

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

Pablo Alberto Lanzoni

**SINFONIA FÍLMICA:
aproximações entre o discurso cinematográfico
e o discurso musical em 'Sal de Prata'**

Porto Alegre

2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

Pablo Alberto Lanzoni

**SINFONIA FÍLMICA:
aproximações entre o discurso cinematográfico
e o discurso musical em 'Sal de Prata'**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Informação.

Orientadora: Dra. Lizete Dias de Oliveira
Coorientador: Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves

Porto Alegre

2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Reitor: Carlos Alexandre Netto

Vice-reitor: Rui Vicente Oppermann

FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

Diretor: Ricardo Schneiders da Silva

Vice-diretora: Regina Helena van der Lann

**COMISSÃO COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO**

Coordenadora: Miriam de Souza Rossini

Coordenadora substituta: Sônia Elisa Caregnato

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)

L297s Lanzoni, Pablo Alberto

Sinfonia Fílmica: aproximações entre o discurso cinematográfico e o discurso musical em 'Sal de Prata' / Pablo Alberto Lanzoni ; orientadora Profa. Dra. Lizete Dias de Oliveira ; coorientador Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves – Porto Alegre, 2011.

127 f. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, 2011.

1. Cinema 2. Música 3. Sinfonia Fílmica 4. Sal de Prata I. Oliveira, Lizete Dias de. II. Chaves, Celso Giannetti Loureiro III. Título

CDU – 791.43: 784.4

PPGCOM – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação

Rua Ramiro Barcelos, 2705

CEP: 90035-007

Fone: (51) 3308.5116

E-mail: ppgcom@ufrgs.br

Pablo Alberto Lanzoni

**SINFONIA FÍLMICA:
aproximações entre o discurso cinematográfico
e o discurso musical em 'Sal de Prata'**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Informação.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Fatimarlei Lunardelli / UFRGS

Prof. Dr. Fernando Lewis de Mattos / UFRGS

Profa. Dra. Nísia Martins do Rosário / UFRGS

Prof. Dr. Valdir José Morigi (suplente) / UFRGS

Porto Alegre, 22 de março de 2012

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela bolsa de estudos concedida, que permitiu parte desta trajetória.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por mais esta marca em minha formação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, por acolher meu projeto de pesquisa e possibilitar sua conclusão.

À minha orientadora, professora Dra. Lizete Dias de Oliveira, pela dedicação, pelo incentivo, pelas reflexões compartilhadas e pelo entusiasmo com este trabalho.

Ao meu coorientador, professor Dr. Celso Gianetti Loureiro Chaves, por aceitar o desafio, pela presteza, pelas leituras criteriosas e pela amizade.

Aos colegas de pós-graduação, pelas trocas, questionamentos e sugestões.

Aos meus familiares.

A Joana.

“A gente junta os pedaços e encontra um sentido”.

Cátia

RESUMO

Esta pesquisa concentra-se na articulação entre o discurso cinematográfico e o discurso musical, a partir da observação de determinado *corpus* fílmico: 'Sal de Prata' (2005) de Carlos Gerbase. O filme, organizado através de intertítulos narrativos, cujo conteúdo semântico o remete à estrutura de uma sinfonia, propicia a reflexão acerca das aproximações e das apropriações entre ambas as manifestações. Inicialmente, se discorre acerca da estrutura em música e da estrutura no cinema, em que se insere a montagem e suas apropriações à terminologia musical. Complementam a discussão vieses cinematográficos e alguns exemplos fílmicos, destacados por outros autores sob a ótica de suas aproximações a formas e estruturas musicais. A estas reflexões segue a apresentação do conceito de sinfonia fílmica e de sua aplicabilidade em 'Sal de Prata'. Para tanto, foram considerados as observações oriundas da música pertencente à trilha sonora; a organização de planos; o percurso dramático do *corpus* em discussão. Encerra o trabalho, um exame das relações entre uma sequência fílmica e a música a ela combinada. A sequência selecionada compreende a única peça musical que pode ser ouvida em sua totalