalismo” e recalibraram as percepções sobre a cinematografia e o futuro (WHITTINGTON, 2007, p. 68).

Da mesma forma, na música, compositores e diretores experimentavam caminhos alternativos de criação e articulação entre som e imagem. A inclusão de

práticas da vanguarda musical, ritmos urbanos, como o jazz e o rock, e músicas preexistentes objetivavam criar novas relações audiovisuais, mas também desconstruir e dialogar com os códigos do cinema clássico. A pouca familiaridade e, de certa forma, a aversão do público em relação à vanguarda musical do século XX contribuiu para que essa música fosse utilizada como representação do pessimismo diante do futuro e do risco de se viver em sociedades opressivas e controladas. Criou-se, dessa forma, a associação entre as experiências da vanguarda musical e a distopia.

No mesmo período, houve uma maior aproximação com as ciências humanas, em especial com a antropologia, sociologia, psicologia e história. As temáticas passaram a ser abordadas a partir de um viés humanista e crítico. Em relação ao período precedente, cuja ameaça era sempre o “Outro” externo, nesse novo período a atenção dos criadores se voltou para sua própria cultura. A desfamiliarização de elementos comuns por meio de projeções futurísticas ocorreu de forma a incentivar uma visão distanciada da própria realidade do espectador com vistas a possibilitar a crítica. As sociedades futuras projetadas nesses filmes poderiam ser divididas em utópicas e distópicas. Contudo, o impacto da Segunda Guerra, das bombas nucleares e da Guerra Fria somado a uma sensível mudança ideológica nos anos 1960 favoreceu a predominância de uma visão pessimista onde as produções de ficção científica passaram a incorporar preocupações com as consequências dos avanços tecnológicos, outrora vistos com extremo entusiasmo. Vivian Sobchack (1987, p. 226) descreveu os filmes dessa época como “abertamente desesperados em sua evocação de um futuro sem futuro”.

Segundo Rodrigues,

a projeção de alteridade ou de futuros distópicos envolve quase sempre uma forma de crítica ao *status quo* e aos discursos dominantes, nomeadamente ao político, ao militar, ao médico, ao científico, ao tecnológico ou ao capitalismo enquanto modo de produção, como acontece em quase todos os filmes de ficção científica das últimas três décadas. Mesmo quando o espaço ou o tempo são imaginados de forma positiva e otimista em propostas utópicas, as correções realizadas ao mundo para o tornar melhor implicam uma crítica e sugerem uma nova direção de ação que permite corrigir o presente (RODRIGUES, 2012, p. 14).

Nesse período, dois filmes, ambos de 1968, marcaram a história do gênero e do cinema como um todo: *O planeta dos macacos* (*Planet of the apes*) e *2001: Uma odisseia no espaço*. *O planeta dos macacos* é uma distopia pós-apocalíptica que explora

a ideia de um mundo onde os macacos se tornaram conscientes e passaram a escravizar os humanos. *2001: Uma odisseia no espaço*, baseado no romance de Arthur C. Clarke, inaugura uma fase de profundidade estética, intelectual e mesmo filosófica na cinematografia do gênero. O filme reflete, entre uma infinidade de outras coisas, a vulnerabilidade do ser humano diante da crescente informatização do mundo. A música de Jerry Goldsmith para *O planeta dos macacos* emprega uma série de experiências, principalmente com instrumentos de percussão, para representar o mundo distópico apresentado na narrativa. O compositor abriu mão do uso de instrumentos eletrônicos, com exceção do ecoplex, recorrendo a instrumentos de percussão e técnicas de composição modernas; dentre elas, o uso de música serial para obter uma atmosfera ao mesmo tempo primitiva e futurista, desfamiliarizando o cenário norte-americano e sugerindo um ambiente hostil e desconhecido. *2001* é um interessante exemplo de subversão dos próprios códigos musicais da ficção científica. Em uma época em que o uso de instrumentos eletrônicos havia se convertido em “cliché” no gênero, Kubrick inovou utilizando uma trilha sonora constituída totalmente de músicas preexistentes e explorando o potencial de significação que muitas dessas obras já carregavam. De certa forma, o uso de música sinfônica em *2001* também representou um caminho em direção ao resgate da música sinfônica nos filmes de ficção científica como uma forma de dar maior “dignidade” ao gênero.

Os perigos da tecnologia e da informatização do mundo, governos autoritários e totalitários, colapso ecológico eram anseios comuns expressos de maneira alegórica ou direta nos filmes dos anos 1960 e 1970. Esses anseios eram reflexos diretos da Segunda-Guerra, que revelou a face negativa do avanço tecnológico e da ciência por meio da bomba atômica e de armas de destruição em massa, bem como de governos autoritários e totalitários que resultaram no Nazismo e Comunismo. O progresso tecnológico, visto com entusiasmo no pré-Guerra e como meio pelo qual o futuro poderia vir a ser promissor, adquiriu contornos negativos com as consequências sentidas nos desastres ambientais e ameaças à vida. A música e, de modo geral, a arte moderna se tornara símbolo de progresso, propagado pelos EUA como ideal de liberdade e autonomia durante os primeiros anos do pós-Guerra. Ela estava associada aos avanços tecnológicos e, por conseguinte, a invenções benéficas que se valiam de novas tecnologias. Contudo, a crítica ao mito do progresso resultante de um questionamento social e estético se refletiu de forma similar na crítica à música moderna – então

símbolo de progresso. Esta, agora caracterizada como alienante e sem vida, foi apropriada pelo cinema, que se valeu dos apanágios associados à música moderna para convergir em elementos de distopia. Segundo McGinney,

Em certo sentido, o enfraquecimento do progresso que resultou do questionamento social e estético da década de 1960 havia libertado sons modernistas de algumas de suas conotações ideológicas imediatas e permitiu que se tornassem uma das várias opções estilísticas na criação de trilhas sonoras de filmes. Em seu auge, a música moderna havia sido proclamada a música do futuro por seus compositores e defensores. Cineastas, explorando as potenciais deficiências do progresso como a base de suas distopias futuristas cinematográficas, acharam útil tomar esses defensores ao pé da letra (MCGINNEY, 2009, p. 58).

A distopia era representada por elementos *marcados* em relação ao padrão da trilha musical clássica hollywoodiana, normalmente recorrendo a experiências da vanguarda musical, incluindo instrumentos eletrônicos, técnicas de música eletroacústica, texturas e atonalidade. Muitas vezes, porém, elementos-chave da narrativa, como os personagens principais, eram representados com música tradicional, em linguagem tonal e acessível, como uma forma de facilitar a empatia com o espectador e metaforizar o distanciamento emocional deste em relação ao mundo exposto na narrativa. Segundo McGinney,

Estes filmes distópicos raramente usam sons modernos exclusivamente, mas em vez disso tratam passagens modernas como representando uma escolha de estilo entre muitos. Tal tratamento subverte o propósito original desses sons dentro do contexto do modernismo, que era explorar as possibilidades extremas de um meio musical particular e desconstruir práticas musicais convencionais, tudo no espírito de progresso musical. O rebaixamento desses sons para uma escolha estilística em detrimento de sua função musicalmente crítica pode ser considerado como refletindo uma perspectiva pós-moderna. Isto permite que esses sons sejam imbuídos de significados extrínsecos, e na medida em que estas passagens mantêm qualquer conotação de progresso, essas conotações são tratadas negativamente nos filmes (MCGINNEY, 2009, p. 24).

THX 1138 ilustra bem o tratamento musical de filmes de distopia dos anos 1970. Ele foi o primeiro longa-metragem do *American Zoetrope*, estúdio de cinema fundado em 1969 por George Lucas e Francis Ford Coppola. A narrativa trata de uma sociedade totalitária distópica onde manifestações de emoções e sexualidade são proibidas. O filme reflete influências de clássicos da literatura distópica, como *1984*, de George Orwell e *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, além filmes como *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang. Walter Murch se encarregou de toda a concepção sonora do filme e a música ficou a cargo de Lalo Schifrin, que não somente compôs uma música

perturbadora para evocar o conflito emocional dos personagens e a atmosfera de opressão que permeia o filme, mas também criou uma trilha musical bastante eclética, incluindo na diegese *jingles* e *moozaks*¹⁰⁷. Estes últimos atuam como música *anempática*¹⁰⁸ ao promover um distanciamento entre o universo expressivo dos personagens e o ambiente frio e indiferente – segundo Scheurer (2008, p. 64), o tipo de música perfeito “para uma sociedade narcotizada, cujas emoções e sexualidade são constantemente mantidas sob controle.” Murch sugere claustrofobia mediante uma ambiência criada por experimentação sonora com manipulação de sussurros, vozes e murmúrios por tape magnético.

Os momentos de música “tradicional” em *THX 1138* são *marcados* em relação ao restante da trilha musical. O uso de tópicas familiares sugere emoção e liberdade. Destarte, paradoxalmente, a música tradicional expressa humanização e rebeldia em relação ao ambiente altamente controlado, opressivo e claustrofóbico do filme. O tema romântico de THX e LUH, por exemplo, caracterizado por uma melodia de flauta acompanhada por harpa com leve aroma pastoral, sugere a humanização e libertação dos personagens por meio do amor. Da mesma forma, a “cena da liberdade”, no final do filme, é acompanhada pelo oratório *Paixão segundo São Mateus*, de Bach, que agrega, ademais, conotações de liberdade e transcendência.

Mulliken (2010, p. 88) destaca que “na ficção científica, a prática mais comum de futurização é por meio do conteúdo visual”. Destarte, a mudança no *design* de objetos, veículos, construções, roupas e utensílios se tornam *índices* de outros tempos. Por outro lado, conforme a autora sugere, “os elementos de futurização na música constituem uma forma de alteridade: uma dialética com os elementos familiares.” (MULLIKEN, 2010, p. 89). Mulliken (2010, p. 92) exemplifica seu ponto de vista com a música diegética tocada por músicos alienígenas na cena da Cantina em *Star wars* (1977).¹⁰⁹ Na ocasião, os músicos tocam *Mad about me*, uma composição de John Williams em estilo jazzístico e andamento animado. A estrutura da obra em si é bastante familiar e não apresenta nenhum elemento que indique futurismo. Contudo, o indicativo de futuro está condicionado ao timbre, especificamente no de um instrumento denominado *steel drum*. Este instrumento musical denota uma específica tradição

¹⁰⁷ Terminologia de Murray Schafer (2001).

¹⁰⁸ Termo empregado por Michel Chion (2011) para definir a música que se desenvolve de forma independente e indiferente da narrativa.

¹⁰⁹ Exemplo 2.7 do CD que acompanha a tese.

musical afro-caribenha e será o responsável pelo código de alteridade da música e, por conseguinte, será o elemento “futurizador”, que sugere a música como Outra.

Em *Laranja mecânica* (1971), o futuro desumanizado e ultraviolento é representado musicalmente pelo timbre do sintetizador moog. O filme retrata a sociedade inglesa, em um futuro indefinido, onde predomina a ultraviolência regada a vandalismo, estupros e roubos praticados por gangues de adolescentes. As pessoas são emocionalmente frias, apáticas, e o governo altamente controlador. A maior parte da trilha musical é formada por obras clássicas, incluindo Purcell, Beethoven, Rossini e Elgar, dentre outros, algumas delas adaptadas por Rachel Elkind e Wendy Carlos (na época conhecida por Walter Carlos) e executadas no recém-criado sintetizador modular *moog*. Carlos havia gravado poucos anos antes *Switched-On Bach* (1968), com obras de Bach executadas no sintetizador *moog*. O álbum representou um dos maiores sucessos comerciais de sua época e rendeu a Carlos fama e reconhecimento. Kubrick recebeu algumas gravações de Carlos por intermédio da produtora Rachel Elkind e convidou a compositora para participar da produção da trilha musical do filme. O diretor idealizou uma abordagem conceitual da música de forma semelhante à utilizada em *2001*. A música de Beethoven, como símbolo de alta cultura, sugere o gosto refinado do sociopata Alex. A distopia e a mente perturbada do personagem são representadas pela sonoridade sintética do *moog* e pela composição eletroacústica de Wendy Carlos, *Timesteps*, que acompanha a sequência da primeira sessão do tratamento do personagem.

The image shows a handwritten musical score for "Timesteps" by Wendy Carlos. The score is divided into two pages. The left page is titled "PART I" and "MULTI-TRACK PLACEMENT SCORE". It includes instructions like "CIRCLED NUMBERS REFER TO TABLE OF THEME EXTRACTS" and "KITE REFER TO TIME IN MINUTES AND SECONDS FROM OPENING". The right page continues the score with various musical notations, including "CONTINUES - CRESCENDO" and "END (4)".

Figura 76: Fragmento da partitura de *Timesteps*, a composição original de Carlos para *Laranja mecânica*.

Há notáveis exemplos de *discordância* entre os meios audiovisuais, principalmente nas cenas de violência protagonizadas pelos “drugs”, onde a música atua de forma *anempática*, acentuando o distanciamento emocional em relação à ação dramática. Na sequência do cassino abandonado, por exemplo, quando Alex e os “drugs” assediam uma jovem e, em seguida, brigam com uma gangue rival, *La gazza ladra*, de Rossini, acompanha de forma “indiferente” toda a sequência prosseguindo para a cena seguinte até a chegada da gangue na casa do escritor. A *discordância* entre os meios comumente sugere ironia como resultado da justaposição de sentidos contraditórios. Não obstante o caráter cômico, a música animada e leve de Rossini, ademais, evoca um senso de banalidade e diversão em relação às ações bárbaras dos jovens delinquentes.

A música de Rossini será utilizada ainda, conotando masculinidade, na cena da orgia, quando Alex leva duas jovens para seu quarto. A tópica *cavalo nobre* que caracteriza o *finale* da *Abertura de Guilherme Tell* não somente conota nobreza e heroísmo, mas também virilidade e masculinidade. O tratamento quase cômico dado à música pelo arranjo de Wendy Carlos remove os primeiros atributos supracitados, porquanto o andamento acelerado e o tratamento mecânico sugerem os últimos e reforçam o caráter libidinoso da cena.

Os tropos entre músicas clássicas¹¹⁰ e tópicos derivadas da música eletroacústica, apresentados já na abertura do filme com a versão eletrônica de *Música para o funeral da rainha Maria*, ademais, enriquecem as possibilidades interpretativas, uma vez que distorcem o conservadorismo representado pelo universo clássico. Segundo Martino (2008), a música “fragmentada e conceitual” de *Laranja mecânica*,

[...] serviu de deslocamento temporal na sugestão de um mundo que perdia (ou distorcia) seus valores. Assim, passado (os clássicos) e futuro (a eletrônica) encontravam-se em um hibridismo sonoro estranhíssimo que, de alguma forma, acabava soando como uma “violentação” aos originais. [...] Temas originais de Wendy Carlos – como *Timesteps* – sintéticos e negando linhas melódicas, abandonam referências ao passado para a sugestão de um futuro desumanizado (MARTINO, 2008, p. 39).

A tropificação entre uma tópica fúnebre (*Música para o funeral da rainha Maria*, de Henry Purcell) e uma tópica que sugere futurismo (arranjo eletrônico) na

¹¹⁰ O termo “música clássica” está sendo usado no sentido de “música erudita” e não como definição de um período da História da Música. Note-se, por exemplo, que Henry Purcell é considerado um compositor barroco.

música de abertura de *Laranja mecânica* pode indicar, destarte, a perda de valores de uma sociedade futurista e desumanizada. Deleon (2010, p. 13) sugere que “[o uso de obras clássicas no filme] permite a facilidade de leitura, mas também, devido ao uso de sintetizadores, sugere ao público que o mundo apresentado é diferente do que eles conhecem.”

Há dois notáveis usos de subtipos da tópica *consciência alterada*: durante a primeira sessão de tratamento de Alex e na cena da tortura que antecede a tentativa de suicídio. Na primeira vez, a composição eletroacústica e fragmentada de Carlos evoca os estágios de consciência passando do prazer ao mal-estar durante o início do tratamento de Alex. No final do filme, na sequência da tortura seguida da tentativa de suicídio, à medida que seu mal-estar se agrava, a música se torna mais densa e confusa. O processo de tropificação em *crossfade* entre a música clássica de Beethoven e a tópica *consciência alterada* sugere a intensificação do estado de desespero e loucura de Alex até culminar em seu salto pela janela.

Fahrenheit 451 (1966), dirigido por Truffaut e com música de Bernard Herrmann, é uma distopia baseada no livro homônimo de Ray Bradbury, publicado em 1953. O filme foi criado durante o período dominado pela “nova onda francesa” e, como boa parte da ficção científica da época, expressa de forma alegórica as críticas ao contexto sócio-político de seu tempo.

O filme trata de uma sociedade, em um futuro não especificado, mantida sob a égide de um governo totalitário e opressivo que considera livros como subversivos e causadores de infelicidade. Enquanto estes são proibidos, a televisão é onipresente e oferece a maior parte do entretenimento aos adultos. Os bombeiros são guardiões do bem-estar social e responsáveis por apreender e queimar os livros. Montag, o personagem principal, é um bombeiro de comportamento exemplar; até que, certo dia, incitado por uma jovem professora, resolve ler um dos livros que deveria queimar e se apaixona pela literatura. Ele se rebela contra aquela sociedade e foge para a terra dos homens-livro, onde pessoas decoravam livros inteiros para preservar a memória cultural e evitar que seu conteúdo se perdesse.

Para a trilha musical, Herrmann priorizou as cordas e percussão em detrimento de instrumentos eletrônicos ou processos provenientes da eletroacústica, já bastante associados às temáticas de ficção científica na época. Dentre os instrumentos utilizados

estão uma orquestra de cordas, duas harpas, xilofone, marimba, glockenspiel e vibrafone. A maioria dos temas é formada por processo modular, técnica típica utilizada por Herrmann que consiste na combinação de motivos curtos e repetitivos em combinações cíclicas. A música do filme remete a várias outras composições de Herrmann, muitas delas também compostas por processo modular. O início da música dos créditos iniciais é muito próximo à da abertura de *O dia que a Terra parou* (1951), por exemplo. Outros momentos aludem à música de *Vertigo* e *Psicose*.

Gillain (2013, p. 162) destaca que “em *Fahrenheit 451* duas grandes forças confrontam uma a outra: o fogo e o livro. Uma força que é natural, primária, elementar é oposta a uma força que é cultural, secundária e sublimada.” Os cidadãos estão alinhados a uma ou outra dessas forças e a jornada do personagem principal consiste da transição de um campo para o outro. Da mesma forma, “o livro é resolutamente feminino enquanto o fogo é masculino.” (GILLAIN, 2013, p. 165). A música, da mesma forma, opera pela oposição de dois grandes campos tópicos: de um lado o material musical associado aos bombeiros e, portanto, ao fogo, de outro aquele que está associado à relação de Montag pelos livros e, de modo geral, fornece o clima emocional predominante na maior parte do filme.

A música dos bombeiros é caracterizada pelo aroma stravinskiano, rigidez rítmica, presença do ostinato no acompanhamento, dinâmica forte e tópica militar. Contudo, a ausência de metais e o uso do xilofone com a orquestra de cordas criam um paradoxo em relação ao poder e autoritarismo que o sentido militar conotaria. Spencer (2008, p. 185) destaca que o uso do xilofone por Bernard Herrmann “insinuou infantilidade na música, que serviu para reforçar a noção de que uma sociedade que tolera a queima de livros é irresponsável e sem sentido.” De fato, conforme Gillain (2013, pp. 62-63) observa, a estação dos bombeiros é retratada como sendo tanto masculina quanto infantil. A trilha mecanizada e militar dos bombeiros se opõe ao restante da música do filme. Há momentos em que a trilha musical contribui para um peculiar sentido de suspense, como na cena em que dois alunos são castigados logo após a aula. A música também cumpre funções técnicas, atuando nas transições de cenas.

Ao invés de sons eletrônicos, a opressão é representada musicalmente pelo caráter expressionista, que evoca um lirismo sombrio. Este cria uma atmosfera emocional condizente com os ambíguos sentimentos dos personagens. O aroma de

fantasia é acentuado pelo uso de *glockenspiel*, que confere um sentido fantasioso e infantil, intensificando o senso paranoico daquela sociedade.

O “tema romântico” do filme é a música das cenas que Montag é cativado pela leitura dos livros. Dois exemplos são as músicas das cenas que Montag pega um livro escondido em sua casa e começa a ler enquanto sua esposa dorme ou quando ele lê uma passagem de um romance para as amigas de sua esposa. A música é lírica e sublime e cria uma relação de proximidade e identificação entre Montag e a leitura. O tema romântico de Montag pela leitura acentua a inversão de valores daquela sociedade, onde as relações humanas são objetificadas. O distanciamento entre Montag e sua esposa, Linda, só é rompido em uma única cena de amor entre ambos, justamente quando ela se mostrava alterada pelo efeito da transfusão de sangue logo após seu desmaio. De fato, a relação com os livros se coloca entre Montag e sua esposa. Ela ameaça, inclusive, a deixa-lo, alegando que não consegue viver tendo os livros por perto.

Finalmente, a música de Bernard Herrmann para *Fahrenheit 451* atua no sentido da *diferenciação*, enfatizando a atmosfera psicológica do filme e as relações conflituosas entre a sociedade, o poder controlador do estado e os livros, elemento de subversão.

4.2.11. A revitalização da música da ficção científica

Lerner (2004, p. 96) lembra que 1977 foi um ano tão significativo para Hollywood quanto os anos 1915, 1927 ou 1939. Duas razões que atestam essa importância foram os lançamentos de *Contatos imediatos de terceiro grau* (*Close encounters of the third kind*) e *Star wars*, ambos com música de John Williams. Segundo Hayward (2004, p. 1), “*Star wars*, lançado em 1977, marcou o início de uma nova onda de filmes Sci-Fi de grande orçamento que rejuvenesceram o gênero por revisitar uma era anterior de deslumbramento cinematográfico.” Antes disso, *Tubarão* (1975) finalizou o ciclo de distopia precedente e desencadeou uma onda de produções que ficaram conhecidas como *blockbusters*. A música de Williams para *Tubarão* também representou um primeiro esforço no sentido de resgatar o estilo orquestral predominante nos anos 1930 até meados de 1950. Mesmo que compositores como Jerry Goldsmith nunca tivessem de fato abandonado a música orquestral, e ainda que Kubrick

já tivesse recorrido a Johann Strauss, Khachaturian e Richard Strauss em 2001, as trilhas musicais de Williams marcaram uma revalorização do modelo sinfônico neorromântico, aos moldes de Korngold e Richard Strauss, incorporando com parcimônia experiências da música moderna e evitando o uso de instrumentos eletrônicos¹¹¹ em favor de uma trilha musical mais acessível, familiar e com forte poder retórico. Davis (1999, p. 59 – 60) destaca que não houve exatamente uma retomada do estilo sinfônico dos anos 1930 e 1940, aos moldes de Korngold ou Steiner. Havia o predomínio de um forte caráter neorromântico, mas os compositores da nova geração não tinham o receio de incorporar elementos da música moderna, caso necessário. Na música de John Williams, por exemplo, é fácil notar passagens com influência de Holst ou Stravinsky.

Em *Star wars*, a opção por um estilo orquestral acessível e *não marcado* contribuiu para a aceitação de elementos fantásticos da narrativa, promovendo um processo de familiarização daquilo que é estranho ao espectador médio. Segundo Lerner (2004, p. 97), “no coração do enorme sucesso das trilhas musicais de Williams para *Star wars* e *Contatos imediatos de terceiro grau* está uma efetiva mistura de memória, nostalgia e poder manipulativo para os argumentos menos óbvios do filme.” Ao mesmo tempo, esse estilo incorporava associações de precisão, poder e subjetividade burguesa que criavam uma conexão com as séries de aventura dos anos 1930, dentre eles as produções estreladas por Errol Flynn e os seriados *Flash Gordon* e *Buck Rogers*. (LERNER, 2004, p. 97-98). A serialização de grandes produções se tornou uma prática comum nos anos 1970 que se estendeu para os anos 1990 e para o início do século XXI. Em conjunto com essa prática, a abordagem sentimentalista e fortemente juvenilizada se tornou um ingrediente importante na constituição de muitos filmes de ficção científica.

A intertextualidade é uma característica da pós-modernidade que foi absorvida pelos filmes do gênero a partir dos anos 1970. Telotte (2004, p. 105) observa que *Star wars* homenageia uma grande quantidade de filmes e gêneros, dentre eles o *western*, os filmes de guerra e os filmes de samurai. Alguns autores, ademais, identificam *Star wars* como sendo um tipo de *western* espacial. Podemos, de fato, reconhecer diversos elementos em comum com os *westerns*: Han Solo é um mercenário que faz quase

¹¹¹ Um dos raros momentos de uso de instrumentos eletrônicos na música de John Williams pode ser encontrado no tema de cinco notas tocado na cena da comunicação entre os homens e os extraterrestres em *Contatos imediatos de terceiro grau*, onde foi utilizado um sintetizador ARP 2500.

qualquer coisa por dinheiro; há caçadores de recompensa, como os empregados de Jabba; Luke é um herói rebelde com grandes habilidades com armas etc. De fato, uma vertente específica da ficção científica que inclui temáticas de aventura e exploração espacial poderia ser apropriadamente considerada uma versão futurista dos *westerns*: o astronauta é uma espécie de *cowboy* do futuro; tanto o *cowboy* quanto o astronauta carregam consigo uma aura mitológica que evoca o arquétipo do aventureiro, do desbravador e, por conseguinte, da coragem e do heroísmo; os sons de naves e foguetes espaciais carregam um lastro de poder e transcendência que substitui as locomotivas e o cavalo; outros planetas substituem as regiões desconhecidas nas quais o *cowboy* errante passa etc.

Tanto a similaridade formal com os *westerns* quanto a evocação dos seriados de aventura dos anos 1930 e 1940 agregaram valores associados ao contexto cultural do período do pré-Guerra aos filmes dos anos 1970. Lerner (2004) destaca os códigos de masculinidade que permeiam a trilha musical de *Star wars*. Em plena segunda metade da década de 1970, filme e música confrontam um contexto de crítica social e mudança no modelo patriarcal nos EUA rememorando “um tempo de dominância masculina não problemática” (LERNER, 2004, p. 101). O estilo marcial e heroico, o uso dos metais em dinâmica *forte*, os gestos de quarta e quinta justas ascendentes que iniciam o tema dos créditos e que se tornará o *leitmotiv* de Luke Skywalker conotam coragem, nobreza e masculinidade. Segundo Lerner,

O ritmo duplo marcial, o timbre de trompetes para a melodia e os saltos, a qualidade disjunta da forma da melodia (primeiro uma quarta ascendente, então uma quinta e finalmente, duas vezes, uma sétima ascendente, antes de voltar ao ponto de repouso) são todos caminhos que muitos compositores anteriores usavam para conotar masculinidade por meio da música (LERNER, 2004, p. 99).

Da mesma forma, em *Superman* (1978) Williams utilizou tópicos que conotam masculinidade e heroísmo para o personagem principal. Muitos destes elementos, contudo, já estão presentes na música tema de *Em cada coração um pecado* (*Kings row*, 1942), de Korngold. A semelhança entre a música de *Em cada coração um pecado* e *Star wars* vão além da similaridade entre os temas dos personagens principais, Luke e Parris. Tal como Korngold, John Williams recorreu a *leitmotifs* que são transformados e desenvolvidos ao longo da narrativa e assumem tópicos diferentes de acordo com o contexto. No primeiro aparecimento de Luke, seu tema é executado nas trompas em cantábile, andamento lento, dinâmica *piano* e caráter *disfórico* em comparação à versão

dos créditos. Outras vezes, o tema de Luke é executado em estilo heroico ou pastoral. O *Tema da força* evoca otimismo e esperança e, tal como o *leitmotiv* de Luke, ele é transformado e desenvolvido durante a narrativa. Na cena que Luke e Obi-Wan Kenobi encontram os tios de Luke mortos e sua casa destruída – uma provável referência a *Rastros de ódio* (1956) – o *Tema da força* é executado nas cordas com um ostinato ao fundo que sugere obstinação e sede de vingança.

Ainda que haja elementos modernos na trilha extradiegética de *Star wars*, como o estilo stravinskyano da música de algumas cenas no interior da Estrela da Morte, o tratamento orquestral e convencional torna o resultado mais homogêneo em comparação com os demais temas que constituem a trilha extradiegética. A música diegética, por outro lado, é *marcada* em relação ao restante da trilha musical. Na cena da cantina, por exemplo, os músicos alienígenas executam música em estilo jazzístico. Embora soem familiares ao espectador, essa música contrasta com a trilha orquestra extradiegética. O caráter “alienígena” é sugerido pelo uso do *steel drum*. Entre outras coisas, o timbre do instrumento musical afro-caribenhos será o principal responsável pela “desfamiliarização” da música executada na diegese.

Lançado pouco tempo depois de *Star wars*, *Contatos imediatos de terceiro grau* também alcançou grande sucesso comercial explorando uma temática típica dos anos 1950, a saber, o contato com seres extraterrestres. Contudo, a exemplo de *O dia que a Terra parou* (1951) e mesmo *2001: uma odisseia no espaço* (1968), o filme apresenta uma sensível mudança de perspectiva em relação a maior parte dos filmes precedentes ao apresentar uma visão otimista do contato de seres humanos com o universo alienígena.

Como George Lucas, Spielberg recebeu forte influência dos seriados dos anos 1930 e 1940 e dos filmes de ficção científica B dos anos 1950. Também contribuiu com sua formação o tempo que o diretor trabalhou com Rod Serling, idealizador de séries como *Twilight Zone* e *Night Gallery* (no Brasil, *Galeria do Terror*). Capuzzo (1988, p. 129 – 137) observa que é possível notar muitas influências das combinações narrativas de *Twilight Zone* em *Contatos imediatos de terceiro grau* (*Close encounters of the third kind*, 1977): a subversão do cotidiano pela aparição de OVNI; a crise de identidade do protagonista; as informações científicas levam em conta o universo do espectador; o protagonista é uma pessoa simples e terá o privilégio de ver coisas que nenhum cientista

verá. De modo geral, há uma apologia ao cidadão médio norte-americano, que seria o espectador desses filmes. Segundo Lerner (2004, p. 101), “Contatos imediatos de terceiro grau se oferece como um tipo de salvação cinematográfica espetacular em resposta à vida suburbana do cidadão médio norte-americano, que é representada como banal, materialista e claustrofóbica – em uma palavra, alienante.”

Mais ousada que a música de *Star wars*, a trilha musical de John Williams para *Contatos imediatos de terceiro grau* (abreviaremos para *C.I.T.G.*) inclui um nível maior de experimentalismo e diversos elementos do modernismo musical, como passagens aleatórias, música atonal, texturas, clusters e drones na região grave. Esses elementos *marcados* geralmente estão associados aos alienígenas direta ou indiretamente. Em outros momentos, clusters, vozes, glissandos ou arpejos de harpas e todo tipo de experiências sonoras conferem um sentido misterioso e transcendental aos eventos misteriosos relacionados à presença dos visitantes extraterrestres. Scheurer chama a atenção para o fato de que o contato com os alienígenas em *C.I.T.G.* ocorre com um sentido mais espiritual e psicológico: “esse encontro leva à descoberta, descoberta da expressão artística, descoberta de si mesmo, descoberta do amor e, finalmente, descoberta de uma oportunidade para renascer e, aparentemente, transcendência.” (SCHEURER, 2008, p. 74). O foco central do filme não está no medo ou na ameaça, como nos filmes precedentes, mas na curiosidade e no mistério que ronda o desconhecido. O uso de texturas e clusters para representar o desconhecido e a inteligência alienígena remete à música de Ligeti utilizada por Kubrick em *2001*. Distante das conotações de medo e ameaça comumente associadas a gestos dissonantes de theremin, o material textural evoca um senso de mistério e incerteza congruente com o universo infinito e incognível. Outra referência são as texturas eletrônicas de Artemiev para *Solaris* (1972). Assim como em *2001*, em *C.I.T.G.*, o aspecto textural dos clusters é o primeiro material musical que o espectador tem contato. A música sugere mistério e suspense e é iniciada sobre uma ponta preta que antecede a primeira sequência, logo após os créditos e a apresentação do título do filme. A textura segue em um crescendo que culmina em um forte ataque que marca o início da primeira cena do filme: uma tempestade de areia no deserto de Sonora, México, e um veículo se aproximando. Uma inscrição na tela indica se tratar da “época atual” e, portanto, evita qualquer possibilidade de interpretarmos a narrativa como sendo futurista. Essa forma

de representação da vida alienígena difere do uso do theremin, mas ainda conserva elementos dos estereótipos de alteridade.

A música diegética é tocada geralmente em desenhos animados, propagandas na TV, caixinha de música ou é cantada por personagens. A parte com mais música diegética no filme coincide com o crescimento da obsessão de Roy (Richard Dreyfuss) com a ideia do contato com os alienígenas e contribui com a atmosfera realista que predomina nessa parte. O tema da Torre do Diabo possui um aroma transcendental, com harpejos e glissandos de harpa, vozes femininas e cordas orquestrais que intercalam sobre as notas de um trítono, aludindo, inclusive, a música dos créditos de *O dia que a Terra parou*, de Bernard Herrmann.

No momento que os alienígenas se mostram amigáveis, a trilha musical se converte em um estilo neorromântico e familiar. Em alguns momentos e, principalmente, no final, a música que acompanha as sequências dos alienígenas assumirá tópica *fantasia*. Nesse sentido, há um caminho que a música do filme segue do *disfórico* para o *eufórico*, do dionisíaco para o apolíneo, que em termos musicais se traduz pela transição entre o *marcado*, caracterizado por técnicas modernas tais como texturas e atonalidade, para o *não marcado*, culminando em uma trilha neorromântica que evoca o tema de *Pinóquio* (1940). A aproximação com a Disney se dá também pela menção direta ao filme da produtora. Na cena que Roy resolve desmanchar sua escultura em forma de torre, um brinquedo do Pinóquio executa a peça *When you wish upon a star*, do filme *Pinóquio* (1940) e que passou a ser usada nas aberturas dos filmes da Disney. Lerner (2004, p. 103) destaca que *C.I.T.G.* não faz alusão apenas a *Pinóquio*, mas também a *Peter Pan* (1953). Segundo o autor, “a lição central da parábola de Roy Neary é, como em *Peter Pan*, recusar o mundo adulto de responsabilidade a fim de perseguir seus sonhos de infância.” (LERNER, 2004, p. 103).

O tema de Pinóquio também será sugerido na sequência final, quando Roy é convidado a entrar na nave alienígena. As vozes e a harmonia neorromântica conferem um caráter transcendental à música na cena do contato. Quando a imagem do alienígena aparece em close, o som do theremin é sugerido por meio das vozes. Após o primeiro contato direto por meio da melodia de cinco notas (que coincidem com as cinco letras de Hello!), quando os alienígenas parecem buscar uma aproximação amigável, o motivo da comunicação passou a ser executado com timbres de instrumentos orquestrais, em

especial o oboé. O motivo do contato formado pelas cinco notas permeia também a trilha extra diegética, principalmente na cena que a nave decola, quando a trilha se converte em uma fanfarra heroica sugerindo um final feliz.

4.2.12. “Eles são como nós”: a convivência pacífica entre humanos e alienígenas como metáfora para a tolerância étnica e aceitação do Outro

Em *Star wars* e *Contatos imediatos de terceiro grau* a ficção científica se afirmou enquanto espetáculo e se converteu em um dos gêneros dominantes em Hollywood. Rodrigues (2012, p. 83) destaca a onda de juvenilização e aventura desencadeada desde então com filmes como *Superman* (1978), *E.T. – o extraterrestre* (1982), *Cocoon* (1985) e *De volta para o futuro* (1985). Entre outras coisas, esses filmes promoveram a hibridização da ficção científica com a aventura e a fantasia, elementos bastantes presentes já nas séries televisivas. Uma leva de filmes onde personagens alienígenas eram representados como amigáveis se revelou como alegoria para a tolerância nas relações humanas. Houve, simultaneamente, um processo de sentimentalização da ficção científica, onde a ênfase à transcendência emocional representou ao mesmo tempo uma supervalorização das emoções, que passaram a ser definidas como característica de humanidade, e como caminho para experiências de transcendência. O contato com seres alienígenas, destarte, adquiriu uma aura quase religiosa, aludindo ao sublime e transcendental. Conforme Scheurer (2008, p. 74) observa, o tema central de *Contatos imediatos de terceiro grau* “sugere que, se nos abirmos para e abraçar o mistério do outro, seremos recompensados.” Em parte, esse processo também foi motivado pelas mudanças políticas e ideológicas nos EUA e no mundo, que promoveram uma campanha pela tolerância étnica e pelo fim das guerras. Assim como vimos no *western* liberal com a representação mais humanizada dos indígenas, a aceitação e o deslumbre com o alienígena amigável ocorrerá como uma metáfora para a aceitação do Outro, inclusive como resposta e solução para os dilemas humanos.

A representação do alienígena de forma positiva já pode ser constatada em *O dia que a Terra parou*, onde Klaatu, o personagem alienígena pacífico, se tornou referência para produções posteriores. Neste, não obstante sua aparência humana, a origem extraterrestre de Klaatu é sempre denunciada pelos instrumentos eletrônicos que permeiam a trilha musical. Diferentemente da prática dos compositores dos anos 1980, a

música de Herrmann para o filme revela o predomínio do *marcado* e não familiar, evocando a atmosfera paranoica do período e mantendo claramente a distinção entre humanos e alienígenas, sobretudo no plano moral e intelectual.

Em *Inimigo meu* (1985), dirigido por Wolfgang Petersen, Maurice Jarre recorreu a sons sintetizados, atonalidade, atmosferas sonoras e texturas eletrônicas juntamente com uma orquestra tradicional. O filme trata de um futuro distante, no final do século XXI, onde as nações da Terra trabalhavam em conjunto para explorar outros planetas. Na disputa por um mesmo território interestelar os humanos entram em guerra com os habitantes alienígenas, de aparência reptiliana, do planeta Dracon. Durante uma batalha, o piloto terráqueo Willis Davidge (Dennis Quaid) e seu rival Drac, Jerry (Jeriba), caem em um planeta inóspito. Após um período de convivência forçada, ambos se tornam profundamente amigos. Em plena era Reagan nos Estados Unidos, o filme é uma fábula a favor da tolerância e respeito para com as diferenças. Nele, o alienígena é “humanizado” por meio da convivência que favorece o respeito mútuo e a empatia entre os personagens. Ao tomar contato direto com Jerry, Davidge passa a reconhecer a dignidade da cultura Drac. A música de Maurice Jarre, parte orquestral e parte eletrônica, é fundamental no processo de familiarização e desfamiliarização de elementos da narrativa. As atmosferas eletrônicas e a música atonal evocam os mistérios do universo alienígena. Os créditos são apresentados com imagens do espaço sideral acompanhadas pela tópica *espaço sideral* e um narrador *over*. O primeiro contato entre os personagens principais, quando Davidge observa Jerry mergulhando em um lago, é acompanhado por texturas eletrônicas que indicam a natureza alienígena do Drac. À medida que a amizade entre os personagens é estabelecida, a música perde a atmosfera ameaçadora e ganha contornos neorromânticos. Por conseguinte, as sonoridades eletrônicas cedem à música orquestral. Essa mudança pode ser observada a partir da cena que Jerry salva Davidge e cuida de seus ferimentos. Há, portanto, uma lógica direcional que vai do *marcado* para o *não marcado*, ou seja, das sonoridades eletrônicas e texturais para uma trilha tipicamente orquestral, em estilo acessível e idioma neorromântico, simbolizando o processo de familiarização do alienígena e de sua conversão de inimigo/estranho para amigo/familiar.

Como herança da fase de distopia, a associação entre perda da individualidade ou desumanidade e autoritarismo, alta disciplina, opressão e militarismo – características associadas a ditaduras totalitárias - contribuiu para que, em uma vertente

específica de filmes de ficção científica, as tópicas militares (estilo de marcha, padrões de toques de caixas claras, chamados de trompeta) adquirissem conotação negativa, normalmente reforçada por tonalidades menores e melodias em registros graves para acentuar o sentido de vilania em oposição ao caráter positivo do heroico e pastoral. Em muitos desses filmes, os vilões serão representados por governantes, militares, agentes do governo ou grandes corporações e seus *leitmotifs* serão construídos com base em tópicas militares. O herói, por outro lado, pode ser desde um cidadão simples do interior a crianças, símbolo de inocência e tolerância, ou mesmo um alienígena. Em todos esses casos, contudo, o heroísmo está pautado em valores norte-americanos compartilhados mesmo por crianças ou extraterrestres. Conforme Scheurer destaca,

O comportamento heroico por parte de crianças e extraterrestres, no entanto, é conduzido em apoio a um valor bastante padrão e que os americanos têm relacionado desde a escrita de "Lar, doce lar" no século XIX: não há lugar como nossa casa - mesmo para um alienígena (SCHEURER, 2008, p. 67).

Será frequente a oposição entre tópicas militares, conotando rigidez, disciplina, crueldade e tópicas derivadas da pastoral e da fantasia, conotando familiaridade, bondade, "humanidade" e transcendência – a pastoral como sugestão do idílico, nostálgico e pacífico "lar, doce lar". Nesses casos, onde cientistas, soldados e agentes do governo representam os obstáculos para o personagem principal, normalmente o tema do herói possui tópicas em comum com a trilha musical do restante do filme, enquanto as tópicas militares representam o elemento *marcado*. Em *Contatos imediatos de terceiro grau*, por exemplo, a música relacionada aos agentes do governo apresenta estilo militar. Em contrapartida, o clímax do contato amigável entre humanos e alienígenas é acompanhado por estilo sinfônico neorromântico. Por conseguinte, como parte da demonização do governo ou grandes instituições e apologia ao cidadão médio, os agentes do governo não usufruem de privilégios concedidos aos cidadãos comuns: apenas pessoas simples e criativas tiveram o privilégio de conquistarem o interesse dos alienígenas e de serem convidadas por eles a embarcarem na nave. Segundo Vivian Sobchack,

A partir de *Contatos imediatos de terceiro grau*, os efeitos especiais nos principais filmes de ficção científica foram transformados de sinais de uma ciência e tecnologia racionais e objetivas para representações de uma alegria, e "sublime", intensidade – ligando tematicamente o novo sentido emocional "independente", "flutuante", e "liberado" da cultura pós-moderna com o transcendental. A transcendência emocional alienada torna-se objetivada no alienígena transcendental e amoroso, e a experiência alienada do "arrebatamento" ou "transporte religioso" é narrativizada literalmente – tanto seres humanos são extasiadamente "levados" em corpo e espírito, como o

"transporte religioso" é efetuado por "transportação extraterrestre" (SOBCHACK, 1987, p. 287-288).

Assim como em *Contatos imediatos de terceiro grau*, *E.T. – o extraterrestre* apresenta um processo de “humanização” do extraterrestre como forma de, alegoricamente, representar a tolerância e o poder transcendental do contato com o desconhecido. Após o mistério das primeiras aproximações, a humanização do extraterrestre por meio da música é feita com instrumentos acústicos e tópicas familiares. Tanto em *E.T.* quanto em *C.I.T.G.*, a temática alienígena é tratada de forma semelhante a um conto de fadas. Podemos, assim, identificar no primeiro o binômio universo adulto desencantado/universo infantil fantástico como uma das dicotomias fundamentais da narrativa. A proximidade com o universo fantástico infantil é sugerida ainda por meio do uso de pícolo, harpa e celesta. A oposição entre os materiais musicais se dá entre o tema dos pesquisadores da Nasa, em estilo militar, e a música *não marcada* dos alienígenas, com aroma de fantasia e heroísmo. O tema de *E.T.* como amigo, por conseguinte, é construído com base nas tópicas fantasia e estilo heroico, aludindo a uma atmosfera onírica e impressionista. Como nota Scheurer (2008, p. 63), “a música de Williams para *E.T.* realmente vai contra o velho tipo [de trilha musical para alienígenas] e sugere que este pequeno visitante do espaço sideral tem não apenas a capacidade para o amor humano e entendimento, mas também o potencial para realizar algo de heroico.”

Os créditos iniciais são exibidos com letras em cor roxa e fundo preto. A música dos créditos é criada sobre a típica *espaço sideral*, evocando um senso de mistério que se aproxima da *ombra*. A trilha sonora apaga qualquer lastro de referencialidade e, ao evitar instrumentos convencionais, convida o espectador a se lançar no universo acusmático. A música não familiar e não referencial intensifica a atmosfera de suspense. Desde *Alien*, lançado três anos antes, a imagem do alienígena monstruoso e ameaçador permeava o imaginário dos espectadores dos anos 1980 e, portanto, o tratamento peculiar dado ao material musical e a atmosfera de medo sugere inicialmente se tratar de um filme de terror com uma abordagem dos extraterrestres no sentido tradicional, ou seja, como uma ameaça.

O motivo germinal de sete notas é que dará origem a maioria dos materiais da trilha musical de *E.T.* é exibido já na cena inicial, com uma flauta solo em estilo etéreo, acompanhando as imagens do céu noturno. A flauta solo conota a solidão manifesta na

vista da amplidão do espaço - não tão solitário - fato que logo será comprovado pela visão de uma nave espacial que atesta a visita de seres de outro planeta. Esse primeiro motivo, iniciado com um intervalo de quinta justa ascendente e finalizado com uma terça maior descendente, será o *leitmotiv* que conota a origem alienígena¹¹² de E.T. e será retomado várias vezes ao longo do filme, sempre associado a seus pais e seu planeta de origem. Andrew Douglas (1989) chama a atenção para o fato de que o gesto intervalar de quinta justa que inicia o motivo de “E.T. como alienígena” é predominante no início de todos os temas principais do filme. De fato, o gesto inicial de quinta justa ascendente é característico em muitos temas da ficção científica, incluindo *2001*, *Superman*, dentre outros.

Após a exposição do motivo da flauta, os demais instrumentos da orquestra se unem em resposta a ele. A trompa ecoa o motivo inicial acompanhada com glissandos de harpa e uma atmosfera sonora que conota fantasia. Podemos inferir a característica etérea do motivo executado pela flauta solo no início como sendo uma transposição do pastoral para o reino do espaço sideral. Williams cria, dessa forma, a ideia do “Outro”, contudo, com traços de familiaridade. O mesmo motivo encerrará o filme, acompanhando a partida do disco voador, com típica *fanfarra*, em dinâmica *fortíssimo* e ênfase nos metais com ataques de percussão sobre uma base de cordas orquestrais. O motivo é executado logo após a forte fanfarra vitoriosa, acentuando o sentido de “final feliz”.

Figura 77: *Tema de E.T. como alienígena.*

Ao ser mostrada a nave espacial dos alienígenas, a fantasia dá lugar a uma atmosfera de mistério com uma música sombria e tenebrosa, com som de cordas orquestrais, órgão e pontuações de metais em dinâmica *mezzo-piano*. Como muitos

¹¹² Andrew Douglas (1989) chama esse motivo de “E.T. como alienígena”.

outros filmes com temática de invasão ou visita alienígena, a sequência inicial é contextualizada em um ambiente não urbano. Os extraterrestres caminham e exploram a região – veremos adiante, que seu interesse está apenas na coleta de plantas para possíveis estudos, contudo, o aspecto inofensivo dos alienígenas é adiado em favor da manutenção do suspense. Toda a sequência alude a um típico filme de terror/ficção científica dos anos 1950, sugerindo a invasão alienígena em uma perspectiva pessimista. O uso do órgão também remete ao outro mundo e à associação criada nos anos 1950 entre instrumentos eletrônicos e extraterrestres ou filmes de terror. O conjunto de tópicos *disfóricas* que predominam na sequência inicial cria uma atmosfera de suspense e fantasia.

O *Tema tenebroso*, como denominamos a faixa anterior, será retomado na sequência que os agentes do governo se preparam para invadir a casa de Elliott e capturar E.T. O que levaria John Williams a utilizar a mesma música para cenas aparentemente tão distintas? Podemos inferir que, na cena da captura, o alienígena está prestes a morrer e a música contribui, portanto, para intensificar o suspense que antecipa a morte do personagem. Ao mesmo tempo, o som do órgão remete a alteridade e deslocamento do ambiente familiar. A música outrora utilizada para os alienígenas, dessa vez coloca os próprios humanos, agentes do governo, como intrusos. As roupas utilizadas, o isolamento e a cena bizarra da invasão contribuem para a ideia de que os agentes da Nasa são os verdadeiros intrusos e vilões.

Tema tenebroso

Grave ♩ = 60

p religioso e legato

mp 3

8^{va}-----loco

6

3

8^{va}-----

11

3

loco

(8^{va})-----

Figura 78: *Tema tenebroso* de *E.T.- o extraterrestre*.

O interior da nave espacial é acompanhado por gestos em glissando de cordas orquestrais e celesta. Não seria exagero considerar esse tipo de sonoridade escolhida por John William para representar o interior da nave como um tributo aos gestos de theremin e instrumentos como vibrafone, celesta e glockenspiel, além de harpas e piano, que acompanham as cenas no interior do disco voador em *O dia que a Terra parou* (1951). Essa sonoridade *marcada*, com gestos melismáticos e instrumentação inusual sugerindo outro mundo e se distinguindo do restante da música do filme, contribui, ademais, para a distinção entre o ambiente alienígena e o ambiente terrestre e humano.

Quando avistamos o personagem principal, E.T., caminhando sozinho pela floresta antes de ser abandonado, a música se torna dramática, executada nas cordas orquestrais e seguidas das madeiras. A textura homofônica e levemente modal remete à típica *coral* e sugere uma atmosfera quase religiosa. Esse tema será reiterado na segunda metade do filme, quando E.T. está doente e chama por sua mãe – na verdade, a mãe de Elliott. Por expressar o drama do abandono de E.T., tanto quando ele é

abandonado por seus pais, quanto pela mãe de Elliott, chamaremos essa música de *Tema do abandono*.

Figura 79: Tema do abandono de E.T.- o extraterrestre.

Como já comentado, os pesquisadores da Nasa são representados musicalmente pela tópica militar, conotando autoridade. As forças do governo são personificadas em um personagem incógnito reconhecido apenas pelas chaves que carrega na cintura. A tópica militar é um elemento *marcado* em relação ao restante da trilha musical do filme, onde predominam fantasia e sombra, portanto, o deslocamento do tema dos pesquisadores em relação ao restante da trilha musical os coloca em um notável distanciamento do mundo da fantasia infantil. Os sentidos de autoridade e vilania são reforçados pela figuração com notas repetidas seguidas de uma quinta justa e o uso das madeiras em registro grave. Andrew Douglas (1989) observa que, na sequência final do filme, o pesquisador referido como “Keys”, ou o homem das chaves, não representa mais uma ameaça e, portanto, o tema militar, normalmente apresentado em tonalidade menor é executado em tonalidade maior.

Figura 80: Tema do homem das chaves de E.T.- o extraterrestre.

As madeiras são utilizadas com sentido cômico na sequência da festa de Halloween e nas cenas que Elliott está na escola enquanto E.T. explora sua casa. No Halloween, quando E.T. e as crianças cruzam com um personagem vestido de Yoda, o tema do personagem de *Star wars* é rapidamente sugerido na trilha musical. E.T. e Elliott compartilham uma forte empatia, de modo que, a partir de determinado tempo de convivência, um passa a sentir o que o outro sente. Na cena da escola, quando E.T. bebe

uma lata de cerveja, Elliott começa a se sentir embriagado. Em outros momentos, tudo que E.T. vê na TV acontece de forma similar na escola com Elliott. Há um interessante uso da tópica *consciência alterada* na cena que E.T. se embriaga e Elliott sente os efeitos da bebida na escola. A trilha é formada por glissandos de violinos que criam o sentido de mal-estar e aludem aos gestos de theremin que ficaram famosos na trilha musical de Miklós Rózsa para *Farrapo humano*.

O *Tema de E.T. como amigo*, o mais famoso do filme, é baseado, por sua vez, em uma variação do motivo da flauta ouvido no início e é executado toda vez que E.T. realiza um milagre, como suspender as bolinhas no ar simulando um sistema solar, reviver as flores e fazer as bicicletas flutuarem. A familiaridade e acessibilidade do *Tema de E.T. como amigo* revela a aproximação do personagem com o universo dos humanos que o adotaram. Andrew Douglas (1989) destaca que esse tema é erroneamente denominado “O tema de E.T.” e sugere que um título mais adequado seria “Voando” ou “E.T. como amigo”, já que essa melodia não tem nenhuma proeminência em relação aos demais temas do filme. Contudo, duas explicações que justificam que há, sim, uma proeminência desse tema é seu uso nos dois momentos de clímax do filme, além dos momentos que E.T. manifesta seus poderes.

Figura 81: *Tema de E.T. como amigo*.

Na cena que E.T. imita os gestos de Elliott e, portanto, demonstra sua capacidade de aprender, a música é leve, serena, com dinâmica piano e predomínio da harpa. Neste momento, ocorre o processo de “humanização” do alienígena. A música exerce papel fundamental neste processo ao criar uma atmosfera de encantamento, favorecendo, assim, a empatia do espectador para com o personagem de outro planeta e

enfatizando as similaridades entre E.T. e Elliott em detrimento das diferenças físicas. O *Tema da amizade* também contribuirá para a criação de uma atmosfera de fantasia e afeto na cena que a mãe de Elliott lê a história de Peter Pan para sua irmã e E.T. expia através da porta. A partir da cena da amizade, a música que passa a acompanhar E.T. a partir de então se torna mais familiar.

Figura 82: *Tema da amizade de E.T.- o extraterrestre.*

Ao fim e ao cabo, *E.T.* e outros filmes do período expressam uma ideologia que ganhava força ao menos em uma parte da sociedade norte-americana e do mundo. A tolerância para com as diferenças, a aceitação do novo e a descoberta do outro, em muitos casos, se dá em um contexto de curiosidade infantil, por meio do encantamento e da fantasia, não pela racionalidade científica. A mensagem inferida nesses casos alvitra a ideia de que, sob alguns aspectos anteriormente definidores da condição humana, “eles são como nós”. Os limites da humanidade e a consequente necessidade de redefinição do humano e do *self* esbarrou ainda nos questionamentos levantados pelos estudos na área de inteligência artificial. O movimento de humanização do Outro a partir da ideia de autoconsciência se estendeu para robôs, ciborgues e andróides. Em *Blade Runner* (1982), Rachel se apaixona, sofre e toma consciência da morte. O andróide Andrew Martin, de *O homem bicentenário* (*Bicentennial Man*, 1999), adquire sentimentos humanos, curiosidade e personalidade própria. Em *Eu, robô* (*I, robot*, 2004), Sonny, uma experiência do Dr. Alfred Lanning, adquire sentimentos, consciência da morte e ajuda os humanos na luta contra os robôs rebelados. Em *A.I. – inteligência artificial* (*A.I. Artificial Intelligence*, 2001), David sofre a dor do abandono, teme a morte, tem sonhos e desejos. A música atuou de forma fundamental no processo de humanização do não humano, promovendo a aproximação ou distanciamento do espectador em relação aos elementos da narrativa por meio de códigos já cristalizados. Como veremos a seguir, haverá uma associação recorrente entre a música eletrônica como elemento de

estranhamento e desfamiliarização em temáticas que envolvem futuro, tecnologia, máquinas, robôs, androides e ciborgues.

4.2.13. Futuro, tecnologia, máquinas, robôs, androides e ciborgues

A partir do final dos anos 1970, ao mesmo tempo em que predominava na ficção científica uma onda de juvenilização, aventura e sentimentalização com filmes como *Superman* (1978), *O buraco negro* (*The black hole*, 1979), *Jornada nas estrelas: o filme* (*Star trek – the motion picture*, 1979), *E.T. – o extraterrestre* (1982), *Tron: uma odisseia eletrônica* (*Tron*, 1982), *De volta para o futuro* (1985), *Cocoon* (1985), *Os exploradores* (*Explorers*, 1985), *Inimigo meu* (*Enemy mine*, 1985) e *Mulher nota 1000* (*Weird science*, 1985). Simultaneamente, há uma leva de filmes que acentuam a distopia e a crítica tendo o desenvolvimento tecnológico como plano de fundo dominante. A tecnologia é abordada em dois caminhos principais: a celebração da ampliação de nosso poder sobre a natureza, consubstanciado na capacidade de criar máquinas inteligentes à nossa imagem e semelhança, e o consequente risco dessas máquinas nos substituir. *Blade Runner* (1982), *O exterminador do futuro* (*Terminator*, 1984, 1991), *Robocop* (1987, 1994) e *O vingador do futuro* (*Total Recall*, 1990) são alguns dos exemplos dessa nova fase que exploram a paranoia tecnológica na época que Baudrillard definiu como “a era do simulacro”. O embate entre homem e máquina que predomina na década de 1980 e início de 1990 será retomado na virada do século, onde se soma a temática de catástrofe que acompanha a chegada do novo milênio.

Na música, a exploração dos novos aparatos eletrônicos e digitais pareceu ser o caminho mais natural para a expressão dos anseios com a tecnologia e com um futuro dominado por máquinas que nos confrontam a todo o momento e denunciam nossa vulnerável natureza humana. Nesta época, a nova geração de sintetizadores comerciais, compactos e com custo mais acessível, passou a integrar grande parte dos estúdios de produção musical. O padrão MIDI foi outra revolução da era digital nos anos 1980, e favoreceu a comunicação entre instrumentos musicais e equipamentos eletrônicos. Bandas e artistas do universo pop se valeram de uma grande variedade de sintetizadores e, por conseguinte, os timbres sintetizados se tornaram uma característica da música da época. No cinema, ao mesmo tempo em que o estilo sinfônico de John Williams se tornou referência, músicos da indústria fonográfica passaram a compor trilhas musicais

para filmes de grande orçamento. Destarte, houve uma invasão de música eletrônica na trilha musical.

Prendergast (1992, p. 302) observa que, durante esses anos, o sintetizador foi a mais poderosa ferramenta acrescentada à paleta criativa da música de cinema. *Expresso da meia-noite* (1978), com música de Giorgio Moroder, foi o primeiro filme com música totalmente eletrônica a ganhar um Oscar de melhor trilha sonora. Vangelis se tornara conhecido na indústria audiovisual ao participar da trilha sonora da série *Cosmos*, do astrônomo Carl Sagan, em 1980, e, nos anos seguintes, sua música para *Carruagens de fogo* (*Chariots of Fire*, 1981) e *Blade Runner* (1982) abriu caminho para que outros compositores explorassem o potencial dos sintetizadores, sequenciadores, processadores de efeitos e outros recursos disponíveis nos estúdios de produção musical. Rapidamente, compositores consagrados também recorreram aos sintetizadores e equipamentos eletrônicos em suas trilhas.

Ao lado de uma variedade de usos da música eletrônica com diversas temáticas, se tornou recorrente na ficção científica, em especial a partir dos anos 1980, a associação entre sons sintetizados e temáticas que abordavam a alta-tecnologia, incluindo distopias futuristas, robôs, ciborgues, androides ou mesmo o mundo digital dentro do computador (*Tron: uma odisseia eletrônica*). O minimalismo, outra corrente estética em voga no período, se fundiu às tecnologias eletrônicas e passou a conotar mecanicidade e desumanidade.

Em relação aos períodos anteriores, nos anos 1980, mesmo com o uso de instrumentos eletrônicos, observa-se uma maior preocupação em se valer de uma escrita tipicamente orquestral e acessível. Nesses filmes, o futuro geralmente era retratado como ultratecnológico e, portanto, os timbres sintetizados atuavam como elemento de desfamiliarização, sugerindo um ambiente rodeado de alta tecnologia ou uma distopia futurista. Em *De volta para o futuro parte II*, por exemplo, quando Mcflyn olha pela primeira vez a rua em 2015 e diz “estamos no futuro”, a trilha musical apresenta sonoridades eletrônicas. Em *Blade Runner* (1982), Vangelis recorreu às sonoridades sintéticas para representar um futuro distópico e altamente tecnológico, onde androides são escravizados por humanos em colônias espaciais. Wendy Carlos já havia utilizado os timbres do sintetizador moog modular em associação com um futuro distópico em *Laranja mecânica* (1971). Em *Tron: uma odisseia eletrônica* (1982), a compositora

recorreu a uma orquestra com coral para as cenas no mundo real e a sonoridades sintetizadas, mescladas às orquestrais, para as cenas no mundo digital dentro do computador. Jerry Goldsmith também fez uso de uma orquestra tradicional e sons eletrônicos em *Star trek: the motion picture* (1979) e, em *Runaway – fora de controle* (*Runaway*, 1984), criou uma trilha musical inteiramente com sintetizadores.

Runaway é uma espécie de ficção científica policial que se passa em um futuro distante onde os robôs são parte do cotidiano. Em determinado momento, eles se rebelam e, graças ao trabalho do sargento Jack R. Ramsay (Tom Selleck), o Dr. Charles Luther (Gene Simmons), o gênio maligno por trás dessa conspiração, é encontrado e destruído. A publicidade do filme apresentava os seguintes dizeres expressos nos cartazes: "É o futuro. As máquinas destinadas a fazer o nosso trabalho são programadas para se voltar contra nós. Alguém deve parar o louco que começou tudo." A música de Goldsmith, a primeira totalmente eletrônica criada pelo compositor, incorpora uma série de tendências da época ao mesclar efeitos sonoros, pontuações, drones, estilo minimalista, elementos da música pop da época e, em muitos momentos, uma escrita em estilo orquestral com aroma neorromântico.

Não obstante, a confluência de diferentes abordagens poéticas unindo canções comerciais, instrumentos eletrônicos, experiências de vanguarda, música eletroacústica e música orquestral é complementada pela relação estreita entre *sound design* e música nesses filmes. Em muitos casos, efeitos sonoros, música e ambiência se integram de forma tão orgânica que as fronteiras entre diegese e extradiegese se tornam tênues. Um caso exemplar é o filme *Blade Runner*¹¹³ (1982). Nele, a música eletrônica de Vangelis evoca o futuro sombrio e ultratecnológico da Los Angeles dos anos 2019. Contudo, longe de conotar desumanidade e rigidez, que seria esperado da música de uma distopia, a trilha musical agrega uma atmosfera transcendental que atua como plano de fundo emocional para o drama da tomada de consciência da morte por parte dos replicantes - andróides (máquinas com forma humana) superiores aos humanos em força e agilidade e comparáveis em inteligência e emoção - e de sua condição de excluídos da sociedade. Os sintetizadores são utilizados em um caminho que remete à música orquestral de John Williams. As texturas e atmosferas eletrônicas¹¹⁴ combinadas às vozes, instrumentos e

¹¹³ Baseamo-nos na versão final do diretor.

¹¹⁴ As texturas e atmosferas eletrônicas de *Blade Runner* foram criadas nos sintetizadores *Prophet 10*, da *Sequential Circuits*, no *Roland VP-330 Plus Vocoder*, principalmente as seções de coro e cordas e, em especial, no *CS-80*, da Yamaha, responsável pelo timbre da música da sequência inicial, criado com base

estilos orientais, índice da orientalidade que predomina na cidade futurista, conferem um sentido de deslumbramento, transcendência e exotismo à narrativa. Em outros momentos, sonoridades que remetem a corais sintetizados, sinos, gongos e *wind chimes* sugerem uma atmosfera de mito e religiosidade. Essas conotações são reforçadas pelo forte simbolismo visual, expresso em monumentos piramidais, na ênfase ao sentido da visão por meio de imagens de olhos, na transparência do vidro, na fluidez da água da chuva, no simbolismo da cobra, do unicórnio, da pomba branca liberta no final do filme, do prego na mão de Batty etc.

Podemos identificar o binômio humano/máquina como um dos eixos sobre o qual a narrativa de *Blade Runner* se orienta. Uma vez que sentimentos complexos e a consciência da morte são algumas das características definidoras da condição de humanidade, é notável no filme a ambiguidade entre humano e não humano. Em muitos momentos, os replicantes são mais humanos que os próprios humanos: Rachel se apaixona e sofre os tormentos de sua crise de identidade, Batty chora, sente compaixão e teme a morte derradeira. Mesmo sua maldade é justificada por uma necessidade de vingança pela existência trágica que lhe fora imposta por seus criadores – um exemplo do que Asimov denominou “síndrome de Frankenstein”, quando a criatura se volta contra seu criador. Os humanos, por sua vez, são pouco afetivos, solitários e vivem isolados, apesar do ambiente caótico e superpopuloso. A música, destarte, também age no sentido de acentuar ou atenuar a distinção entre homem e máquina, principalmente por meio da dicotomia instrumentos eletrônicos/acústicos. O tema de amor de Rachel e Deckard é caracterizado pelo solo de saxofone com ênfase em notas repetidas. O estilo musical utilizado por Vangelis evita os tradicionais estereótipos musicais para esse tipo de tema e se aproxima das baladas românticas da época. Fortemente associado à vida noturna e a ritmos urbanos, o saxofone, além de possuir uma sonoridade *marcada* em relação ao restante da trilha sonora, conota sensualidade e, por conseguinte, humaniza a replicante, desfazendo as fronteiras entre homem e máquina. Memória e tempo são outros elementos centrais na narrativa. Na cena que Deckard testa as memórias de Rachel, a trilha musical utiliza um piano com a sonoridade levemente alterada. Segundo Hannan e Carey (2004, p. 157), nesta cena, o instrumento “é usado simbolicamente para representar memórias e um anseio por épocas passadas.” (HANNAN e CAREY, 2004,

em uma onda sonora dente-de-serra. Também foram utilizados o Fender Rhodes, o *E-um Emulator* para samples de sons percussivos, e o *Yamaha GS-1* para efeitos de percussão.

p. 157). O som do piano processado eletronicamente se mescla a uma profusão de efeitos sonoros que evocam um senso de nostalgia futurista e sonho, fundindo realidade e fantasia. O som do piano – dessa vez com timbre semelhante ao de um piano rhodes – é retomado na sequência final, após Batty salvar Deckard. O piano executa a melodia do tema principal do filme acompanhado com timbre de cordas orquestrais. A oposição entre o tema com caráter *não marcado*, conforme apresentado no final do filme, e com caráter *marcados*, conforme apresentado na sequência de abertura, revela uma linha de progressão que parte do não humano para o humano. A consciência da e a derradeira morte de Betty serão os elementos de coroação de sua “quase humanidade”.

Lançado no mesmo ano de *Blade Runner*, *Tron: uma odisseia eletrônica* (1982), com direção e roteiro de Steve Lisberger e com música de Wendy Carlos, trata de um programador de jogos eletrônicos, Kevin Flynn (Jeff Bridges), que é digitalizado e transportado para o mundo virtual, no interior do computador. Neste mundo, Kevin Flynn interage com os programas digitais, que possuem forma humana, à imagem de seus criadores. O mundo virtual é regido por um regime ditatorial comandado pelo programa Master Control, criado, por sua vez, por Dillinger, um programador trapaceiro rival de Kevin Flynn. Após uma série de percalços no mundo virtual e com a ajuda de outros programas amigos, dentre eles Tron, que dá nome ao filme, Flynn consegue derrotar Master Control, estabelece novamente a ordem no mundo virtual e, de volta ao mundo real, obtém as provas necessárias para incriminar Dillinger.

Em *Tron*, a narrativa se orienta pela antinomia mundo real/mundo digital. A trilha musical extradiegética das cenas no mundo real é composta, predominantemente, por instrumentos acústicos de uma orquestra tradicional, enquanto as cenas no mundo digital são acompanhadas por música eletrônica mesclada a instrumentos orquestrais e coral.¹¹⁵ O objetivo da combinação entre sons acústicos e eletrônicos para as cenas no mundo virtual, segundo Carlos, seria criar uma rica coloratura sonora para representar o ambiente digital da forma mais viva possível. Assim como Vangelis em *Blade Runner*, Wendy Carlos recorre a sintetizadores, contudo, em um caminho diferente. Enquanto Vangelis se esforça por tornar a sonoridade sintética mais familiar, se aproximando das cordas orquestrais e, portanto, atenuando a dicotomia natural/artificial, Carlos busca

¹¹⁵ Para a parte acústica foi utilizada a *London Philharmonic Orchestra* e o coral da UCLA, dirigido por Donn Weiss. Para a parte eletrônica, Carlos recorreu a sintetizadores analógicos e ao recém-lançado sintetizador digital GDS, da Crumar. Além da orquestra, do coro, de sintetizadores analógicos e do GDS, também foi utilizado órgão de tubos.

justamente acentuar essa dicotomia se valendo da “artificialidade”¹¹⁶ conotada pelos timbres sintetizados. De certo modo, podemos caracterizar a música eletrônica de Wendy Carlos como mais “tecladística” em relação à de Vangelis. Nesse sentido, a oposição entre um modelo tecladístico e outro gestual, (cordas friccionadas) é correlata à oposição entre artificial e orgânico. Vangelis recorre ao modelo gestual (e também ao textural) para aproximar os androides do universo orgânico humano – embora a sonoridade sintética continue conotando artificialidade - enquanto Carlos, em um sentido oposto, recorre ao modelo tecladístico em sua música eletrônica para criar o distanciamento em relação ao mundo orgânico dos humanos. A ambiência no mundo digital também é rica em reverberação – mesmo os diálogos são processados com *reverb* – e efeitos digitais. O coral feminino conota transcendência nas cenas de comunicação entre os usuários do mundo real e os programas no mundo virtual, uma metáfora à relação criatura/criador de nossa tradição religiosa.

No mundo virtual de *Tron*, sobretudo nas cenas de ação, predomina um estilo musical característico, com aspecto tecladístico e com timbres sintéticos, que denominaremos tópica *videogame 8 bits*¹¹⁷. Essa tópica evoca a sonoridade dos efeitos sonoros e da música dos fliperamas e jogos de videogame dos anos 1980, a maioria criados em 8 bits. As limitações impostas pela tecnologia desses aparelhos fez com que o som adquirisse uma característica distintiva, com timbres baseados em ruídos ou formas de ondas básicas e com uma polifonia limitada. Atualmente, podemos encontrar exemplos da tópica *videogame 8 bits* em filmes e animações, como *Detona Ralph* (*Wreck-It Ralph*, 2012), em especial na faixa *Life in the Arcade*, *Pixels* (2015), dentre outros, normalmente como índice de jogos eletrônicos e tecnologia digital. Em *Tron*, as tropificações entre tópicos familiares e a tópica *videogame 8 bits* adquiriram uma característica bastante original.

Há dois temas principais que se contrapõem no filme. O *Tema de Tron*, o herói, e um tema em estilo militar, associado aos agentes-programas subordinados ao

¹¹⁶ Sabemos que a natureza do fenômeno sonoro é idêntica tanto em relação aos sons acústicos quando aos provenientes de equipamentos eletrônicos. Portanto, seria equivocada a ideia de denominar sons sintéticos como sendo artificiais em oposição aos “sons naturais” provenientes de instrumentos acústicos. Contudo, ainda que não seja artificial em sentido estrito, um som sintetizado - principalmente considerando sintetizadores dos anos 1980 - é substancialmente distinto do som proveniente de um instrumento acústico. Essa distinção é percebida mesmo por ouvintes leigos musicalmente. Convencionou-se, portanto, considerar sons sintéticos como conotando artificialidade em oposição aos sons gerados a partir de instrumentos acústicos.

¹¹⁷ Exemplos na pasta 2.6 do CD que acompanha a tese.

programa vilão Master Control. Em ambos os casos, podemos considerar tropificações entre tópicos convencionais (cantábile, militar) e aquilo que chamamos de tópica *videogame 8 bits*. Como visto anteriormente, uma vertente específica de filmes de ficção científica criados a partir da segunda metade dos anos 1970 atribuiu às tópicas militares conotações negativas, associando-as a tirania, rigidez, alta disciplina e, por conseguinte, nulidade emocional e desumanidade. Em *Tron*, os temas ligados a perseguições e aos agentes-programas subordinados de Master Control são criados com base em tropificações entre tópicas militares e a tópica *videogame 8 bits*. A atonalidade e os ostinatos em tempos rígidos agregam, ademais, apanágios de vilania aos temas dos vilões do mundo virtual.

Figura 83: *Tema militar de Tron: uma odisseia eletrônica.*

Em oposição à fórmula de Wendy Carlos para conotar a vilania de um governo tirano do mundo virtual, o *Tema de Tron* recorre a uma melodia tonal, de caráter afetuoso, e tópicas familiares. Embora o tema seja constantemente rearmonizado e rearranjado ao longo do filme de acordo com o contexto narrativo, predomina a sintaxe tonal implicada na melodia.

Figura 84: *Tema de Tron.*

Os instrumentos eletrônicos se tornaram distintivos em filmes cuja temática aborda futurismo, alta tecnologia, robôs, androides e ciborgues. Veremos no capítulo seguinte outro elemento que se tornou bastante recorrente na ficção científica ao se tornar fortemente associado a tecnologia, ciência, mecanicidade e pensamento matemático: o minimalismo.

4.2.14. Minimalismo e pós-minimalismo

O minimalismo surgiu em meados dos anos 1960 como uma alternativa de compositores norte-americanos às mais tradicionais poéticas composicionais contemporâneas, dentre elas o serialismo e o indeterminismo. Dentre seus criadores estão La Monte Young (1935), Terry Riley (1935), Steve Reich (1936) e Philip Glass (1937). Geralmente *Vexations* (1893), de Satie, e *Boléro*, de Ravel, são apontadas como precursoras do estilo, entretanto, a primeira peça considerada propriamente minimalista é *Trio for Strings* (1958), de La Monte Young. Conforme Eaton (2008, p. 15-16) destaca, nela há dois elementos principais que caracterizam a primeira fase do movimento minimalista: a economia de materiais e a harmonia estática.

O minimalismo “clássico” está pautado no ideal de música absoluta, mas nega a forma e a ideia de desenvolvimento temático no sentido tradicional. Ao recusar referências extrínsecas, os aspectos qualissígnicos do signo musical são enfatizados. Uma das principais características do minimalismo “clássico” é a repetição de alguns elementos fixos ou com mudança gradativa e lenta. Apesar disso, como destaca Cervo (2005, p. 48), a mera repetição em si não representa o estilo que, por sua vez, só é expresso por meio de processos sistemáticos de repetição. Ao renegar a forma, a técnica minimalista enfatiza a ideia de ciclos – influência da música oriental – e estabelece que o próprio processo define toda a obra. A identificação do tipo de processo usado é parte, portanto, da análise de uma obra minimalista. Segundo Cervo (2005), as cinco principais técnicas composicionais do estilo são: troca de fase (ou defasagem), processo aditivo linear, processo aditivo por grupo (bloco), processo aditivo textural e superposição de padrões.

Johnson (1994) distingue três possíveis definições para o minimalismo: enquanto estética, estilo e técnica. O pensamento do minimalismo enquanto estética

predomina nas primeiras obras, dentre elas, *Trio* (1958), de La Monte Young, *In C* (1964), de Riley, e *It's Gonna Rain* (1965), de Reich. Minimalismo enquanto estilo perpassa as primeiras obras até o início dos anos 1980. Já o minimalismo como técnica define o pós-minimalismo predominante a partir dos anos 1980 e que será utilizado em filmes. O autor destaca que as peças minimalistas tradicionais apresentam como principais características “estrutura formal contínua, textura rítmica homogênea com uma cor brilhante, paleta harmônica simples, ausência de linhas melódicas e repetição de padrões rítmicos” (JOHNSON, 1994, p.751). Eaton (2008, p. 23, 24) sugere 10 características mais comuns às obras minimalistas, a saber, uso de *drones*, diatonismo, harmonia estática, instrumentação estática, ênfase nos processos, repetição sistemática, pulso constante, ausência de melodias com característica temática, expressividade limitada e efeito hipnótico.

O pós-minimalismo surge no final da década de 1970, quando alguns compositores, dentre eles John Adams, Louis Andriessen, Michael Nyman, Arvo Pärt e mesmo Steve Reich e Philip Glass começaram a promover misturas entre estilos e poéticas diferentes, procedimentos até então não admitidos no minimalismo tradicional. Como Schwarz (1996) destaca, o termo foi empregado inicialmente para se referir ao estilo característico de John Adams:

O termo *pós-minimalismo* foi inventado para descrever o vocabulário eclético de Adams, em que a austeridade do minimalismo agora se coaduna com a paixão do Romantismo. [...] É verdade que na música de Adams o minimalismo se torna apenas um estilo entre outros (SCHWARZ, 1996, p. 170).

O pós-minimalismo se caracteriza por uma expansão dos procedimentos estritos da primeira fase. É um estilo muito mais inclusivo que exclusivo. Em outras palavras, enquanto o minimalismo é fruto das poéticas modernas, o pós-minimalismo se configura como um gênero alinhado às tendências pós-modernas. O típico procedimento de estaticidade por meio de *drones*, característico da primeira peça de La Monte Young, deu lugar, principalmente nos anos 1980, à ênfase na repetição de células rítmicas, incluindo movimento harmônico e expressividade.

4.2.14.1. Pós-minimalismo no cinema como signo de alteridade, mente matemática, distopia e suspensão temporal

Em *Towards a Typology of Minimalist Tropes*, Rebecca Leydon (2002) apresenta uma lista com seis conotações comumente encontradas em obras em estilo minimalista:

Materno: a repetição evoca um "ambiente de espera", ou regressão a um estado imaginado de origens prelinguísticas (*Soothing Sounds for Baby*, de Raymond Scott);

Mântrico: a repetição representa um estado de transcendência mística ("minimalismo litúrgico", de Arvo Pärt; *Shaker Loops*, de John Adams);

Cinético: a repetição retrata (ou incita) uma coletividade de corpos dançantes (*Spring Heel Jack*; várias eletrônicas);

Totalitário: a repetição evoca um estado involuntário de falta de aprisionamento (*Coming Together*, de Rzewski; *De Staat*, de Andriessen);

Motórico: a repetição evoca um processo mecanizado indiferente (*Musique à Grande Vitesse*, de Nyman; *Short Ride in a Fast Machine*, de Adams);

Afásico: a repetição transmite noções de deficiência cognitiva, loucura ou absurdo lógico (*The Man Who Mistook His Wife for a Hat*, de Nyman; *Vexations*, de Satie) (Leydon, 2002).

Podemos encontrar diversas das conotações citadas por Leydon na ficção científica. O tropos *totalitarian*, por exemplo, pode ser encontrado em filmes de distopia com governos totalitários e autoritários. Da mesma forma, o tropos *motoric* é recorrente em narrativas onde máquinas e a tecnologia ganham destaque. O tropos *mantric*, por sua vez, será recorrente em narrativas cuja ciência e tecnologia são utilizadas no sentido da transcendência. Leydon (2002) exemplifica o tropos *mantric* com a obra *Arbos*, de Arvo Pärt, e destaca que a predominância do aspecto *mântrico* se deve a características tais como a forte consonância harmônica e a limitada quantidade de notas de um único modo diatônico que evocam um estado sereno e contemplativo. Apesar disso, a chave para esse efeito é o modo como é feita a repetição em si e as transformações de musemas em unidades discursivas. Segundo Leydon (2002), o tropo *mantric* é assim designado, “pois seu *musema* atua como uma espécie de mantra cuja repetição sem fim sugere acesso ao mítico ou transcendência espiritual.”

Figura 85: *Arbos*, de Arvo Pärt, compassos 17-19 (segundo LEYDON, 2002).

Eaton (2008, p. 46-47) analisou mais de 30 filmes cuja trilha musical utiliza técnicas minimalistas e encontrou três caminhos principais que a técnica é associada no cinema: minimalismo como signo de alteridade, mente matemática e distopia. Em 2014, ano de redação desse capítulo, três filmes que concorreram ao Oscar na categoria de melhor trilha sonora recorreram ao minimalismo em um dos caminhos apontados por Keaton: *A teoria de tudo*, sobre a vida do físico e cosmólogo britânico Stephen Hawking, *O jogo da imitação*, sobre o matemático e pioneiro na área de ciências da computação Alan Turing, e *Interestelar*, uma distopia envolvendo exploração espacial e que analisaremos no capítulo seguinte.

O documentário não narrativo *Koyaanisqatsi* (1982), dirigido por Godfrey Reggio e com música de Philip Glass, se tornou o mais bem sucedido filme com trilha totalmente minimalista de sua época. O filme marca uma explosão do estilo na trilha sonora cinematográfica. Tão logo a música de compositores como Philip Glass e Michael Nyman ganhou destaque no cinema, grandes compositores de trilha sonora começaram a aderir ao estilo. As técnicas minimalistas, por sua vez, passaram a fazer parte do vocabulário composicional de praticamente todos os grandes compositores de cinema.

No cinema, ao romper com a sintaxe tonal, procedimentos minimalistas tendem a direcionar a atenção para outros elementos do discurso musical, como o gesto e o timbre. Por não ser teleológico, o minimalismo se mostra ideal para o uso estrutural no cinema, entretanto, raramente se presta tão bem às funções da tradicional música hollywoodiana como indicações de época e lugar. Mesmo que recorra a materiais próprios de uma região ou época, o resultado será sempre mais próximo de um estilo contemporâneo e resultará em certo anacronismo. Por outro lado, procedimentos minimalistas são eficientes para criar continuidade e unidade entre planos, cenas e sequências diferentes. Por prescindir de uma sintaxe linear, como a proporcionada pelo sistema tonal, as marcações, como o fechamento de cenas e sequências, geralmente se valem de parâmetros como a dinâmica.

Os processos composicionais empregados nas obras minimalistas garantem a unidade de afeto típica da música barroca, o que torna difícil a adequação da trama emocional ponto-a-ponto, tal como o tradicional estilo clássico hollywoodiano derivado da tradição neorromântica. Muitas vezes a mudança de afeto ou tópica é ocasionada por processos aditivos. Assim, a simples inclusão de um *drone* na região grave de um ostinato de piano pode converter uma peça de melancólica para sombria.

No plano simbólico, o minimalismo tem sido relacionado a perda de afetividade e com o não humano. Como Fink (2005, p. 45) observa, o minimalismo é usualmente imaginado como a música das máquinas, andróides e cyborgs. Esse uso pode ser observado em *O exterminador do futuro* e *A.I.: Inteligência artificial*, por exemplo. A associação com a máquina também se deve às relações icônicas estabelecidas entre a rigidez do movimento mecânico e o pulso constante da música. Isso explica o pouco uso de pulsos marcados na trilha musical de *Blade Runner*, por exemplo. Os replicantes,

embora não humanos, possuem sentimentos e afetividade. A não humanidade e o futuro estão representados pelos sons eletrônicos, mas a dimensão afetiva é representada pelo estilo neorromântico da trilha musical. Por fim, o minimalismo também se associa ao outro e ao sentido Alien. Este uso pode ser observado em *Solaris* (2002), onde praticamente toda a música no planeta enigmático é constituída de estilo minimalista.

O advento da fita cassete, do DVD, da internet e, finalmente, do blu-ray tornaram os filmes facilmente revisitáveis. A partir dos anos 1980, a intertextualidade se tornou uma característica comum em praticamente todos os gêneros e favoreceu a criação de outros híbridos, como é o caso de comédias hibridizadas com filmes de terror, ficção científica com *western* etc. Essa característica é facilmente observável na animação, onde a intertextualidade e a caricaturização ganha relevos cômicos. Simultaneamente, gêneros comumente considerados infantis ganham espaço e fãs entre os espectadores adultos. A Disney desponta como uma das maiores produtoras de animação com *A bela e a fera* (1991), *Rei leão* (1994), *Pocahontas* (1995), dentre outros. A computação gráfica ganha destaque com *Tron* (1982), *Toy story* (1995) e *Shrek* (2001). A virada do milênio viu o surgimento de filmes distópicos e a retomada da temática de invasão alienígena com filmes como *Marte Ataca!*, *Independence day* e *Cowboys e aliens*.

Conforme Rodrigues salienta,

Se, por um lado, se pode considerar que as últimas décadas promoveram uma superficialização do conhecimento, focando a dimensão perceptual em detrimento da inteligência, também é verdade que a exigência dos espectadores em relação aos filmes cresce e que a audiência tem uma literacia cinematográfica elevada, que lhe permite decodificar, interpretar e atribuir sentidos a narrativas cada vez mais afastadas da realidade empírica e dos padrões narrativos convencionais (RODRIGUES, 2012, p. 79).

5. ANÁLISE DE INTERESTELAR

5.1. Introdução

Interestelar (2014) flerta a todo o momento com o medo do tempo e da morte. Ambos os conceitos estão intimamente relacionados ao longo da narrativa e se contrapõem ao amor, que surge como antídoto e *pharmakón* para a angústia da consciência da finitude humana. Desse modo, o filme se distancia da frieza com que determinados temas são geralmente tratados na ficção científica e nutre com uma aura de afetividade as relações entre o universo humano e o mundo da ciência e da tecnologia que, por sua vez, irrompem como salvação para a espécie humana.

O filme está dividido em três grandes atos. O primeiro se passa na Terra e situa o espectador na narrativa, apresentando os personagens principais, o cenário distópico na Terra e as teorias que darão suporte à narrativa. O segundo ato se passa no espaço e é onde se desenrola a maior parte dos acontecimentos. Nele, são apresentados parte dos conflitos principais que serão resolvidos no final. No terceiro, os conflitos apresentados anteriormente são solucionados e toda a trama se resolve de modo otimista.

Há várias referências diretas e indiretas a *2001: uma odisseia no espaço*, dentre elas, as cenas no espaço sem som diegético, os efeitos especiais na cena que Cooper adentra o buraco de minhoca, a referência ao monolito misterioso por meio do formato dos robôs superinteligentes, TARS e CASE – embora, como máquinas, eles estejam mais próximos de Robby, de *O planeta proibido*, que de HAL9000. Na música, *Interestelar* faz referência ao estilo neorromântico de Strauss em *Assim falou Zarathustra* - inclusive recorrendo também ao órgão - à preponderância das cordas de *Danúbio Azul* na música extradiegética das imagens do espaço e às experimentações vocais de Ligeti.

Hans Zimmer escreveu a primeira ideia musical em um dia, com base em uma síntese de uma página escrita por Nolan com poucos diálogos que expunham a relação próxima de um pai e um filho (posteriormente, o filho foi substituído por uma menina). Nolan explica que convidou Zimmer para compor a trilha de seu novo filme e propôs uma radical nova abordagem a ele:

Pedi-lhe que me desse um dia do seu tempo. Eu lhe daria um envelope com uma página - uma página explicando a fábula no coração do meu próximo projeto. A página não conteria nenhuma informação como o gênero ou as especificidades do enredo, apenas traçaria o coração do filme. Hans abriria o envelope, o leria, começaria a escrever e, no final do dia, tocaria para mim tudo o que tinha conseguido. Essa seria a base da nossa trilha musical.¹¹⁸

Conforme explicado por Nolan na citação acima, a princípio, não foi dada nenhuma pista em relação ao gênero ou título do filme, tampouco qualquer informação que pudesse influenciar a composição musical em direção a estereótipos de gênero. Nolan queria que Zimmer tivesse a liberdade para criar algo mais emocional e original, portanto, incentivou o compositor no sentido de um processo criativo mais livre, a fim de que este evitasse recorrer a “clichês”. A música composta por Zimmer na ocasião referida no depoimento de Nolan foi pensada para piano e órgão e deu origem ao *Tema principal* do filme, apresentado em seu modo original na faixa *Day One* do álbum.¹¹⁹

Como de costume, o processo composicional de Hans Zimmer consistiu em compor e gravar todas as trilhas musicais do filme inicialmente com seus sintetizadores e *samples* diretamente no computador. Posteriormente, as obras foram transcritas para uma orquestra composta por 34 cordas, 24 instrumentos de sopro, 4 pianos e um coral de 60 vozes, além do órgão de quatro manuais Harrison & Harrison de 1926, alojado na *Temple Church* do século XII em Londres, e tocado pelo organista Roger Sayer.

O compositor evitou o uso de uma grande seção de percussão que remetesse aos épicos de ação. As comuns sequências de ostinato nas cordas, recorrentes nos filmes anteriores de Nolan e Zimmer, foram substituídos por instrumentos de sopro, quatro pianos, harpa e marimbas. O coral foi utilizado de forma bastante experimental, de modo que, algumas vezes, foram gravados apenas os ruídos de respiração dos coristas para serem utilizados como ambientação.¹²⁰

A trilha sonora também recebeu muitas críticas negativas. Uma delas se refere à forte intensidade, que chega a encobrir alguns diálogos e, inclusive, estragou equipamentos em salas de exibição pelo mundo. Entretanto, no contexto do filme, a ênfase à intensidade e à grandiosa massa sonora, que chega a ultrapassar as fronteiras da audição em direção à quase tatilidade, ganha uma conotação especial. A iconicidade

¹¹⁸ Depoimento de Nolan disponível no encarte do CD com a trilha musical de *Interestelar*.

¹¹⁹ Entrevista de Hans Zimmer concedida ao site Hollywood Reporter. Disponível em: <<http://www.hollywoodreporter.com/news/composer-hans-zimmer-talks-interstellar-745891>>. Acesso em 10/04/2015.

¹²⁰ Informações disponíveis no encarte do CD com a trilha musical de *Interestelar*.

sonora resultante da forte intensidade é um dos casos onde a significação afetiva impera sobre a tópica. Contudo, apesar de intensa e por vezes explosiva, a trilha sonora de *Interestelar* também é permeada de silêncios que cedem às poéticas cenas da “dança” da Endurance no espaço – outra referência ao filme de Kubrick.

Além da intertextualidade com *2001: uma odisseia no espaço*, as composições de Zimmer, em estilo pós-minimalista, reflete fortes influências de *Koyaanisqatsi*. De certo modo, a música de *Interestelar* contempla os três caminhos principais em que o minimalismo é utilizado no cinema segundo Eaton (2008), a saber, como signo de alteridade, mente matemática e distopia. A alteridade está representada nos personagens referidos como “eles”. A mente matemática está representada nas equações e na teoria da relatividade einsteiniana. Por fim, a distopia é representada pela degradação do planeta Terra, consumido aos poucos pela praga e devastado pelo rompimento de seu ciclo natural. Além dos três caminhos apontados por Eaton, *Interestelar* explora o pós-minimalismo no sentido de suspensão temporal e transcendência mística, aludindo ao tropos *mântrico* destacado por Leydon (2002). Conforme Chion (1995) observa, o minimalismo, mediante ostinatos rítmicos, linhas melódicas com andamento lento, cria a sensação de “fora do tempo”.

De modo geral, a música de *Interestelar* promove uma grande mescla entre o estilo neorromântico de Strauss e técnicas pós-minimalistas de Glass, além de contemplar elementos da música experimental e eletroacústica. Embora Zimmer tenha tentado se desviar ao máximo dos estereótipos musicais recorrentes na ficção científica, sua música para *Interestelar* utiliza muitos elementos típicos do gênero, dentre eles o minimalismo, o uso de *drones* e texturas eletrônicas e mesmo o órgão, bastante recorrente na ficção científica nos anos 1950. Apesar de o órgão eletrônico ser mais recorrente em filmes do gênero, o órgão de tubos já havia sido usado poucos anos antes por Ennio Morricone em *Missão Marte*.

Em filmes, o órgão de tubos pode ser utilizado para conotar religiosidade, sacralidade ou ainda a capacidade humana de transcendência. Segundo Hans Zimmer, a escolha pelo instrumento em *Interestelar* se baseou em muitas referências, dentre elas o fato do órgão haver sido a invenção mais complexa de sua época - uma obra prima da engenhosidade humana como representação da engenharia do universo, segundo o compositor. A riqueza espectral do instrumento também se associa à grandiosidade.

Saliente-se ainda o fato de que, já em seu tempo, o órgão de tubos representava o instrumento total e mais próximo da perfeição: o único capaz de simular a voz humana e outros instrumentos. Não admira, portanto, que mesmo o sintetizador no século XX tenha sido criado sob o arquétipo do órgão (CHION, 1997, p. 30). Segundo Zimmer:

No século XVII, o órgão de tubos era o mais complexo dispositivo feito pelo homem: uma distinção que se manteve até a invenção da central telefônica. Um labirinto vasto, louco, vertiginosamente complexo de tubos, alavancas e teclados que cercam o organista - sentado como um astronauta em sua cadeira - com interruptores e pedais a seus pés. O enorme poder do ar sendo empurrado dentro de seu fole através de milhares de tubos enormes cria um som às vezes tão baixo e poderoso que é como um punho que perfura seu plexo solar e, outras vezes, o som é algo tão bonito e frágil que é sentido como um coro de crianças. Estes foram os primeiros teclados digitais com a mente de um sintetizador. E, claro, este era o instrumento metafórico perfeito para escrever a música para *Interstellar*.¹²¹

Zimmer também comenta sobre o valor pessoal que o órgão de tubos tem para ele, uma vez que lhe remete à sua infância em uma pequena cidade na Alemanha. Segundo o compositor, sua casa era próxima a uma torre medieval que havia sido adaptada por um amigo da família para guardar um órgão barroco. Quando criança, ele frequentemente tocava este instrumento e seu amigo teve grande influência em sua opção por tornar-se músico.

Outras características comuns a toda a trilha musical é a recorrência de finais abertos, interrupções súbitas e em crescendo e o uso de pulsos intermitentes, por meio de um *mussemata* que remete ao som do tique-taque de um relógio, notas repetidas e gestos em *ostinato*. Hans Zimmer já havia recorrido ao tique-taque de um relógio para criar tensão no filme *The Thin Red Line*, em especial na faixa *Journey to The Line* do álbum, cujo caráter emocional se reflete em algumas faixas do álbum de *Interstellar*. As notas Dó e, principalmente, Mi são tomadas como eixo priorizado na maioria das músicas, seja por meio de *drones* e notas pedais ou por meio de repetição contínua.

5.2. Análise temática de *Interstellar*

Há cinco temas musicais principais recorrentes no filme. De certo modo, a maioria deles fazem alguma referência motivica, harmônica ou tópica ao *Tema principal*. A exemplo do estilo pós-minimalista que predomina em toda a trilha do

¹²¹ Disponível no encarte do CD da trilha musical de *Interstellar*.

filme, os temas são formados a partir de ideias muito básicas e um mínimo de material possível. A derivação de motivos a partir de um princípio básico e comum permite, destarte, que variações, comutações e transições entre os temas sejam realizadas de forma orgânica. Além dos cinco temas selecionados, há outros materiais temáticos comumente associados a elementos específicos da narrativa, como o planeta-água de Miller, o planeta-gelo do Dr. Mann, o buraco de minhoca e Gargantua. Alguns gestos e motivos perpassam um ou mais temas, como o *tique-taque*, que faz referência ao tempo, o material gerado a partir do *Motivo X*, que atua como elemento secundário na maior parte das vezes e o *gesto sonoro Z*, que aparece pela primeira vez quando os astronautas se aproximam do buraco de minhoca. Vejamos uma breve explanação seguir sobre os cinco temas mais recorrentes no filme.

1) *Tema principal*

O *Tema principal* foi o primeiro composto por Zimmer, com base na carta de uma página escrita por Nolan e já descrita anteriormente, onde o diretor expõe sinteticamente o elemento central da trama. A primeira ideia musical, embora baseada na relação entre pai e filho descrita na carta, é utilizada de diversas maneiras, sem denotar diretamente a relação entre Cooper e Murph. A mudança tópica altera o sentido geral e adapta o tema às diversas situações dramáticas. A recorrência desse material ao longo do filme também garante um maior nível de coerência e unidade musical.

Figura 86: *Tema principal de Interestelar.*

O tema é formado pelas cinco primeiras notas da escala diatônica de Lá menor, em tempo ternário. Há um motivo principal, denominado *Motivo X*, que atua como material gerador de toda a música e forma a *Gestalt A*. O mesmo motivo perpassa a maioria dos temas do filme e favorece a comutação e transição entre eles.

Figura 87: *Motivo X* e *Gestalt A* no *Tema principal* de *Interestelar*.

Se observarmos a construção melódica do *Tema principal*, podemos constatar que há um espelhamento entre as notas do *Motivo X* que se estende para as mínimas pontuadas. Considerando apenas as figuras longas, também é possível observar que o contorno melódico é o mesmo do *Motivo X*.

Figura 88: Construção espelhada do *Tema principal* de *Interestelar* com base no *Motivo X*.

Em alguns momentos, um material formado por gestos rápidos com órgão se sobrepõe à melodia principal. Esse material está todo baseado em variações diversas do *Motivo X*.

Melodia do Tema principal

Motivo X

Motivo X invertido e transposto

Motivo X' Inv. e trans.

Motivo X variado

Motivo X trans. e variado

Motivo X inv. e trans.

Motivo X' inv. e trans.

Motivo X

Motivo X trans. e var.

Motivo X' inv. e trans.

Motivo X' inv. e trans.

Motivo X

Motivo X trans. e var.

Motivo X invertido

Motivo X inv. trans.

Motivo X inv. e trans.

Motivo X'

Motivo X trans. e var.

Motivo X

Motivo X''

Motivo X'''

Motivo X'''

Figura 89: Variações do *Motivo X* que permeiam o acompanhamento do *Tema principal* de *Interstellar*.

O *Tema principal* aparece em onze momentos diferentes ao longo do filme:

Início	Cena
0:08:07	Murph controla o <i>drone</i>
0:21:47	Cooper e Murph se dirigem à base da Nasa
0:28:06	Dr. Brand revela a Cooper que o planeta está morrendo
0:33:55	Dr. Brand mostra a Cooper o projeto de estação espacial da Nasa e explica os planos A e B
1:22:43	Medo do tempo
1:29:05	Jantar na fazenda de Tom
1:31:21	Dr. Brand no hospital
1:34:28	Pousando no planeta-gelo de Mann
1:47:45	Temos que continuar trabalhando
1:56:01	Dr. Mann abandona Cooper para a morte
2:07:22	Preparando para acoplar

Tabela 8: Cenas em que o *Tema principal* de *Interstellar* pode ser ouvido.

2) Tema de Cooper e Murph

O Tema de Cooper e Murph é o mais emotivo do filme e está associado à forte ligação afetiva entre pai e filha. O tema é construído a partir de um único motivo principal de duas semínimas que sofre processos de aumento e diminuição para se ajustar à harmonia. Os acordes F7M, G6, Am, G6 formam um ciclo que é reiterado a cada oito compassos. O contorno da melodia delineada ao longo de um ciclo corresponde às mesmas notas do *Tema principal*, a saber: Lá, Si, Dó e Ré. A composição com base em ciclos, a repetição motívica constante e o acréscimo de materiais com base em *processos aditivos* sugere a técnica minimalista que perpassa a maior parte dos temas.

Tabela 9: Tema de Cooper e Murph de *Interestelar*.

O Tema de Cooper e Murph representa o “tema romântico” do filme. A nota Mi é mantida nas cordas e também soa intermitente na região média do órgão ou piano, em valores de semínima, como uma ideia fixa e obstinada. O intervalo de sétima maior entre o Mi e a nota do baixo do primeiro acorde, Fá maior, cria um sentimento de vastidão e distância, simbolizando a mesma distância que separa pai e filha. Ao mesmo tempo, esse distanciamento é atenuado pelo caráter emotivo que perpassa todo o tema. Os sentidos supracitados emergem da interação entre as tópicas *emotivo* e *minimalista* que predominam na versão principal do tema e na maioria das recapitulações.

Se nos concentrarmos apenas no aspecto rítmico do motivo principal, duas coisas parecem relevantes. A primeira delas é a proximidade do padrão rítmico (curto-longo) com os dois tipos de sinais utilizados no código Morse (ponto-traço), o código utilizado por Cooper para se comunicar com Murph através da quinta dimensão. Outra analogia possível é com as batidas do coração. Esta última observação não parecerá tão inconcebível se considerarmos que este é o tema mais emotivo do filme e representa a ligação afetiva entre pai e filha. Logo, poderia ter sido concebido propositalmente com base na convenção cultural que define o coração como sendo o signo por excelência do

amor. Ambas as observações partem do nível icônico entre o material musical e elementos externos a ele e se estabelece no nível simbólico da comunicação e do afeto.

Figura 90: Parte rítmica do motivo que permeia o *Tema de Cooper e Murph*.

O *Tema de Cooper e Murph* pode ser ouvido em oito momentos ao longo da narrativa.

Início	Cena
0:05:48	A caminho da escola
0:06:30	Perseguição ao <i>drone</i> indiano
1:18:20	Mensagens de casa
2:09:54	Último estágio da acoplagem
2:24:35	Fica
2:29:46	Código morse
2:32:33	Eureca!
2:40:02	Cooper reencontra Murph no hospital

Tabela 10: Cenas em que o *Tema de Cooper e Murph* pode ser ouvido.

3) *Tema do fantasma*

O *Tema do fantasma* está dividido em duas parte, sendo que a segunda é baseada no contorno melódico da primeira. Geralmente as duas partes são apresentadas consecutivamente, contudo, em algumas cenas, a segunda parte do tema antecede a primeira, ou então uma e outra são apresentadas isoladamente. Esse tema é o primeiro a aparecer no filme, logo nos créditos iniciais, e estará associado ao “fantasma” que se comunica com Murphy.

São características do *Tema do fantasma* o pedal de dominante na nota *Dó* nas regiões grave e aguda durante toda a duração do tema; a ênfase no intervalo de 7ª menor, formado pelas notas *Dó* no baixo e *Sib* na melodia e a alternância entre menor e maior marcada pelo uso de *Lá* natural ou *Lá* bemol. A melodia do *Tema do fantasma*

também é derivada do *Motivo X* do *Tema principal*, entretanto, o motivo é utilizado na forma transposta e invertida.

Tema do fantasma (1ª parte)

Figura 91: Primeira parte do *Tema do fantasma* de *Interestelar*.

A primeira parte do *Tema do fantasma* está presente em cinco cenas:

Início	Cena
0:00:00	Introdução
0:37:03	Fica
0:39:33	Cooper dá o relógio a Murph
2:15:30	Ligar os motores
2:36:30	Murph ainda está viva

Tabela 11: Cenas em que a primeira parte do *Tema do fantasma* pode ser ouvida no filme.

2ª parte do Tema do fantasma

A 2ª parte do *Tema do fantasma* está baseada no contorno melódico da primeira parte. De modo geral, ela é mais lenta e sombria, com predominância da tónica *Ombra*.

Tema do fantasma (2ª parte)

Figura 92: Redução da segunda parte do *Tema do fantasma*.

1ª parte do
Tema do fantasma

2ª parte do
Tema do fantasma

Imitação da voz superior

Figura 93: Relação entre a primeira e a segunda partes do *Tema do fantasma*.

A Segunda parte do *Tema do fantasma* está presente em quatro cenas:

Início	Cena
0:01:48	Pesadelo de Cooper
0:37:51	Fica
2:12:50	Na órbita crítica de Gargantua
2:37:45	Réplica da fazenda de Cooper

Tabela 12: Cenas em que a segunda parte do *Tema do fantasma* pode ser ouvida.

4) *Tema da gravidade*

O *Tema da gravidade* é caracterizado pela sonoridade de quarta aumentada na textura de fundo, que remete ao modo lídio. A música modal frequentemente está relacionada ao étnico, ao mágico, ao fantástico e, de modo geral, ao vislumbre do diferente. No filme, o tema sugere a atuação da gravidade, manipulada através da quinta dimensão, em eventos misteriosos na Terra. Sobre a textura em *Dó Maior* com quarta aumentada acrescentada se sobrepõe uma melodia lenta, com tónica de *Ombra*.

The musical score for 'Tema da gravidade' is presented in four systems. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody in the treble staff is composed of half and quarter notes, while the bass staff features a steady eighth-note accompaniment. The first system includes a *mf* dynamic marking and a *pp* marking. The score is marked with measure numbers 1, 7, 13, and 19 at the start of each system.

Figura 94: *Tema da gravidade*.

O *Tema da gravidade* é apresentado cinco vezes:

Início	Cena
0:13:40	Ceifadeiras se comportando de modo estranho
0:19:38	Tempestade de areia
0:46:23	Astronautas entram na Endurance
1:01:43	Entrada na nova galáxia
1:46:35	Rom fala sobre o buraco negro

Tabela 13: Cenas em que o *Tema da gravidade* pode ser ouvido.

5) *Tema do espaço*

Figura 95: *Tema do espaço*.

A exemplo de *2001: Uma odisséia no espaço*, a música extradiegética acompanha o “balé” da nave e dos astros no espaço. O *Tema do espaço* é derivado do *Tema da gravidade*. É formado por uma textura de cordas em *Dó Maior* e um gesto em ostinato rápido sobre as notas do acorde arpejado, onde se sobrepõe uma melodia nos violinos. A melodia é lenta e se move predominantemente por graus conjuntos. A força expressiva, o cromatismo da melodia nos violinos, as *apojaturas* e os *ritardos* nos quartos graus nas mudanças de acordes remetem vagamente ao *Prelúdio* de *Tristão e Isolda*.

Início	Cena
0:47:01	Astronautas entram na Endurance
1:47:45	Cooper caminha com Mann pelo planeta-gelo
2:16:43	Desacoplar

Tabela 14: Cenas em que o *Tema do espaço* pode ser ouvido.

Além dos cinco temas supracitados, há um material temático derivado do *Motivo X* e recorrente em todo o filme. Este material geralmente é utilizado como acompanhamento em outros temas, entretanto, surge com função temática na cena do planeta-gelo:

Material temático derivado do *Motivo X*

Figura 96: Material temático do planeta-gelo.

Derivações do contorno melódico do *Motivo X* do *Tema principal* em outros temas

The diagram illustrates the following elements:

- Tema do fantasma (1ª parte):** A musical staff at the top showing a melodic line with notes circled and arrows pointing to the Motivo X staff.
- Motivo X:** A central staff showing the motif with notes circled and arrows pointing to the other staves.
- Tema principal:** A staff below Motivo X showing the main theme with notes circled and arrows pointing to the Motivo X staff.
- Tema de Cooper e Murph:** A staff at the bottom showing a theme with notes circled and arrows pointing to the Motivo X staff.
- Nota Mi intermitente:** A specific note in the Motivo X staff that is highlighted and pointed to by arrows from the other staves.
- Espelhamento do tema principal através das notas do Motivo X:** A label indicating the mirroring of the main theme through the notes of the Motivo X.

Figura 97: Relações entre os temas de *Interestelar*.

5.3. Análise descritiva de *Interestelar*

O *Tema do fantasma*, formado por uma melodia lenta, em *pianíssimo*, é apresentado nos créditos iniciais, contraposto a sons naturalistas e a uma nota *Dó* com timbre de órgão mantida na região aguda. O título do filme é exibido sobre a imagem da prateleira de livros de Murphy, com destaque a um foguete espacial de brinquedo e à poeira que cai no chão e sobre a prateleira. Os três elementos (a prateleira com livros, a nave espacial representada em forma de brinquedo e a poeira serão elementos-chave da narrativa). Sob um fundo preto, ouvimos um depoimento de uma senhora, provavelmente Murphy em um tempo futuro. A trilha continua ao fundo, com tópica

ombra, e as imagens mostram o milharal da fazenda de Cooper sob uma forte ventania. Um ruído grave, semelhante a um trovão, se sobrepõe às imagens do milharal. Há um corte brusco para uma nave com dois pilotos em apuros e, rapidamente, o que antes parecia o som de um trovão, é reinterpretado como sendo o som do vento sendo cortado pela nave. Essa cena se revela como parte do sonho de Cooper, um ex-piloto da Nasa e pai de Murphy. Outro corte e vemos Cooper sendo acordado do pesadelo. Tem início, então, a *2ª parte do Tema do fantasma*, caracterizado por duas melodias lentas em estilo imitativo, e a trilha se torna bastante grave e tensa. Cooper se levanta e vai em direção à janela. Nesse momento, o som do órgão com a família de registro *principal* ganha ênfase com um crescendo que culmina no acorde de *Dó maior*. A *2ª parte do Tema do fantasma* continua ao fundo enquanto os depoimentos são retomados e intercalados com imagens da fazenda de Cooper, que ilustram a situação caótica que se encontra o planeta Terra. A música é finalizada em *fade out* no início da cena do café da manhã. Durante o café, são apresentados aspectos importantes da narrativa, como o fato de Murphy, a filha de Cooper, gostar de ciências e acreditar em um fantasma que se comunica com ela por meio dos livros da prateleira de seu quarto.

Após o almoço, Cooper, Murphy e Tom saem de caminhonete em direção à escola. No meio do caminho, o pneu fura. Enquanto Tom conserta o pneu, segue um diálogo entre Cooper e Murphy. Nesse momento (5'48''), há a primeira aparição do *Tema de Cooper e Murphy* logo que Cooper diz “Não estarei sempre aqui para ajudar”, ao se referir ao fato de Murphy não conseguir resolver seus problemas sozinha. Como em outras passagens posteriores, a música atua como pontuação de algumas frases específicas do diálogo e prenuncia o que virá a acontecer no decorrer do filme. O caráter emotivo da música sugere o forte vínculo afetivo entre os personagens e se estabelece de imediato como o *leitmotiv* do amor entre pai e filha.

Enquanto Cooper e Murphy conversam, um drone indiano passa repentinamente próximo ao solo e sobre a cabeça de Cooper. Um gesto melódico em ostinato, com timbre de piano em oitavas, pontua o susto dos personagens e atua como transição para a retomada do *Tema de Cooper e Murphy*, dessa vez mais intenso e com predomínio da tópica *tempesta*. Segue, então, a cena da perseguição do drone através do milharal. A trilha finaliza repentinamente na freada brusca de Tom, com a caminhonete prestes a cair em um lago.

A cena da perseguição oferece algumas pistas valiosas para a compreensão de alguns elementos da narrativa. Ela revela a confiança recíproca entre os três membros da família, o espírito aventureiro de Cooper e, como ponto fundamental para essa análise, a cena nos permite associar a música a um momento de proximidade entre Cooper e seus filhos. Deste ponto em diante, todas as vezes que o tema for retomado haverá alguma relação implícita com seus filhos, principalmente com Murphy.

Cooper ensina Murphy a controlar o drone e o *Tema principal* é apresentado pela primeira vez. Murphy questiona a ideia de capturar o aparelho e indaga se não seria possível soltá-lo novamente, já que este “não estava machucando ninguém”. Em resposta, Cooper diz “esta coisa tem que aprender a se adaptar, Murphy, como todos nós”. Ao pronunciar estas palavras, há uma rápida sugestão do *Tema de Cooper e Murphy*, mais uma vez agregando às palavras de Cooper uma conotação premonitória.

Após a reunião com a professora de Murphy, Cooper recebe um chamado de seu sogro revelando o comportamento estranho das ceifadeiras (13’40’’). A trilha musical se inicia com a nota Fá# sendo priorizada com um trêmolo formado sobre o acorde de *Dó maior* com quarta aumentada acrescentada, e confere um sentido misterioso para a cena, como se alguma força sobrenatural estivesse agindo e modificando o comportamento das ceifadeiras. Cooper entra em casa e ouve o barulho de livros caindo da estante no quarto de Murph. Ao entrar no quarto de Murphy, o *Tema da gravidade*, com tópicas *ombra* e *estilo sensível*, acentua o sentido de mistério. A trilha é prolongada para o início da cena seguinte e termina em *fade-out*.

Na cena do jogo de beisebol, um alarme anuncia a tempestade de areia. No caminho para a casa, um *drone* é mantido na região grave e a nota Mi com timbre de órgão se prolonga por toda a sequência da tempestade. O *Tema da gravidade*, com predomínio das tópicas *ombra* e *cantábile*, é retomado quando Cooper fecha a janela do quarto de Murphy e observa a poeira formando códigos no chão. Cooper revela que os sinais deixados pela gravidade são, na verdade, coordenadas em código binário e tem início o *Tema principal*, com tópicas *cantábile*, *minimalista* e *ombra*. A trilha se mantém durante toda a sequência que Cooper se prepara e chega até a base secreta da Nasa. Quando o personagem se aproxima da base, o tema muda de caráter: a melodia passa para a região aguda das cordas e o acompanhamento em ostinato desaparece. A trilha que antes apresentava um aspecto mais energético, agora apresenta um sentido

misterioso e sinistro, típico da *ombra*. Cooper desce do carro e o material temático desaparece. Apenas a atmosfera misteriosa se mantém até o corte brusco ocasionado com o acendimento dos holofotes. Cooper e Murphy são capturados. Uma trilha tensa formada por um drone estático na região grave realiza a transição enquanto eles são levados até o interior da base da Nasa.

A próxima cena apresenta Cooper sendo interrogado por Tars, o robô superinteligente desenvolvido pela Nasa. Segue, então, toda a sequência em que Cooper conhece a Dra. Brand e fica sabendo da missão Lazaro e do plano de enviar astronautas para outras galáxias. Não há música durante essa sequência. A música surge após a Dra. Brand revelar que eles trabalham para a Nasa (28'6''), a agência que Cooper já pertenceu e imaginava estar extinta. Dessa vez, o *Tema principal* é retomado com timbre de piano. Dr. Brand revela que toda fonte de alimento perecerá e até mesmo o milho, a base da alimentação dos cidadãos, morrerá em breve com a praga. Nesse momento, o ostinato tocado na região aguda do órgão é retomado e se contrapõe à melodia do *Tema principal* tocado no piano. Quando Dr. Brand revela que seu plano não é salvar o mundo, mas deixá-lo (29'55''), a trilha se torna mais tensa, com o tema tocado na região grave e tópica *cantábile*, *minimalista* e *ombra*. Simultaneamente, Cooper tem uma visão geral da nave espacial. A mudança na trilha musical, portanto, agrega sentido às palavras do Dr. Brand ao mesmo tempo em que revela o deslumbramento de Cooper. Quando Rom revela sobre o aparecimento de um buraco de minhoca próximo a Saturno uma atmosfera com a tópica *espaço sideral*¹²² surge e confere um sentido misterioso à cena.

Os temas musicais são repetidamente reiterados ao longo da narrativa, entretanto, a mudança de tópica revela alterações sensíveis no sentido que eles adquirem. Grande parte das transições de cenas e mudanças na trilha musical é antecipada por momentos sugestivos do diálogo. Assim, se forma um contraponto de significados entre os diversos elementos da trilha sonora. A música é fundamental para pontuar e agregar outros significados à fala e, a todo o momento, são dadas pistas ao espectador a respeito dos desdobramentos subsequentes da narrativa. A função da música como pontuação dos diálogos pode ser observada também na cena da conversa

¹²² Como vimos anteriormente, a tópica *espaço sideral* é recorrente em filmes cuja temática trata de exploração espacial e de contato com seres extraterrestres. Ela é caracterizada pelo uso de sintetizadores, atmosferas obtidas por meio de sons sintetizados e texturas eletroacústicas.

entre Cooper e seu sogro, quando aquele diz “A humanidade nasceu na Terra. Nunca esteve destinada a morrer aqui” e logo em seguida ouvimos uma nota Dó em crescendo, sustentada na região aguda do órgão, que marca o início da *1ª parte do Tema do fantasma*. A melodia do tema se inicia quando Cooper entra no quarto de Murphy e, mais uma vez, quando Cooper diz a frase proferida por sua falecida esposa: “nós só estamos aqui para ser memórias para nossos filhos”, a nota Dó na região grave se sobrepõe à melodia anterior e marca a entrada da *2ª parte do Tema do Fantasma*. Logo em seguida, ele explica “quando se tem filhos, você se torna o fantasma do futuro deles”. A *1ª parte do Tema do fantasma* é retomada. A trilha aumenta de intensidade gradativamente e se mantém durante toda a sequência da despedida de Cooper. Sons de cordas, órgão e metais ganham ênfase. O som da contagem regressiva se sobrepõe às imagens de Cooper partindo em direção à Nasa. A trilha musical se torna mais intensa, chegando a fortíssimo, com predomínio da tónica *tempesta*. Uma linha ascendente de violinos se sobrepõe à massa sonora até culminar na explosão de efeitos sonoros que marcam a partida da nave espacial com Cooper e os demais astronautas. A partida dos astronautas marca o fim do primeiro ato do filme. O ápice da intensidade da trilha sonora neste momento simboliza a transcendência do homem.

A exemplo de *2001: uma odisseia no espaço*, as imagens externas da nave no espaço geralmente não são acompanhadas por nenhum som diegético. A ausência de qualquer som nas cenas externas da nave cria sentidos de angústia e solidão diante das imagens da amplidão do espaço. A primeira cena com música no segundo ato surge quando os astronautas se aproximam da Endurance e Cooper assume o controle da nave pela primeira vez (44’48’’). A trilha é constituída do *gesto sonoro Z* em ostinato, que forma o *Tema do buraco de minhoca*. A nota Mi ganha ênfase e é mantida de modo intermitente no piano. Outras texturas sonoras se somam a trilha e aumentam a tensão no momento da acoplagem.

A entrada dos astronautas na Endurance é acompanhada por atmosferas sonoras construídas a partir de trêmulos sobre o acorde de *Dó Maior* com 4ª aumentada acrescentada, evocando o *Tema da gravidade*. Sobre essa textura surge uma melodia nos violinos que se move predominantemente por graus conjuntos e lembra vagamente o *Prelúdio de Tristão e Isolda*. Um terceiro gesto em pianíssimo executa um arpejo rápido ao fundo. O tema ganha intensidade e, contrapondo-se às imagens do espaço e do interior da Endurance, a música sintetiza e funde a mecanicidade do maquinário

tecnológico à exuberância do espaço sideral. Chamaremos esse tema de *Tema do espaço*. Assim como em *2001: Uma odisseia no espaço*, a música extradiegética acompanha o “balé” da nave e dos astros. Certamente, uma das mais memoráveis referências ao filme de Kubrick. A música se extingue lentamente em *fade-out*.

O *Tema do buraco de minhoca* atua como plano de fundo ao poema em forma de villanelle *Do not go gentle into that good night*¹²³, de Dylan Thomas, recitado pelo Dr. Brand para os astronautas a bordo da Endurance. A voz do Dr. Brand e a música se sobrepõem às imagens da viagem até Saturno e conferem um sentido temeroso à sequência. Ao fim do poema, com as palavras “Fúria, fúria contra a luz que já não fulgura” e sobre as imagens da Endurance em grande plano geral no espaço, o órgão e as cordas culminam, em *fortíssimo*, em um acorde de *Dó Maior* com quinta aumentada que se estende até o *blackout* da imagem.

Na segunda cena do exterior da nave vista do espaço (54’46’’), uma trilha de piano bastante sutil e lenta contrasta com as imagens grandiosas do espaço. A trilha confere um sentido de calma, paz e fragilidade, como se representasse a fragilidade humana diante da imensidão do espaço. A música continua durante a cena que Cooper assiste aos vídeos enviados por Tom e seu sogro, evocando um senso de nostalgia.

¹²³ Não entres docilmente nessa noite serena,
porque a velhice deveria arder e delirar no termo do dia;
odeia, odeia a luz que começa a morrer.

No fim, ainda que os sábios aceitem as trevas,
porque se esgotou o raio nas suas palavras, eles
não entram docilmente nessa noite serena.

Homens bons que clamaram, ao passar a última onda, como podia
o brilho das suas frágeis ações ter dançado na baía verde,
odiai, odiai a luz que começa a morrer.

E os loucos que colheram e cantaram o vôo do sol
e aprenderam, muito tarde, como o feriram no seu caminho,
não entram docilmente nessa noite serena.

Junto da morte, homens graves que vedes com um olhar que cega
quanto os olhos cegos fulgiram como meteoros e seriam alegres,
odiai, odiai a luz que começa a morrer.

E de longe, meu pai, peço-te que nessa altura sombria
venhas beijar ou amaldiçoar-me com as tuas cruéis lágrimas.
Não entres docilmente nessa noite serena.
Odeia, odeia a luz que começa a morrer.
(Dylan Thomas; tradução: Fernando Guimarães)

As cenas de preparação para a entrada no buraco de minhoca são acompanhadas pelo *Tema do buraco de minhoca* sobreposto ao *musema do tique-taque* e, posteriormente, a uma atmosfera sonora que remete à tópica *espaço sideral*. A repetição do *gesto z* e do tique-taque cria um acúmulo gradativo de tensão, que se prolonga por meio de um crescendo com timbre de órgão sobre o acorde de *Dó Maior* com quinta aumentada, até finalizar bruscamente com a entrada no buraco de minhoca (1°00'13''). Novamente, a grande intensidade da trilha sonora e a ênfase no som do órgão simbolizam a transcendência. No percurso da *Endurance* no interior do buraco de minhoca, a tensão é fornecida pelos efeitos sonoros, que mesclam sons de alarmes, colisões no exterior da nave e explosões. Em diversos momentos dramáticos, a tensão é transmitida principalmente pelos efeitos sonoros. Este recurso é utilizado inúmeras vezes, como na passagem para a outra galáxia, na descida até o planeta-água de Miller (onde o órgão também atua como efeito sonoro) e na cena que a onda gigante atinge a nave.

Enquanto percorrem o interior do buraco de minhoca, a Dra. Brand e Rom observam o fenômeno da distorção do espaço-tempo. Conforme é sugerido, esta distorção pode estar sendo causada por “eles”, os seres misteriosos que ajudam os terráqueos e fazem contato por meio da quinta dimensão. Neste momento, tem início uma atmosfera sonora sutil que evoca a tópica *espaço sideral* e confere um sentido de deslumbramento e magia ao contato entre os astronautas e o fenômeno misterioso.

O *Tema da gravidade* é sugerido quando a *Endurance* entra na nova galáxia. Ao pousarem no planeta-água, a trilha musical é marcada pelo *musema do tique-taque*, que fornece um pulso constante, similar ao tique-taque de um relógio. Ataques nas cordas na nota Mi coincidem com o tempo do pulso marcado pelo tique-taque e adicionam um elemento de tensão, que será acentuado gradativamente. A referência ao relógio por meio do som do tique-taque, já utilizada anteriormente na cena de preparação para a entrada no buraco de minhoca, além de contribuir como fator de tensão, é bastante pertinente, uma vez que simboliza a relatividade do tempo, elemento central na narrativa. Cada hora no planeta de Miller equivale a 7 anos na Terra e, portanto, qualquer atraso ou erro de cálculo equivaleria à morte de uma geração inteira. Os personagens encontram o localizador de Miller, a astronauta que havia pousado no planeta anteriormente, e, quando saem em busca dos destroços de seus equipamentos, Cooper percebe que o que imaginavam se tratar de montanhas, na verdade eram ondas

gigantescas. A intensidade e andamento da trilha aumentam gradativamente e, ao vislumbrar o tamanho da onda que se aproximava, a música culmina em uma densa textura sobre o acorde de Fá7M. A trilha se torna mais intensa e rápida à medida que o tempo passa e a onda gigante se aproxima. O ruído extremamente grave da onda se funde à trilha musical. As cordas, o órgão e o musema do tique-taque ganham ênfase. Os primeiros tempos de cada compasso são acentuados sobre a sequência de acordes Am, G6, F7M, G6 – os mesmos do *Tema de Cooper e Murph*. As tópicas predominantes passam a ser *tempesta* e *minimalista*. CASE salva a Dra. Brand, mas Doyle, um dos astronautas, não consegue se salvar. No momento que a onda atinge a nave a música cessa e dá espaço aos efeitos sonoros.

Cooper e Brand retornam à Endurance, reencontram Rom e este revela que havia se passado vinte e três anos desde que eles partiram em direção ao planeta de Miller. A notícia é acompanhada por um acorde de *Dó Maior* sustentado com timbre de órgão. Cooper se dirige a outro compartimento da Endurance e o *Tema de Cooper e Murphy*, tocado com órgão, surge (1°18'20'') em *crossfade* com o acorde anterior e sobreposto ao diálogo de Rom e Brand. O tema sugere o vínculo afetivo entre pai e filhos antes mesmo do espectador saber sobre a intenção de Cooper de ver as mensagens deixadas por seus familiares. Cooper assiste aos vídeos deixados por Tom na Terra durante os últimos vinte e três anos. O motivo musical do *Tema de Cooper e Murphy* se mantém em ostinato de forma variada enquanto a harmonia muda de acordo com a dramaticidade da cena. A música se encerra de forma brusca juntamente com o final da transmissão das mensagens de Tom. Segue-se, então, um momento de silêncio sugerindo que, ao contrário do que se esperava, não há qualquer mensagem de Murphy para Cooper. A finalização abrupta da música e os segundos de silêncio seguintes àquele momento de grande afetividade causam um mal-estar que pode ser associado à frustração das expectativas criadas por Cooper e o espectador. De repente, Murphy aparece e sua mensagem é acompanhada pelo acorde de *Dó Maior* em *crescendo* com timbre de órgão. A trilha musical desaparece em *fade-out* quando Murphy afirma estar com a mesma idade de seu pai quando este partiu, sugerindo que já é o momento dele voltar.

Na Terra, Murphy desliga a câmera e encontra o Dr. Brand logo atrás dela. A nota Mi é sustentada pelos violinos na região aguda e o piano executa um motivo formado por Mi e Ré que se repete de forma invertida uma oitava abaixo. Em seguida, o

Tema principal surge de modo sutil, tocado no piano com tónica *nostalgia*, e acompanha as cenas seguintes de diálogo entre Murphy e o Dr. Brand. Na sala do Dr. Brand, Murphy investiga as equações dele e percebe alguns problemas. O *Tema principal* continua, mas adquire um carácter mais misterioso, energético e com a tónica *ombra*. A mudança da tónica musical na trilha é especialmente interessante, pois enfatiza dois momentos psicológicos distintos dos personagens. No primeiro, ainda como eco da cena emotiva anterior, predomina um sentido melancólico de tristeza e saudade por parte de Murphy e desesperança por parte do Dr. Brand. No segundo, predomina um sentido de curiosidade, mistério e desconfiança.

Na cena da morte do Dr. Brand (1°31'21''), ouvimos novamente uma variação do *Tema principal* tocado no piano com acordes na região média em *pianíssimo* e sobre uma textura de *pads* que conferem um sentido etéreo à cena. Segue o diálogo entre Murphy e o Dr. Brand e ele revela a farsa do plano A. A trilha muda de carácter e acentua o sentimento de decepção de Murph. Vozes na região aguda e uma linha melódica nos baixos sobre uma harmonia dissonante adicionam tensão ao restante da sequência. A música adquire um aroma sinistro e a tensão aumenta na cena seguinte, quando Murphy comunica à Dra. Brand sobre o falecimento de seu pai. A trilha se encerra. O *Tema principal* é retomado, tocado no piano com dinâmica *pianíssimo*. Essa trilha é mantida enquanto os astronautas pousam no planeta-gelo e finaliza quando estes entram na nave do Dr. Mann.

A cena em que o Dr. Mann acorda é acompanhada por sons de pad na região aguda, semelhantes a vozes femininas. A atmosfera sonora etérea confere um sentido de transcendência e religiosidade ao despertar do personagem. Quando o Dr. Mann diz “eu não tinha muita esperança no início, mas...” surge uma nota sustentada na região grave, como se prenunciasse algo de estranho nas palavras do personagem. A intensidade cresce gradativamente no desenrolar dos diálogos entre os astronautas. O órgão ganha destaque e o sentido passa de mistério para esperança. Enquanto Dr. Mann descreve seu planeta, as imagens mostram os astronautas caminhando sobre as montanhas de gelo. A música se mantém em um crescendo constante e unifica toda a sequência até a cena que a Dra. Brand recebe a notícia da morte de seu pai por meio de uma mensagem de vídeo de Murph. Ao indagar a Dra. Brand sobre a farsa do plano A, surge uma trilha musical em *fade-in* com tónica *ombra*. A trilha se torna mais intensa e cria uma atmosfera

sombria à medida que se desenvolve o diálogo entre os personagens sobre a impossibilidade do plano A.

A atmosfera sombria se mantém na sequência seguinte, na Terra, com o diálogo entre Murphy e seu amigo. A música é formada por um drone na região grave e gestos com piano na região aguda. Surge mais uma vez o *Tema principal* executado no piano na região média. Novamente, há uma referência ao pouco tempo que lhes resta para encontrar uma solução.

Na cena da conversa entre Cooper e Rom sobre a possibilidade de TARS conseguir observar a singularidade no interior do buraco negro e enviar os dados para a Terra, o que viabilizaria o plano A, surge o *Tema do fantasma* nas cordas sobre uma textura sonora. O tema alude à comunicação entre Cooper e Murphy por meio da gravidade. A música se mantém durante toda a sequência em que os astronautas se preparam para montar uma colônia no planeta-gelo. São intercaladas cenas de Murphy em sua antiga casa na Terra, cenas dos astronautas se preparando para criar a colônia e o diálogo entre Cooper e o Dr. Mann enquanto caminham sobre as montanhas. A música atua como elemento de ligação entre todas as cenas, que se desenvolvem paralelamente. Há uma sugestão do *Tema do espaço* na cena que o Dr. Mann comenta sobre suas esperanças iniciais ao partir da Terra em direção ao espaço.

Segue-se, então, uma longa sequência de conflitos que corresponde ao ápice dramático do filme. Dr. Mann empurra Cooper em direção a um penhasco e o *Tema do fantasma* se encerra dando espaço para outra trilha. Há um corte brusco para a fazenda de Tom, onde o amigo de Murphy examina seu filho. Segue-se, então, a cena da briga entre Cooper e o Dr. Mann intercaladas com cenas da discussão entre Tom e Murphy na Terra. A trilha é tensa e formada por texturas com sons sintetizados. Novamente, podemos ouvir o *musema* do tique-taque, que atua como elemento de tensão. Dr. Mann abandona Cooper e há um corte brusco para Murphy em direção à Nasa. A música é intensa, com predominância do órgão, que realiza um gesto em ostinato. A ênfase na nota Mi sustentada nas regiões grave e aguda mantém a tensão durante a cena que o Dr. Mann fala com Cooper enquanto este se debate por falta de oxigênio. O *Tema principal* é retomado de modo variado com o piano se contrapondo ao ostinato anterior executado pelo órgão em pianíssimo. A nota Mi continua em destaque nas regiões grave e aguda. Cooper avista o transmissor de áudio e o ostinato anterior é retomado. Dr. Mann recita o

poema de Dylan Thomas enquanto as imagens intercalam cenas dele, Cooper e Murph. A música se torna mais intensa, com gestos semelhantes a escalas e acordes em fortíssimo no piano se sobrepõem ao ostinato de órgão, à textura mantida na região grave e aos demais materiais da trilha. A trilha segue em um crescendo que forma uma massa sonora complexa e intensa e finaliza bruscamente no momento da explosão do local onde se encontra Rom. Os astronautas partem do planeta-gelo em direção à Endurance e a nota Mi continua constante. Um motivo rítmico se sobrepõe a ela e ganha ênfase na cena da ancoragem na Endurance.

Seguindo a premissa realista, já observada em cenas anteriores, de que não há transmissão de som no espaço, a explosão da nave do Dr. Mann não é acompanhada por som diegético. No lugar dos ruídos e sobre as imagens da explosão há uma sutil textura sonora de pads que criam uma breve suspensão temporal. Cooper parte em direção à Endurance que, após a explosão, se encontra em alta velocidade de rotação. Durante a ancoragem, o *Tema principal* é retomado nas cordas sobre o ostinato do órgão. Quando a nave se aproxima da Endurance, são sobrepostos o *musema* do tique-taque, o órgão e a harmonia do *Tema de Cooper e Murphy* com ataques no primeiro e quarto tempos de cada compasso. Novamente o crescendo da trilha musical culmina em uma grande massa sonora com destaque ao timbre do órgão e finaliza no momento que Cooper desliga os motores da nave.

Enquanto a Endurance se aproxima de Gargantua, Cooper revela seus planos à Dra. Brand. Nesse momento (2°13'6''), a *2ª parte do Tema do fantasma* surge lentamente ao fundo sobre um drone em Dó no extremo grave. Quando a Endurance orbita Gargantua, a primeira parte do *Tema do fantasma* apresenta a mesma tropificação utilizada na sequência da partida de Cooper na Terra. A música é intensa, com o motivo principal sendo repetido nas cordas em contraponto com os metais e, em seguida, uma linha ascendente em graus conjuntos nos violino se sobrepõe ao material anterior. A textura grave do órgão priorizando a nota Dó fornece suporte harmônico à trilha, que se encerra abruptamente após o aviso de esgotamento de combustível. Na cena da desacoplagem da nave da Dra. Brand, ouvimos novamente o *Tema do espaço*. À medida que se aproxima o momento da desacoplagem, a música assume um caráter dramático e grandioso.

A sequência da entrada em Gargantua não é acompanhada por música. Outrossim, os efeitos sonoros atuam como elemento de tensão. Cooper se ejeta da nave e vaga no interior de Gargantua. Não há qualquer som, com exceção de sua voz, até que o personagem comece a se mover no hipercubo. A tópica *espaço sideral* evoca um sentido de enigma e mistério na maior parte da sequência em que Cooper se encontra no hipercubo. À medida que a narrativa se desenrola, outros materiais são sugeridos e tropificados com a tópica anterior. Ao avistar Murphy, ainda jovem, em seu quarto, o *Tema principal* é sugerido rapidamente no piano. O motivo do *Tema de Cooper e Murphy* é evocado quando Cooper tenta se comunicar com sua filha. A tropificação entre o tema supramencionado e a tópica *espaço sideral* cria um senso de familiaridade diante do incógnito e misterioso ambiente interestelar. O *Tema de Cooper e Murphy* é retomado com sentido eufórico na cena que Cooper descobre como se comunicar com sua filha e continua durante toda a sequência seguinte em que Murphy transcreve os dados em código Morse e realiza os cálculos.

Enfim, após Murphy solucionar as equações e encontrar um meio de enviar as pessoas da Terra para um lugar seguro no espaço, o hipercubo se fecha. O mistério sobre o destino de Cooper novamente é evocado por intermédio da tópica *espaço sideral*. O personagem, finalmente, acorda em um hospital no novo lar dos seres humanos. O *Tema do fantasma* acompanha a maior parte da sequência de Cooper nesse local.

O último encontro entre Cooper e Murphy, no hospital, é acompanhado pelo *Tema de Cooper e Murphy* variado. O tema se manterá até o final do filme, quando Cooper viaja até o planeta de Brand, o provável futuro habitat da civilização humana. Desse modo, *Interestelar*, que começa como uma distopia apocalíptica, termina de modo positivo. O filme, assim, se alinha a outras narrativas como *Daqui a cem anos*, *Star trek* ou mesmo *2001: uma odisseia no espaço*, sugerindo uma visão otimista da exploração espacial, do progresso científico e do desenvolvimento tecnológico como meios que garantirão um futuro seguro para a humanidade.

6. CONCLUSÃO

Para abordarmos os processos de significação musical no cinema, objetivo desta pesquisa, nos deparamos, inevitavelmente, com um campo interdisciplinar e transdisciplinar complexo e, por vezes, paradoxal. Destarte, partir de uma revisão de alguns paradigmas e teorias precedentes nos pareceu o caminho mais adequado para iniciarmos este percurso. Passamos, então, mediante uma abordagem diacrônica, pela teoria dos afetos barroca e seus desdobramentos, bem como pelo formalismo musical e pelas teorias baseadas na expectativa a partir do ponto de vista seminal de Meyer e da abordagem psicobiológica de David Huron. Alguns postulados dessas teorias foram problematizados, tendo em vista sua insuficiência em lidar sozinhas com o problema do significado musical tal como o entendemos e, em especial, do significado musical em contexto audiovisual. Passamos pelas perspectivas filosóficas de Kivy e Davies, destacando os pontos de concordância e divergência entre elas. Destacamos o embate entre emotivistas e cognitivistas e abordamos sucintamente alguns estudos que comprovaram ou questionaram a capacidade da música de evocar ou representar emoções específicas e nuançadas. Finalmente, apresentamos nosso referencial teórico, pautado na semiótica peirceana e em teorias musicológicas com viés semiótico, em especial a teoria das tópicas sugerida pioneiramente por Leonard Ratner (1980) e desenvolvida nos anos seguintes por Agawu (1991; 2009), Hatten (1994; 2004) e Monelle (2000; 2006), dentre outros. Com base em Mirka (2014), destacamos a diferença entre significação afetiva, tal como postulada pela teoria dos afetos barroca e por paradigmas pautados no iconismo, e significação tópica. Vimos que a significação tópica também sugere afetos, contudo, mediados pela identificação de estilos e tipos musicais. Merece destaque especial a obra de Robert Hatten, que nos revelou uma forma semioticamente interessante de abordarmos o significado musical a partir de conceitos como gestos, tópicas, tropos e marcação. Outra referência fundamental foi Tagg com a ideia de musema, derivada, por sua vez, de Charles Seeger (1960), e sua forma particular de análise da *mass media*. Todas essas ferramentas conceituais, quando aplicadas analiticamente ao contexto da música de cinema, se revelaram profícuas e foram fundamentais para o tipo de abordagem realizada.

Como parte do quadro semiótico referencial, abordamos as três atitudes de escuta identificadas por Michel Chion e os nove modos de ouvir identificados por

Santaella com base em J.J. de Moraes. Para analisar os tipos de relações entre música e narrativa no cinema, partimos de uma revisão crítica, com base em Nicholas Cook (2004), de algumas metodologias precedentes de análise multimídia e recorreremos aos três modelos básicos de multimídia propostos pelo autor a partir do binômio similaridade/diferença. O modelo de Cook não foi exaustivamente aplicado em cada análise, mas serviu de base para a compreensão das formas de relacionamento entre as mídias.

Discutimos a possibilidade de correlação entre o discurso paradigmático das referências tópicas e o eixo sintagmático da forma musical tentando, assim, justificar a existência de um léxico entre funções formais e discurso tópico. Concluímos, contudo, corroborando com Caplin (2005), que tal correlação não encontra paralelos na prática composicional de obras de concerto. Da mesma forma, no cinema, não encontramos um léxico apoiado em correlações entre o eixo paradigmático do discurso musical e o eixo sintagmático da estrutura fílmica, embora haja correlações recorrentes entre o discurso musical tópico e a paradigmática fílmica.

Ao investigarmos o processo de significação no *western* e na ficção científica, observamos a recorrência de estruturas musicais, tais como gestos, musemas e tópicas, associadas à paradigmática do gênero. Optamos, assim, por um tipo de abordagem que considera a análise da trilha musical em correlação com o universo simbólico – ou o imaginário – do gênero fílmico em questão. A esse conjunto de estruturas musicais correlacionadas a elementos semânticos comuns a narrativas similares demos o nome de *imaginário sonoro do gênero*. Ao tratar deste inventário de símbolos musicais, destacamos a importância de alguns gestos, musemas, tópicas e mesmo sons concretos para a construção da identidade musical e do imaginário do gênero. Partimos, assim, do *western*, por contar com um inventário musical já fortemente sistematizado e associado à mitologia do gênero. A partir do estudo do imaginário sonoro do *western*, pudemos compreender o funcionamento da lógica intrínseca ao sistema cinematográfico comercial e, por conseguinte, pudemos aplicar esse léxico para compreender o imaginário sonoro da ficção científica.

No *western* clássico, destacamos o papel exercido pelo repertório folclórico e tradicional como elemento de afirmação de identidade. Nesse sentido, constatamos que as letras e os significados associados às canções também exercem função fundamental

no processo de significação fílmica. Vimos que a criação da música representativa dos EUA que permeou o *western* no pós-Guerra partiu das obras de compositores nacionalistas, tais como Roy Harris, Virgil Thomson, Louis Gruenberg e, em especial, Aaron Copland, que influenciaram toda uma geração de compositores de Hollywood. Essa sonoridade se combina aos musemas do trote, do galope e do tambor indígena, às típicas *canção de cowboy*, *nativo americano selvagem*, *chamada de trompete*, ao timbre da guitarra elétrica fender, ao assobio e ao *degüello* para formar o imaginário sonoro do *western*. A recorrência desses elementos em outros contextos atua de forma metonímica e sinedóquica como índice do gênero. Da mesma forma, estilos e tipos musicais carregam significados de um contexto ao outro. O *degüello*, por exemplo, passou do contexto histórico associado à guerra do Alamo para símbolo de ameaça em *Onde começa o inferno* (*Rio Bravo*, 1959) e, nas trilhas de Morricone para a *Trilogia dos dólares*, adquiriu sentido épico e atuou como elemento de tensão e índice de morte, reavendo, mais uma vez, o sentido de “no quarter given” originário.

De modo similar, procuramos desvelar um imaginário sonoro próprio da ficção científica. Partindo da definição do gênero, constatamos que o *novum* assume função fundamental nesses filmes. Outrossim, o elemento não familiar quase sempre é representado por caracteres *marcados* na trilha musical. Nesse sentido, uma aproximação inicial revelou que a música da ficção científica se vale, mais que outros gêneros, de experiências musicais típicas da vanguarda, tais como atonalidade, texturas, música eletroacústica, ruidismo e minimalismo. Essas experiências assumem importante papel nos filmes do gênero e atuam como parte fundamental e distintiva do imaginário sonoro da ficção científica. Além de recursos comuns também aos filmes de terror, como a representação de monstruosidade por meio de dissonância, instrumentos de metais tocados em dinâmica *fortíssimo* e *flutter-tonguing*, ataques de pratos e percussão, encontramos as típicas *consciência alterada*, *alienígena*, *espaço sideral* e *videogame 8 bits*. Por conseguinte, também vimos como compositores têm representado outros mundos, o espaço sideral, distopia, futuro e tecnologia por meio de atonalidade, texturas, ruidismo, sons eletrônicos e música eletroacústica. Não obstante, observamos como a música tem sido usada nos processos de desfamiliarização e familiarização, “humanizando” ou “desumanizando” elementos da narrativa.

Como estratégia de análise, especialmente para os filmes de ficção científica, nos pautamos na identificação dos binômios sobre os quais a narrativa se orienta. A

seleção de tais dicotomias pode variar de analista para analista, contudo, a identificação tende a considerar o plano da intersubjetividade. Nesse sentido, a teoria da marcação, transposta para o plano da musicologia por Hatten, nos serviu como ferramenta de análise ao facilitar a identificação de correlações entre estruturas ou tópicas e elementos da narrativa por meio das dicotomias do discurso fílmico. Não obstante, constatamos que normalmente os caracteres *marcados* da narrativa são representados musicalmente por materiais musicais *marcados*, considerando sempre o contexto fílmico em relação às práticas musicais no cinema e no gênero em questão. Em relação à dicotomia mecânico/ orgânico, por exemplo, encontramos uma consistência entre a correlação de materiais musicais com característica tecladística e elementos que denotam mecanicidade, artificialidade e roboticidade. Em contrapartida, constatamos que materiais com característica gestual típica de instrumentos de cordas friccionadas são mais aptos a representarem caracteres orgânicos da narrativa. Da mesma forma, timbres próximos a instrumentos acústicos são mais aptos à “humanização” em detrimento de timbres de instrumentos eletrônicos ou experiências da vanguarda musical.

A ideia de que as tópicas se transmutam, se transformam, mas que, ainda assim se mantém como referencial alegórico com potencial irônico e nostálgico se revelou importante. Do mesmo modo, os processos tropológicos se mostraram fundamentais para a síntese da confluência de elementos díspares da narrativa. Assim, a hibridização entre gestos, musemas e tópicas distintos oferecem um rico campo de interpretação. O uso de materiais musicais que denotam alteridade associados a outros *não marcados*, como a tópica *pastoral*, por exemplo, pode oferecer um nível maior de familiaridade, sugerindo que o Outro não representa ameaça.

As tópicas criadas, recriadas e disseminadas pelo cinema são apropriadas por outros meios em uma relação dialética e simbiótica. Cientes deste processo, constatamos que não somente os compositores de cinema se valeram do referencial operístico e de um inventário tópico proveniente da música de concerto como, em um período posterior, os próprios compositores de música de concerto passaram a se influenciar pelo pensamento tópico disseminado pelo cinema. Não obstante, essa constatação revelou como a própria musicologia pode ter se apropriado de um conhecimento hermenêutico comum às práticas de compositores de cinema e, dessa forma, musicólogos interessados em semântica e narratividade musical desenvolveram

uma visão particular e original sobre as músicas do passado por meio da teoria das tópicas.

Talvez por conta do contexto político do momento de redação desta tese, nos tornamos mais sensíveis às questões ideológicas sobre as quais grande parte das narrativas se apoia. Destarte, percebemos o quanto o discurso cultural, estético e poético do cinema como um todo é indissociável do contexto sócio-político. Por conseguinte, o discurso musical está sempre permeado por questões ideológicas e, portanto, o sistema simbólico sobre o qual o cinema está alicerçado exige que se assuma a música também como um sistema simbólico altamente complexo. À luz da ideologia, verificamos que parte do referencial tópico estabelecido durante o cinema silencioso e desenvolvido no cinema clássico foi construído com base no pensamento predominante nas primeiras décadas do século XX. No *western*, por exemplo, a legitimação do papel dos colonizadores era reforçada por caracteres *não marcados* da trilha musical, porquanto os estereótipos de alteridade, baseados em caracteres *marcados*, sugeriam uma fantasiosa origem forasteira, primitiva e selvagem dos nativos norte-americanos. A partir de meados dos anos 1950, uma nova ideologia forçou a reformulação de estereótipos e, por conseguinte, a subversão de tópicas. Os nativos, por sua vez, passaram a ser retratados de forma romantizada, com tópicas pastorais e estilos *não marcados*. O mesmo processo ocorreu na ficção científica, onde os personagens alienígenas ou oriundos dos hibridismos tecnológicos foram “humanizados”, mediante a correlação com materiais musicais *não marcados*, como metáfora para a tolerância étnica. Não obstante, a predominância de materiais *marcados* na trilha musical de determinados filmes atua como um convite para o espectador experienciar o universo não familiar do Outro. Exemplos disso são os filmes *Um homem chamado cavalo*, *Como era gostoso o meu francês* ou ainda *O planeta proibido*. Outros casos, como *Dança com Lobos* ou *E.T* tendem a familiarizar o Outro, enfatizando a noção de que “eles são como nós”. Por conseguinte, o processo de familiarização e humanização pode ser observado em filmes como *Flechas de fogo* e *Inimigo meu* em forma de uma linha de progressão temporal que parte do *marcado* para o *não marcado* por meio de uma analogia de processo que corresponde à passagem do não familiar para o familiar, ou do inimigo para o amigo na narrativa. Em *Inimigo meu*, por exemplo, enquanto ambos os personagens principais viam um ao outro como ameaça, a trilha musical mantinha o predomínio de sons sintéticos, portanto, *marcados*. À medida que a amizade entre ambos se formava, a

trilha musical assumia contornos orquestrais e neorromânticos, que correspondem ao *não marcado* na música de cinema.

Finalmente, ainda restam muitas questões a serem respondidas. Esperamos ter contribuído de alguma forma para o conjunto de obras que tratam de significação na trilha musical cinematográfica. Acreditamos que a abordagem que adotamos poderia ser aplicada a outros gêneros, objetivando a identificação dos imaginários sonoros criados pelo cinema e ajudando na compreensão dos processos intertextuais. Ademais, a mesma pesquisa poderia ser aplicada especificamente ao cinema nacional, visando observar as particularidades do imaginário sonoro brasileiro em relação ao cinema mundial. Outra hipótese de estudos seria a identificação síncrese formadas por correlações audiovisuais entre tópicos/musemas específicos e imagens visuais específicas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W.; EISLER, H. **Composing for films**. London: Dennis Dobson, 1947.
- AGAWU, Kofi. **Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991.
- _____. The Challenge of Semiotics. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (ed). **Rethinking Music**. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- _____. **Music as Discourse**. New York: Oxford University Press, 2009.
- ALLANBROOK, Wye Jamison. **Rhythmic Gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni**. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- _____. Two Threads through the Labyrinth: Topic and Process in the First Movements of K. 332 and K. 333. In: ALLANBROOK, W. J.; LEVY, Janet M.; MAHRT, William P. (ed). **Convention in Eighteenth- and Nineteenth-Century Music: Essays in Honor of Leonard G. Ratner**. Stuyvesant, NY: Pendragon, 1992. P. 125–171.
- ALTMAN, Rick. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. **Cinema Journal**, vol. 23, n. 3, 1984. p. 6-18. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/1225093>>. Acesso em 10/05/2016.
- _____. **Film/Genre**. London: BFI, 1999.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Ana Maria Valente. 3ª edição. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- ASIMOV, Isaac. **Eu, Robô**. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2004.
- BARBOSA, J. A arte de representar como reconhecimento do mundo: O espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. In: **GEOgraphia**, Ano. II, No 3, 2000.
- BAZIN, André. **O Cinema: ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense. 1991.
- BECCE, Giuseppe. **Kinobibliothek**. Berlin: Schlesinger, 1919.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. 1ª ed./20ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BUSCOMBE, Edward. Stagecoach. In: BUSCOMBE, Edward; WHITE, Rob. **British Film Institute Film Classics**. Volume 1. Taylor & Francis, 2003.

BUSCOMBE, Edward. A idéia de gênero no cinema americano (1970). In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**, volume 2: documentário e narratividade ficcional. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

CAPLIN, William E. On the relation of musical topoi to formal function. In: **Eighteenth Century Music**, v. 2, 2005. p. 113-124.

CAPUZZO FILHO, Heitor. **Twilight Zone: Combinatórias narrativas e intertextualidade**. 1988. Dissertação de mestrado - Universidade de São Paulo/ECA, São Paulo, 1988.

CARE, Ross. "A Cowboy Has to Sing": Walt Disney, John Ford, and Sons of the Pioneers. In: KALINAK, Kathryn. **Music in the Western: Notes from the Frontier**. New York and London: Routledge, 2012.

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

CERVO, Dimitri. **O Minimalismo e suas ideias composicionais**. Per Musi – Revista Acadêmica de Música – n.11, p. 136, jan – jun. Belo Horizonte, 2005.

CHION, Michel. **Músicas, media e tecnologias**. Tradução de Armando Pereira da Silva. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

_____. **Audio-vision: Sound on Screen**. New York: Columbia University Press, 1994.

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

_____. **A Audiovisão: som e imagem no cinema**. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Ed Texto e Grafia, 2011.

CLUTE, John; NICHOLLS, Peter. **The Encyclopedia of Science Fiction**. New York: St Martins Press, 1995.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo N. **Música**. São Paulo: Novas Metas, 1983.

_____. **Da composição musical assistida por computadores: aspectos cognitivos**. 1994. Dissertação de mestrado - Universidade de São Paulo/ECA, São Paulo, 1994.

_____. Para além da análise das tópicas na relação entre estrutura e significado. In: **Anais do IV Encontro de musicologia de Ribeirão Preto**. Ribeirão Preto: USP, 2012. p 57-62.

COOK, Nicholas. **Analysing Musical Multimedia**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

COKER, Wilson. **Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics**. New York: Free Press, 1972.

CREEKMUR, Corey K. The Cowboy Chorus: Narrative and Cultural Functions of the Western Title Song. In: KALINAK, Kathryn. **Music in the Western: Notes from the Frontier**. New York and London: Routledge, 2012.

D'ESCRIVÁN, Julio. Electronic music and the moving image. In: COLLINS, Nick; D'ESCRIVÁN, Julio. **The Cambridge Companion to Electronic Music**. New York: Cambridge University Press, 2007.

DAVIES, Stephen; KOOPMAN, Constantijn. **Musical Meaning in a Broader Perspective**. Journal of Aesthetics and Art Criticism, 59, 2001. p. 261-273.

_____. **Themes in the philosophy of music**. New York: Oxford University Press, 2003.

_____. Music-to-listener Emotional Contagion: The Emotional Power of Music. **Conferência na Brocher Foundation**, Hermance-Geneva, Switzerland, 25 – 27 de Junho de 2009. Disponível em:

<www.unige.ch/emotionalpowerofmusic/conference/Davies.doc>. Acesso em 10/11/2015.

_____. Emotions Expressed and Aroused by Music: Philosophical Perspectives. In: JUSLIN, Patrik N.; SLOBODA, John (eds). **Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

_____. Infectious music: music-listener emotional contagion. In: COPLAN, Amy e GOLDIE, Peter (eds.). **Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives**. Oxford: Oxford University Press, 2011. p. 134-48.

DAVIS, Richard. **Complete Guide to Film Score: the art and business of writing music for movies and tv**. Boston, MA: Berklee Press, 1999.

DELEON, Cara Marisa. A familiar sound in a new place: the use of the musical score within the science fiction film. In: BARTKOWIAK, Mathew J. (ed). **Sounds of the Future: Essays on Music in Science Fiction Film**. Jefferson (NC): McFarland, 2010.

DICKENSHEETS, Janice. Nineteenth-Century Topical Analysis: *A Lexicon of Romantic Topoi*. **The Pendragon Review** 2, n 1, 2003. p. 5 – 19.

DOUGLAS, Andrew. ET: the extra-terrestrial: A Brief Guide to its Musical Themes and Some Suggestions as To Their Origins. In: VEN, Luc van de. **Soundtrack Magazine**. Vol.8, No. 32, 1989. Disponível em: <http://www.runmovies.eu/et-the-extra-terrestrial/>. Acesso em: 12/05/2016.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

EATON, Rebecca Marie Doran. **Unheard Minimalisms: The Functions of the Minimalist Technique in Film Scores**. 2008. Tese de doutorado - University of Texas Austin, 2008.

FINK, Robert. **Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice**. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2005.

FUBINI, Enrico. **Estética da música**. Trad. Sandra Escobar. Lisboa: Edições 70, 2008.

FUCHS, Maria. The Hermeneutic Framing of Film Illustration Practice: The Allgemeines Handbuch der Film-Musik in the Context of Historico-musicological Traditions. In TIEBER, Claus; WINDISCH, Anna K. (ed.). **The Sounds of Silent Films: New Perspectives on History, Theory and Practice**. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

GABRIELSSON, Alf. **Emotion Perceived and Emotion Felt: Same or Different?**. Musica e Scientiae, 2002. p. 123–47.

GILLAIN, Anne. **François Truffaut: The Lost Secret**. Tradução por Alistair Fox. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2013.

GOODMAN, Nelson. **Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols**. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968.

EISENTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002a.

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

GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies: narrative film music**. London: BFI publishing, 1987.

_____. Scoring the Indian: Music in the Liberal Western. In: BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David. **Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music**. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2000.

_____. Drums Along the L.A. River: Scoring the Indian. In: WALKER, Janet. **Westerns: Films Through History**. New York: Routledge, 2001.

GRABÓCZ, Márta. **Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt: Influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales**. 2nd ed. Paris: Kimé, 1996.

HANNAN, Michael; CAREY, Melissa. Ambient soundscapes in Blade Runner. In: HAYWARD, Philip (ed). **Off The Planet: Music, Sound And Science Fiction Cinema**. Eastleigh, UK: John Libbey, 2004.

HANSLICK, E. **Do Belo Musical: Um Contributo para a Revisão da Estética da Arte dos Sons**. Trad. Artur Morão. Covilhão: LusoSofia: Press, 2011.

HATTEN, Robert S. **Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation**. Bloomington: Indiana University Press, 1994a.

_____. **Semiotic and gestural bases for musical affective understanding**. Trabalho apresentado na 17th conferencia da Society for Music Theory. Tallahassee, Florida, 1994b.

_____. **Four Semiotic Approaches to Musical Meaning:** Markedness, Topics, Tropes, and Gesture. In: Muzikološki zbornik / Musicological Annual 41. Ljubljana: Department of Musicology, 2005. p. 5-30.

_____. **Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes:** Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

_____. The Troping of Topics in Mozart's Instrumental Works. In: MIRKA, Danuta (ed). **The Oxford handbook of topic theory.** New York: Oxford University Press, 2014.

HAYWARD, Philip (ed). **Off The Planet:** Music, Sound And Science Fiction Cinema. Eastleigh, UK: John Libbey, 2004.

HURON, D. **Sweet anticipation:** music and the psychology of expectation. Cambridge: The MIT Press, 2006.

_____. Understanding music-related emotion: lessons from ethology. In: E CAMBOUROPOULOS, E.; TSOUGRAS, C.; MAVROMATIS, P; PASTIADIS, K. **Proceedings of the 12th International Conference on Music Perception and Cognition.** Thessaloniki, Greece: ESCOM, 2012. p. 473–481.

_____; ANDERSON, N.; SHANAHAN, D. **“You Can’t Play a Sad Song on the Banjo”:** Acoustic Factors in the Judgment of Instrument Capacity to Convey Sadness. *Empirical Musicology Review*, Vol. 9, No. 1, 2014.

_____. Affect induction through musical sounds: An ethological perspective. In: **Philosophical Transactions of Royal Society B 370.** 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1098/rstb.2014.0098>. Acesso em 11/10/2015.

HUSARIK, Stephen. Suspended Motion in the Title Scene from The Day the Earth Stood Still. In: BARTKOWIAK, Mathew J. (ed). **Sounds of the Future:** Essays on Music in Science Fiction Film. Jefferson (NC): McFarland, 2010.

JOHNSON, Timothy A. **Minimalism:** Aesthetic, Style, or Technique?. *Musical Quarterly* volume 78, no. 4. Oxford Journals, 1994. p. 742–73.

JUSLIN, Patrick N.; LAUKKA, Petri. **Communication of Emotions in Vocal Expression and Music Performance: Different Channels, Same Code?**. *Psychological Bulletin*, 129, 2003.

JUSLIN, Patrik N; VÄSTFJÄLL, D. **Emotional responses to music: the need to consider underlying mechanisms**. *Behav. Brain. Sci.* 31, 2008. p 559–621.

JUSLIN, Patrik N. **From everyday emotions to aesthetic emotions: towards a unified theory of musical emotions**. *Phys. Life Rev.* 10, 2013. p. 235–266.

JUSLIN, Patrik N.; HARMAT, László; EEROLA, Tuomas. **What makes music emotionally significant?** Exploring the underlying mechanisms. In: Published online, *Psychology of Music*, 22 August 2013.

KALINAK, Kathryn. *How the West Was Sung*. In: WALKER, Janet (ed). **Westerns: Films through History**. New York: Routledge, 2005. p. 151 – 176.

_____. **How the West Was Sung: Music in the Westerns of John Ford**. Berkeley: University of California Press, 2007.

_____. **Music in the Western: Notes from the Frontier**. New York and London: Routledge, 2012.

KAWAKAMI, Ai; FURUKAWA, Kiyoshi; KATAHIRA, Kentaro; OKANOYA, Kazuo. **Sad Music Induces Pleasant Emotion**. *Frontiers in Psychology* 4, No. 311, 2013. p. 1-15.

KERMAN, Joseph. **The Beethoven Quartets**. New York: Alfred A. Knopf, 1967.

KIVY, Peter. **The Corded Shell**. Princeton: Princeton University Press, 1980.

_____. **Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions, Including the Complete Text of The Corded Shell**. Philadelphia: Temple University Press, 1989.

_____. **Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience**. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1990.

_____. **New Essays on Musical Understanding**. Oxford: Clarendon Press, 2001.

_____. Critical Study: Deeper than Emotion. In: **The British Journal of Aesthetics**. 46. 2006. p. 287 – 311.

_____. **Music, Language, and Cognition: And Other Essays in the Aesthetics of Music**. New York: Oxford University Press, 2007.

KOELSCH, Stefan. **Brain Correlates of Music-Evoked Emotions**. Nature Reviews Neuroscience 15, No.3, 2014. p. 170-180.

KONEČNÍ, Vladimír J. Does music induce emotion? A theoretical and methodological analysis. In: **Psychology Aesthetics Creativity Arts**, vol. 2, n.2, 2008. p. 115–129. Disponível em: < <http://www.dooleykevin.com/6b.KncniMusEmot08.pdf>>. Acesso em 23/08/2015.

LANGER, S. **Philosophy in a new key**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1942.

LEHMAN, Frank. **Hollywood Cadences: Music and the Structure of Cinematic Expectation**. Society for Music Theory: Volume 19, número 4, dezembro de 2013. Disponível em: <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.13.19.4/mto.13.19.4.lehman.html>>. Acesso dia 12/05/2016.

LEINBERGER, Charles. The Dollars trilogy: "there are two kinds of Western heroes, my friend!". In: KALINAK, Kathryn. **Music in the Western: Notes from the Frontier**. New York and London: Routledge, 2012.

LERNER, Neil. Nostalgia, Masculinist Discourse, and Authoritarianism in John Williams' Scores for *Star Wars* and *Close Encounters of the Third Kind*. In: HAYWARD, Philip (ed). **Off The Planet: Music, Sound And Science Fiction Cinema**. Eastleigh, UK: John Libbey, 2004.

LEVINSON, Jerrold. Musical Expressiveness as Hearability-as-Expression. In: **Contemplating Art**. Oxford: Clarendon Press, 2006. P. 91 – 108.

LEYDON, Rebecca. **Toward a Typology of Minimalist Tropes**. In: Music Theory Online 8, no. 4, 2002. Disponível em: <<http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.02.8.4/toc.8.4.html>> Acesso dia 12/04/2015.

_____. Forbidden Planet: Effects and Affects in the Electro Avant Garde. In: HAYWARD, Philip (ed). **Off The Planet: Music, Sound And Science Fiction Cinema**. Eastleigh, UK: John Libbey, 2004.

_____. Hooked on Aetherophonics: The Day the Earth Stood Still. In: HAYWARD, Philip (ed). **Off The Planet: Music, Sound And Science Fiction Cinema**. Eastleigh, UK: John Libbey, 2004.

LIDOV, David. Foreword. In: HATTEN, Robert S. **Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation**. Bloomington: Indiana University Press, 1994a.

LIU, Lucy. Signification by Dying Away: Mahler's Allegorical Treatment of the Funeral March Topic in Der Abschied. In **Proceedings of the International Conference on Music Semiotics: In memory of Raymond Monelle**. UK: University of Edinburgh, 2012. Disponível em: <https://sites.eca.ed.ac.uk/edmusemiotics/files/2014/02/ICMS_MRM-Publication.pdf> . Acesso em: 10/05/2015.

LONDON, Kurt. **Film Music: A Summary of the Characteristic Features of Its History, Aesthetics, Technique, and Possible Developments**. Tradução: Eric S. Bensinger. London: Faber & Faber Ltd., 1936.

MANZANO, Luiz A. F. **Som-imagem no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MARTINEZ, José Luiz. **Música & Semiótica: um estudo sobre a questão da representação na linguagem musical**. 1991. Dissertação de mestrado - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1991.

_____. **Uma possível teoria semiótica da música (pautada logicamente em C.S. Peirce)**. In: Caderno de Estudo: Análise Musical 5, 1992. p.73-83.

_____. **Semiosis in Hindustani Music**. Helsinki: Acta Semiotica Fennica V, 1997.

_____. **Música, semiótica musical e a classificação das ciências de Charles Sanders Peirce**. Revista Opus n°6, 1999.

MARTINO, Guilherme. **Trilhas Sonoras: de Nosferatu a O Senhor dos Anéis -80 anos de música no cinema**. Londrina: Edue, 2008.

MÁXIMO, João. **A Música do Cinema: os 100 primeiros anos** (vol. I). Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

MCCLELLAND, Clive. **Ombra: Supernatural Music in the Eighteenth Century**. Lanham: Lexington, 2012.

MCCLELLAND, Clive. Ombra and Tempesta. In: MIRKA, Danuta (ed). **The Oxford handbook of topic theory**. New York: Oxford University Press, 2014.

MCGINNEY, William Lawrence. **The sounds of the dystopian future: music for science fiction films of the New Hollywood Era, 1966-1976**. Tese de doutorado. Denton, Texas: UNT Digital Library, 2009. Disponível em: <<http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc9839/>>. Acesso em 10/05/2016.

MCKAY, Nicholas. On Topics Today. In: **Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie** 4/1–2 Hildesheim: Olms S., 2007. P. 159–183. Disponível em: <<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/251.aspx>>. Acesso dia 20/03/2015.

MCLEOD, Ken. Music. In: **The Routledge Companion to Science Fiction**. BOULD, Mark; BUTLER, Andrew M.; ROBERTS, Adam; VINT, Sherryl. London: Routledge, 2009.

MENDES, Daniel de Souza. **A composição musical como resposta: vivências e imaginário sonoro**. 295 f. 2015. Tese de doutorado - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, 2015.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. **A Musicológica Kamayurá: para uma Antropologia da Comunicação no Alto Xingu**. 2.ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.

MENON, V. & LEVITIN, D.J. The rewards of music listening: Response and physiological connectivity of the mesolimbic system. **NeuroImage**, vol. 28, n.1, 2005. p. 175- 184.

MERRICK, Helen. Fiction, 1964–1979. In: **The Routledge Companion to Science Fiction**. BOULD, Mark; BUTLER, Andrew M.; ROBERTS, Adam; VINT, Sherryl. London: Routledge, 2009.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. (2ª edição, 4ª reimpressão). São Paulo: Perspectiva, 2010.

MEYER, Leonard B. **Emotion and Meaning in Music**. Chicago: Chicago University Press, 1956.

MIRKA, Danuta (ed). **The Oxford handbook of topic theory**. New York: Oxford University Press, 2014.

MOLNAR-SZAKACS, I; OVERY, K. **Music and mirror neurons**: from motion to ‘e’motion. Soc. Cogn. Affect. Neurosci. 13, 2006. p. 235–241.

_____. Being Together in Time: Musical Experience and the Mirror Neuron System. In: **Music Perception: An Interdisciplinary Journal**. vol 26, no. 5, 2009. p. 489-504.

MONELLE, Raymond. **Linguistics and Semiotics in Music**. Londres: Routledge, 1992.

_____. **The Sense of Music: Semiotic Essay**. Princeton: Princeton University Press, 2000.

_____. **The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral**. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

MORAES J.J. **O que é Música?**. 2º Ed. São Paulo. Editora Brasiliense, 1983.

MULLIKEN, Seth. **Ambient Reverberations: Diegetic Music, Science Fiction, and Otherness**. In: BARTKOWIAK, Mathew J. (ed). **Sounds of the Future: Essays on Music in Science Fiction Film**. Jefferson (NC): McFarland, 2010.

NEALE, Steve. **Genre and Hollywood**. Routledge; Taylor & Francis e-Library: Londres e Nova Iorque, 2005.

O'DONNELL, Victoria. Science Fiction Films and Cold War Anxiety. In: LEV, Peter. **Transforming the screen: 1950-1959**. Berkeley, CA: University of California Press, 2003.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. **Beethoven, proprietário de um cérebro**. São Paulo: Editora Perspectiva: 1979.

OLIVEIRA, Juliano; COELHO DE SOUZA, Rodolfo. **Análise tópica do 2º movimento do Quarteto nº5 de Béla Bartók.** In: Anais do XXI Congresso da ANPPOM. Uberlândia: Editora da ANPPOM, 2011. p. 1814-1819.

OLIVEIRA, Juliano; SOARES, Eliel Almeida. **Análise da sequência inicial de Laranja Mecânica a partir de uma abordagem retórica e formal da “Música para o Funeral da Rainha Maria” de Henry Purcell.** In: Anais do XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. João Pessoa: Editora da ANPPOM, 2012a. p. 423 – 430.

OLIVEIRA, Juliano. **O desenvolvimento da poética eletroacústica na trilha sonora de filmes de ficção científica norte-americanos.** 2012. Dissertação de mestrado – Universidade de São Paulo/ECA, São Paulo, 2012b.

OLIVEIRA, Juliano. A contribuição da trilha musical cinematográfica na construção do imaginário mítico do velho oeste norte-americano num olhar semiótico. In: VIDEIRA, Mário; HAUCK-SILVA, Caiti; OLIVEIRA, Ísis Biazoli (Org). **Anais da III Jornada Acadêmica Discente do Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP.** Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/ata/pos/ppgmus/1.%20Anais%20III%20Jornada%20Acad%C3%AAmica%20Discente.pdf>. Acesso em: 5/9/2016.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica.** (4ª ed.). São Paulo: Perspectiva, 2010.

PESTELLI, Giorgio. **The Age of Mozart and Beethoven.** Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

PISANI, Michael. **Imagining native America in music.** New Haven: Yale University Press 2005.

PRENDERGAST, Roy M. **Film music a neglected art: a critical study of music in films.** (2ª ed.). New York: W.W. Norton & Company, 1992.

QUINTANA, Mário. **Espelho Mágico.** Porto Alegre: Globo, 1945 – 1951.

RAPÉE, Erno. **Motion Picture Moods for Pianists and Organists.** New York: G. Schirmer, 1924.

RATNER, Leonard G. **Classic Music: Expression, Form, and Style**. New York: Schirmer, 1985.

ROBINSON, Jenefer. The expression and arousal of emotion in music. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, 52, 1994. p. 13–22.

_____. Responses to Music: What are They? How do They work? And are they Relevant to Aesthetic Appreciation?. In: GOLDIE, Peter. **The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion**. Oxford: Oxford University Press, 2012.

RODMAN, Ronald Wayne. **Tuning In: American Narrative Television Music**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

RODRIGUES, Elsa Margarida. **Ecos do mundo zero: guia de interpretação de futuros, aliens e ciborgues**. Coimbra: Coimbra University Press, 2012.

ROSAR, William H. Music for the monsters: Universal Picture's horror film scores of the thirties. In: **The quarterly journal of the library of congress**, 1983.

ROSEN, Charles. **The Classical Style**. London: Faber, 1971.

ROUSSEAU, J. Jacques. **Ensaio sobre a origem das línguas**, XIII. In: Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SALLAS, Ana Luisa Fayet; PETERS, Ana Paula; GILLER, Marília; KASEKER, Mônica Pânis. A modernidade e os imaginários sonoros do Brasil. In: **Revista CMC - ESPM** do PPGCOM – ESPM, Comunicação Mídia e Consumo. Ano 10, volume 10, número 29, 2013, p. 75 – 97. Disponível em:

<<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/606>>. Acesso dia 20/10/2016.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia**. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2009.

_____. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2010.

_____. **Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica**. São Paulo: Cengage Learning, 2010.

SCHEURER, Timothy E. **Music and Mythmaking in Film: Genre and the Role of the Composer**. Jefferson, NC: McFarland, 2008.

SCHMIDT, Lisa M. A Popular Avant-Garde: The Paradoxical Tradition of Electronic and Atonal Sounds in Sci-Fi Music Scoring. In: BARTKOWIAK, Mathew J. (editor). **Sounds of the Future: Essays on Music in Science Fiction Film**. Jefferson (NC): McFarland, 2010.

SCHWARZ, K. Robert. **Minimalists**. London: Phaidon Press Limited, 1996.

SEEGER, Charles. **On the moods of a musical logic**. In: Journal of the American Musicological Society. V 13, 1960. p. 224 – 261. Republicado em Studies in Musicology 1935-1975. Berkeley: University of California Press, 1977. p.64-88.

SMALLEY, Denis. Spectro-morphology and structuring processes. In: EMMERSON, Simon (org.). **The language of electroacoustic music**. Nova York: Harwood Academic, 1986. p. 61–93.

_____. **Spectromorphology: explaining sound-shapes**. Cambridge University Press: Organised Sound, vol.2, 1997. p.106-126.

SOBCHACK, Vivian. **Screening Space: The American Science Fiction Film**. New Brunswick: Rutgers Univeristy Press, 1987.

SONTAG, Susan. **The imagination of Disaster**. Critical commentary nº42, v.8. 1965.

SPENCER, Kristopher. **Film and Television Scores, 1950–1979: A Critical Survey by Genre**. Jefferson, NC: McFarland, 2008.

TAGG, Philip; CLARIDA, Bob. **Ten Little Title Tunes**. (1ª ed.). New York e Montreal: The Mass Media Music Scholars' Press, 2003.

_____(b). **Analisando a música popular: teoria, método e prática**. In: Em Pauta, v. 14, nº23, dezembro de 2003. p. 5 – 42.

_____. **Music's Meanings: a modern musicology for non-musos**. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2012.

TELOTTE, J. P. **Replications: A Robotic History of the Science Fiction Film**. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1995.

_____. **Science Fiction Film: Genres in American Cinema.** Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

TIOMKIN, Dimitri. Composing for Films. In: **Films in Review** 2, no. 9, 1951. p. 17–22.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock: entrevistas.** Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VALENTE, Heloísa. **Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio.** 1. ed. São Paulo SP Brasil: Annablume, 1999.

VIDEIRA, M. “**Formas sonoras em movimento**”: a natureza do belo musical segundo Hanslick. *Opus* (Belo Horizonte. Online), v. 11, 2005. p. 237-248.

_____. **Romantismo e o belo musical.** São Paulo: Editora Unesp, 2006.

VUGMAN, Fernando Simão. Western. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial.** Campinas: Papirus, 2006.

VUOSKOSKI, Jonna K. **Emotions Represented and Induced by Music: The Role of Individual Differences.** University of Jyväskylä, 2012.

XAVIER, Ismail. **John Ford e os heróis da transição no imaginário do western.** In: *Novos estudos* 100, novembro de 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n100/0101-3300-nec-100-00171.pdf>>. Acesso em 5/11/2016.

YOUNG, James O. **Resemblance, Convention, and Musical Expressiveness.** *The Monist*, 95, No. 4, 2012. p. 587-605.

WHITMER, Mariana. Reinventing the Western Film Score: Jerome Moross and The Big Country. In: **Music in the Western: Notes from the Frontier.** New York and London: Routledge, 2012.

WHITTINGTON, William. **Sound design and science fiction.** Austin: the University of Texas Press, 2007.

WIERZBICKI, James Eugene. **Louis and Bebe Barron's Forbidden planet: a film score guide.** Lanham (MD), The Scarecrow Press, 2005.

_____. **Film Music: A History**. New York: Routledge, 2009.

ZAMECNIK, John Stepan. **Sam Fox Moving Picture Music**. Vol 1. Cleveland: Sam Fox Publishing Co., 1913.

ZAMPRONHA, E. **Música: uma metáfora do tempo**. ARTEunesp, 1995.

_____. **Notação, Representação e Composição - um novo paradigma da escritura musical**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.

ZBIKOWSKI, LAWRENCE M. Music Theory, Multimedia, and the Construction of Meaning. In: **Intégral: The Journal of Applied Musical Thought**, v. 16/17, 2002/3. p. 251–268.

_____. Music, Emotion, Analysis. In: **Music analysis**, vol. 29. New York e Oxford: Blackwell Publishing Ltda, 2011. p. 37-60.

Sites:

Film Music Notes: Analysis, Style, Technique, and More. Disponível em: <(http://www.filmmusicnotes.com/oscar-nominees-2015-best-original-score-part-5-of-6-hans-zimmers-interstellar/)>.

Entrevista de Hans Zimmer concedida ao site **Hollywood Reporter**. Disponível em: <http://www.hollywoodreporter.com/news/composer-hans-zimmer-talks-interstellar-745891>

**ANEXO: DECUPAGEM DA TRILHA
MUSICAL DE *INTERESTELAR***

Início	Fim	Cena	Descrição da cena	Título da música no álbum	Tema musical	Descrição da música	Tópica
0:00:00	0:01:28	Introdução	Créditos iniciais: Logo dos estúdios; título do filme; depoimentos; imagens do milharal	<i>Dreaming of the Crash</i>	<i>1ª parte do Tema do fantasma</i>	Sons de vento, trovão e chuva ao fundo em pianíssimo. Melodia lenta no órgão com família de registro <i>cordas</i> . Nota Dó mantida na região aguda (Dó3). Dinâmica <i>piano</i> .	Ombra
0:01:48	0:03:033	Pesadelo de Cooper	Cooper acorda do pesadelo; retomada dos depoimentos.		<i>2ª parte do Tema do fantasma</i>	Notas Dó3 e Dó1 (pedal do órgão) mantidas. Melodia lenta no órgão a duas vozes com timbres diferentes e estilo imitativo. Efeitos tipo <i>phaser</i> .	Ombra
0:05:48	0:06:21	A caminho da escola	Parados, no meio do milharal devido ao pneu furado, Cooper consola Murph sobre o significado de seu nome	<i>Cornfield Chase</i>	<i>Tema de Cooper e Murph</i>	Melodia no órgão em estilo minimalista, com a dinâmica em piano. Nota Mi3 intermitente. Harmonia nas cordas sobre os acordes F47M, G6 e Am.	Minimalista, nostalgia
0:06:30	0:07:45	Perseguição ao <i>drone</i> indiano	Cooper, Murph e Tom perseguem de caminhote um drone indiano pelo milharal			Tema anterior levemente variado, em fortíssimo, sobreposto a um rápido ostinato formado por gestos escalares na região aguda do órgão	Minimalista, nostalgia, tempestade, estilo brilhante
0:08:07	0:09:37	Murph controla o <i>drone</i>	Cooper ensina Murph a controlar o drone através do computador e o captura		<i>Tema principal</i>		
0:13:40	0:15:26	Ceifadeiras se comportando de modo estranho	Cooper dirige até sua fazenda para verificar o comportamento estranho das ceifadeiras	<i>Dust</i>	<i>Tema da gravidade</i>	Introdução com a nota fá# sendo priorizada sobre um trêmolo formado sobre o acorde de Dó Maior com quarta aumentada. A melodia é lenta, em dó frígio, na região aguda das cordas e com vozes femininas.	Ombra, cantábile, estilo sensível
0:19:38	0:21:47	Tempestade de areia	Cooper fecha a janela do quarto de Murph e observa a poeira formando códigos binários no chão				Ombra, cantábile, estilo sensível
0:21:47	0:23:20	Cooper e Murph se dirigem à base da Nasa	Cooper descobre que o código deixado pela areia no chão se trata de coordenadas geográficas e se dirige ao local indicado		<i>Tema principal</i>	<i>Tema principal</i> tocado em dinâmica forte na região grave pelo órgão e cordas. Ostinato na região aguda do órgão executando variações do <i>Motivo X</i> .	Cantábile, minimalista, Ombra
0:23:20	0:24:37	Cooper se	Cooper se dirige até o portão			<i>Tema principal</i> tocado na região aguda com	Ombra

		aproxima da base da Nasa	da Nasa e é capturado			dinâmica piano sobre uma base de sintetizadores	
0:28:06	0:28:53	Dr. Brand revela a Cooper que o planeta está morrendo	Dr. Brand revela a situação caótica da Terra	<i>Day One</i>		<i>Tema principal</i> tocado de forma sutil ao piano; a nota mi soa intermitente na região média;	
0:28:53	0:29:55	Todo o milho morrerá	Dr. Brand revela a Cooper que o milho morrerá em breve			Um material em ostinato se contrapõe à trilha anterior	
0:29:55	0:31:56	Plano para salvar o mundo	Dr. Brand descreve a missão Lázaro e explica quais são os planos da Nasa para salvar o mundo	<i>Dust</i>		<i>Tema principal</i> tocado em dinâmica <i>mezzo forte</i> na região grave pelo órgão e cordas sobre um ostinato na região aguda do órgão.	Cantáble, minimalista, “temoroso”
0:31:56	0:33:52	O buraco de minhoca	Rom explica a Cooper sobre o aparecimento de um buraco de minhoca próximo a Saturno	Não tem no álbum		Atmosfera sonora com sons sintetizados. As notas Mi e, posteriormente, Si soam no piano intermitentemente. O motivo do tempo é sugerido sutilmente no piano.	Espaço sideral
0:33:55	0:35:19	Plano A e Plano B	Dr. Brand mostra a Cooper o projeto de estação espacial da Nasa e explica os planos A e B	Não tem no álbum	<i>Tema principal</i>	Atmosfera sonora com sons sintetizados e timbre de <i>pads</i> . Drone sobre a nota Dó na região grave e nota Mi mantida na região aguda. O <i>Tema principal</i> é executado em andamento lento, com timbre de <i>pads</i> (provavelmente órgão), sobre a atmosfera anterior.	Espaço sideral
0:37:03	0:37:51	Fica	Cooper conversa com Murph e parte em direção à Nasa para a viagem	<i>Stay</i>	<i>1ª parte do Tema do fantasma</i>	Melodia lenta, em dinâmica <i>piano</i> , sobre a nota Dó mantida na região aguda.	Ombra
0:37:51	0:39:33		Murph diz que recebeu uma mensagem de seu “fantasma” e insiste a Cooper para que ele desista da viagem e fique com eles.		<i>2ª parte do Tema do fantasma</i>	Pedal grave do órgão em Dó; nota Dó mantida na região aguda sob uma melodia lenta, a duas vozes em estilo imitativo, baseada nos motivos da primeira parte do tema. O tema passa para os violinos, a trilha cresce em dinâmica e acentua a dramaticidade da cena de despedida de Cooper.	Ombra
0:39:33	0:40:05	Cooper dá o relógio a Murph	Cooper dá um relógio a Murph e comenta brevemente sobre a relatividade do tempo no espaço		<i>1ª parte do Tema do fantasma</i>	O tema passa a ser executado pelas cordas. A música cresce em dinâmica e se torna mais intensa	Ombra
0:40:05	0:42:17	Cooper dá o relógio a Murph	Cooper dá um relógio a Murph e comenta brevemente			O tema passa a ser executado pelas cordas. A música cresce em dinâmica e se torna mais intensa	Minimalista, tempesta

			sobre a relatividade do tempo no espaço			chegando a fortíssimo quando Cooper parte de caminhonete.	
0:44:48	0:46:01	Acoplado a nave na Endurance	Cooper assume o controle da Nave e acopla na Endurance	<i>The Wormhole</i>	<i>Tema do buraco de minhoca</i>	Um gesto sonoro (gesto Z) que se repete indefinidamente. Outras texturas sonoras se sobrepõem ao gesto em ostinato.	Minimalista
0:46:23	0:47:01	Astronautas entram na Endurance	Os astronautas adentram a estação espacial Endurance	<i>Dust</i>	<i>Tema da gravidade</i>	Trêmolo formado sobre o acorde de dó maior com quarta aumentada que remete ao <i>Tema da Gravidade</i>	Ombra, espaço sideral
0:47:01	0:48:54	Astronautas entram na Endurance	Os astronautas adentram a estação espacial Endurance	Não tem no álbum	<i>Tema do espaço</i>	Semelhança com o <i>Tema do espaço</i> com a melodia nos violinos. Estilo neorromântico com forte cromatismo.	cantábile, estilo sensível
0:49:28	0:50:17	Dr. Brand recita o villanelle “Do not go gentle into that good night”, de Dylan Thomas		<i>The Wormhole</i>	<i>Tema do buraco de minhoca</i>	<i>Gesto sonoro Z</i> em ostinato. Outras texturas sonoras se sobrepõem ao gesto em ostinato.	Minimalista, etéreo
0:53:13	0:53:50	Mensagem de Cooper	Cooper envia uma mensagem para seus filhos antes de entrar em sono profundo	Não tem no álbum		Atmosfera sonora eletrônica	Espaço sideral
0:54:46	0:56:12	Mensagens de casa	Imagens de Saturno e da Endurance. Cooper assiste aos vídeos com mensagens de seu filho Tom e seu sogro.	<i>Message from home</i>		Trilha lenta de piano;	Nostalgia
0:58:55	1:00:13	Astronautas avistam o buraco de minhoca	Cooper guia a Endurance em direção ao buraco de minhoca	<i>The Wormhole</i>	<i>Tema do buraco de minhoca</i>	<i>Gesto Z</i> em ostinato. Outras texturas se sobrepõem ao <i>gesto Z</i> . O musema do tique-taque (um ruído semelhante ao tique-taque de um relógio) e, posteriormente, uma atmosfera sonora, se sobrepõem ao gesto inicial.	Minimalista, espaço sideral
1:01:43	1:02:18	Entrada na nova galáxia	A Endurance sai do buraco de minhoca e entra na nova galáxia	Não tem no álbum	<i>Tema da gravidade</i>	Introdução com a nota fá# sendo priorizada sobre um trêmolo formado sobre o acorde de dó maior com quarta aumentada.	Ombra
1:08:25	1:10:28	O Planeta-água de Miller	Os astronautas pousam no planeta-água e encontram os destroços da nave de Miller.	<i>Mountains</i>	<i>Tema do Planeta-água</i>	Musema do tique-taque. Ataques nas cordas em Mi. Ataques na região grave a cada 8 tempos formando um longo pedal em Mi. Melodia de órgão na região média. Ostinato na região aguda do órgão.	Tique-taque, Ombra, minimalista.

						Intensidade <i>piano</i> . O andamento e a intensidade aumentam gradativamente.	
1:10:28	1:10:53	A onda gigante	Dra. Brand se distancia da nave à procura dos destroços do equipamento de Miller enquanto a uma onda gigante se aproxima			Som de tique-taque de um relógio. Ataques fortes nas cordas em Mi. Ostinato na região aguda do órgão. Ataques fortes a cada 4 tempos na região grave. Intensidade <i>forte</i> .	Tique-taque, <i>tempesta</i> , minimalista
1:18:20	1:21:26	Mensagens de casa	Cooper se dirige até a cabine e assiste às mensagens deixadas por Tom e Murph	Não tem no álbum	<i>Tema de Cooper e Murph</i>	Melodia no órgão em estilo minimalista, com a dinâmica em <i>piano</i> , lenta e emotiva; harmonia nas cordas sobre os acordes Fá7M, G6 e Am. A harmonia se torna mais tensa acompanhando a dramaticidade da cena.	Minimalista, nostalgia
1:22:43	1:24:15	Medo do tempo	Dr. Brand conversa com Murph	<i>Afraid of Time</i>	<i>Tema principal</i>	Nota Mi sustentada nas cordas na região aguda. <i>Tema principal</i> executado pelo piano na região aguda, em andamento lento e dinâmica <i>pianíssimo</i> . Textura de sintetizador ao fundo.	Nostalgia, minimalista
1:24:15	1:25:09	Medo do tempo	Murph analisa as equações do Dr. Brand e verifica alguns problemas			<i>Tema principal</i> executado pelo órgão na região média em andamento lento e dinâmica <i>piano</i> . Ostinato de órgão. Motivo de duas notas de piano na região aguda.	Ombra, minimalista
1:29:05	1:30:38	Jantar na fazenda de Tom	Murph visita Tom e percebe que o milharal está morrendo	Não tem no álbum		Nota Mi sustentada nas cordas na região aguda. <i>Tema principal</i> executado em acordes pelo piano na região média, em andamento lento e dinâmica <i>piano</i> . Textura de sintetizador ao fundo.	Ombra, minimalista
1:31:21	1:32:30	Dr. Brand no hospital	Murph conversa com o Dr. Brand no hospital antes dele morrer			Atmosfera de sintetizador, <i>Tema principal</i> tocado ao piano e acompanhado por vozes.	Nostalgia, etéreo
1:32:30	1:33:31	Morte de Dr. Brand	No hospital, Dr. Brand revela a Murph a inviabilidade do plano A e morre	<i>A Place Among the Stars</i>		Vozes, harmonia dissonante, experimentalismo.	ombra
1:33:31	1:34:27	Morte de Dr. Brand	No hospital, o Dr. Brand revela a Murph a inviabilidade do plano A e morre		<i>Tema da morte</i>	Vozes, cordas, órgão, harmonia dissonante. Contraponto entre a melodia executada na região grave e a melodia executada na região aguda baseada em motivos do <i>Tema principal</i> . Dinâmica em crescendo até <i>forte</i> .	Ombra

1:34:28	1:35:48	Pousando no planeta-gelo de Mann	Cooper, Dra. Brand e Rom aterrissam no planeta de Mann	Não tem no álbum	<i>Tema principal</i>	Nota Mi sustentada no órgão na região aguda. <i>Tema principal</i> executado no piano em oitavas e, posteriormente, em acordes na região média, em andamento lento e dinâmica <i>piano</i> . Pedal grave de órgão em Mi ao fundo.	Nostalgia
1:36:51	1:40:38	Conhecendo Mann	Cooper, Dra. Brand e Rom entram na nave de Mann, o acordam e tomam conhecimento do dados do planeta.	Não tem no álbum	<i>Tema do planeta-gelo</i>	Textura de vozes, órgão e sintetizadores. Ostinato de órgão. Dinâmica <i>mezzo-forte</i> .	Espaço sideral
1:40:58	1:41:57	Mensagem de Murph	Dra. Brand assistem à mensagem deixada por Murph informando sobre a morte de seu pai	<i>A Place Among the Stars</i>		Atmosfera sonora sobre a nota Mi.	Ombra, espaço sideral
1:41:57	1:44:17	Eu sei	Mann explica sobre os planos de Dr. Brand e a impossibilidade de salvar as pessoas na Terra		<i>Tema da morte</i>	Contraponto entre a melodia executada na região grave e a melodia executada na região aguda baseada em motivos do <i>Tema principal</i> . Dinâmica em <i>mezzo-forte</i> .	Ombra
1:44:17	1:45:06	Murph e seu amigo	Murph e seu amigo médico dirigem na tempestade de areia	<i>Running Out</i>		Textura na região grave. Nota mi soando intermitente na região aguda do piano.	Ombra, espaço sideral, minimalista
1:45:06	1:46:08	Temos que continuar trabalhando	Diálogo entre Murph e seu amigo médico no carro durante a tempestade de areia. Murph comenta sobre o fantasma.		<i>Tema principal</i>	Textura na região grave. Nota mi soando intermitente na região aguda do piano. <i>Tema principal</i> na região média do piano acompanhada de vozes femininas.	Étéreo, nostalgia, minimalista
1:46:35	1:47:45	Rom fala sobre o buraco negro	Rom fala a Cooper sobre a possibilidade de enviar TARS para coletar dados no interior do buraco negro e enviar à Terra.	<i>I'm Going Home</i>	<i>Tema da Gravidade</i>	Trêmolo formado sobre o acorde de dó maior com quarta aumentada. Ênfase à nota Fá# remetendo ao <i>Tema da Gravidade</i>	Ombra, espaço sideral
1:47:45	1:51:58	Cooper caminha com Mann pelo planeta-gelo	Cooper e Dr. Mann caminham pelo planeta-gelo e conversam sobre instinto de		<i>Tema da gravidade e Tema do</i>	Introdução com a nota Fá# sendo priorizada sobre um trêmolo formado sobre o acorde de Dó Maior com quarta aumentada. A melodia é lenta, em dó	Ombra, espaço sideral, cantábile, estilo

			sobrevivência. Murph visita seu quarto de infância.		<i>espaço</i>	frígio, na região aguda das cordas. O <i>Tema do espaço</i> é sugerido algumas vezes ao final da trilha. Dinâmica <i>forte</i> .	sensível
1:51:58	1:52:51	Mann joga Cooper de um precipício	Briga entre Dr. Mann e Cooper e discussão entre Murph e Tom	<i>Coward</i>	Sem material temático	Drone na região grave.	Espaço sideral, sombra
1:52:51	1:55:28	Ninguém vai com você	Briga entre Dr. Mann e Cooper e discussão entre Murph e Tom			Tique-taque de um relógio. Ênfase na nota Mi no órgão. Ataques de percussão na região grave.	Tempo, espaço sideral
1:55:28	1:56:01	Dr. Mann abandona Cooper para a morte	Dr. Mann pede desculpas a Cooper e o abandona		<i>Material baseado no Motivo X</i>	Ostinato com variações do <i>Motivo X</i> executado no órgão com a família de registro <i>principal</i> . Drone na região grave. Tique-taque de um relógio. Ataques nas cordas. Dinâmica <i>forte</i> com decrescendo.	Minimalista, tempesta
1:56:01	1:56:53	Dr. Mann abandona Cooper para a morte	Dr. Mann pede desculpas a Cooper e o abandona		<i>Tema principal e Material baseado no Motivo X</i>	Ostinato no órgão com a família de registro <i>principal</i> em <i>pianíssimo</i> . Drone na região grave em Mi em <i>mezzo-forte</i> . <i>Tema principal</i> na região aguda do piano em <i>mezzo-forte</i> .	Melancolia, minimalista
1:56:53	1:58:05	Cooper em perigo	Dra. Brand parte para resgatar Cooper		<i>Material baseado no Motivo X</i>	Ostinato com variações do <i>Motivo X</i> executado no órgão com a família de registro <i>principal</i> . Drone na região grave. Dinâmica <i>mezzo-forte</i> .	Minimalista
1:58:05	1:59:43	Dra. Brand resgata Cooper	(na Terra) Murph incendeia o milharal da fazenda de Tom. (no planeta-gelo) A Dra. Brand resgata Cooper.			Ostinato com variações do <i>Motivo X</i> executado no órgão com a família de registro <i>principal</i> . Drone na região grave. Gesto escalar rápido na região aguda do órgão e sintetizador. Ataques na região grave. Dinâmica <i>mezzo-forte</i> com crescendo até <i>fortíssimo</i> .	Minimalista, tempesta, estilo brilhante
1:59:43	2:00:18	Os dados não fazem sentido	Rom nota que os dados do robô do Dr. Mann não fazem sentido.			Gestos escales com dinâmica <i>forte</i> no piano. Drone na região grave. Ataques na região grave e aguda. Textura sonora densa.	Estilo brilhante, tempesta
2:00:31	2:07:16	Partida em direção à Endurance	Murph vai até a fazenda de Tom. Cooper e Dra. Brand partem em direção à Endurance. Dr. Mann parte em nave separada e tenta a acoplagem.	Não tem no álbum	<i>Tema do buraco de minhoca</i>	Drone na região grave. Instrumento percussivo. Atmosfera sonora com timbre de voz feminina. <i>gesto sonoro Z</i> do <i>Tema do buraco de minhoca</i> . Tique-taque (por alguns instantes). Ataques de cordas (por alguns instantes). Ataques na região grave ao final. Gesto em arpejo no piano ao final.	Espaço sideral, minimalista

						Dinâmica <i>mezzo-forte</i> .	
2:07:22	2:07:42	Explosão da nave do Dr. Mann	Dr. Mann tenta acoplar, sua nave explode e a Endurance entra em alta rotação.			Atmosfera com timbre de vozes e cluster com as notas Si, Lá e Sol.	Etéreo
2:07:22	2:09:54	Preparando para acoplar	Cooper e Dra. Brand se preparam a nave para acoplar na Endurance em alta rotação.		<i>Tema principal</i>	Atmosfera com timbre de vozes. Tique taque. <i>Motivo X</i> e <i>Tema principal</i> executado com órgão com a família de registro <i>principal</i> 16' (região grave). Dinâmica <i>piano</i> crescendo até <i>fortíssimo</i> .	minimalista, tempesta
2:09:54	2:11:12	Último estágio da acoplagem	Cooper consegue acoplar na Endurance e sai da órbita.		<i>Tema de Cooper e Murph</i>	Tique-taque. Ostinato no órgão e piano. Nota Mi intermitente na região média no piano. Ataques de órgão e cordas sobre as notas do Tema de Cooper e Murph em compasso quaternário e com harmonia sobre os acordes F47M, G6, Am, G6. Dinâmica <i>fortíssimo</i> .	minimalista, tempo, tempesta, emotivo (emocionante)
2:11:40	2:12:50	Endurance em direção ao Gargantua	Após acoplar, a Endurance segue em direção ao Gargantua e Cooper procura uma maneira de mudar a direção.	<i>Detach</i>		Textura sonora de órgão e sintetizadores.	Espaço sideral
2:12:50	2:14:47	Na órbita crítica de Gargantua	Cooper descreve seu plano para utilizar a órbita crítica de Gargantua para lança-los até o planeta de Edmunds.		<i>2ª parte do Tema do fantasma</i>	Drone grave em Dó. Textura de órgão e sintetizadores. Resquícios da <i>1ª parte do Tema do fantasma</i> . Ataques na região grave com sintetizadores.	Espaço sideral, Ombra.
2:14:47	2:15:30	Na órbita crítica de Gargantua	Endurance na órbita crítica de Gargantua			Textura de sintetizadores e órgão. Tique taque. Dinâmica <i>mezzo-forte</i> .	Espaço sideral
2:15:30	2:16:32	Ligar os motores	Contagem regressiva para ligar os motores e arremessar a Endurance em direção ao planeta de Edmunds		<i>1ª parte do Tema do fantasma</i>	<i>1ª parte do Tema do fantasma</i> nos violinos. Ataques de metais. Dinâmica <i>forte</i> . Drone na região grave em Dó. Linha ascendente nos violinos ao final. Dinâmica <i>fortíssimo</i> .	Minimalista, cantáble, tempesta
2:16:43	2:17:45	Desacoplar	Cooper desacopla sua nave e parte em direção a Gargantua		<i>Tema do espaço</i>	Melodia nos violinos. Estilo romântico com forte cromatismo. Dinâmica <i>fortíssimo</i> .	Estilo romântico, cantáble, emotivo, estilo sensível
2:17:45	2:18:07	Se aproximando do horizonte de	Cooper se aproxima do horizonte e entra no buraco		<i>Desenvolve-se a partir do</i>	Melodia nos violinos. Estilo neorromântico com forte cromatismo. Dinâmica <i>piano</i> .	emotivo, estilo sensível

		eventos	negro.		<i>Tema do espaço</i>		
2:19:27	2:19:57						
2:20:30	2:20:45	Cooper entra na 5ª dimensão	Cooper cai na 5ª dimensão	Não tem no álbum		Ataques de percussão, ostinato de órgão.	Minimalista, tempesta
2:20:57			Cooper visualiza Murph ainda criança em seu quarto	S.T.A.Y		Atmosfera sonora.	Ombra, espaço sideral
2:24:35	2:26:46	Fica	Cooper tenta se comunicar com Murph criança através da gravidade		<i>Tema de Cooper e Murph</i>	Atmosfera sonora. Tema de Cooper e Murph tocado no órgão.	Espaço sideral, Emotivo, minimalista
2:26:46	2:28:40			Não tem no álbum			Espaço sideral, ombra
2:29:46	2:32:33	Códigos morse	Cooper passa os dados quânticos para Murph por códigos morse através do ponteiro do relógio		<i>Tema de Cooper e Murph</i>	Atmosfera sonora. Tema de Cooper e Murph tocado no órgão. Notas repetidas no piano. Ostinato de órgão.	Emotivo, minimalista
2:32:33	2:33:11	Eureca!	Murph traduz os códigos passados por Cooper e encontra a solução para a equação			Tema de Cooper e Murph tocado no piano com notas repetidas com acompanhamento de cordas.	Emotivo, minimalista
2:33:11	2:35:02	O hipercubo está fechando	O hipercubo se fecha e Cooper vaga pelo espaço próximo a Saturno			Atmosfera sonora. Progressão ascendente por graus conjuntos e timbre de órgão ao final.	Espaço sideral, etéreo
2:36:30	2:37:45	Murph ainda está viva	O médico que cuida de Cooper comunica que Murph ainda está viva.	<i>Dreaming of the Crash</i>	<i>1ª parte do Tema do fantasma</i>	Melodia lenta no órgão com família de registro cordas. Nota Dó mantida na região aguda (D63). Dinâmica <i>pianíssimo</i> .	Emotivo
2:37:45	2:40:02	Réplica da fazenda de Cooper	Cooper visita a réplica de sua fazenda criada na Estação Cooper		<i>2ª parte do Tema do fantasma</i>	Notas D63 e D61 (pedal do órgão) mantidas. Melodia lenta no órgão a duas vozes com timbres diferentes e estilo imitativo. Dinâmica <i>pianíssimo</i> .	Ombra
2:40:02	2:42:48	Cooper reencontra Murph no hospital	Cooper reencontra Murph no hospital, já idosa e prestes a morrer	<i>Cornfield Chase</i>	<i>Tema de Cooper e Murph</i>	Melodia no órgão em estilo minimalista. Nota Mi3 mantida. Dinâmica <i>piano</i> com crescendo ao final.	Minimalista, emotivo
2:42:48	2:43:48	Cooper se prepara para partir	Cooper se prepara para partir ao encontro da Dra. Brand no planeta de Edmunds			Melodia no órgão em estilo minimalista. Notas repetidas no piano. Nota Mi3 mantida. Acompanhamento de cordas, ostinato no órgão.	Minimalista, nostalgia, tempesta

						Dinâmica <i>piano</i> com crescendo ao final.	
--	--	--	--	--	--	---	--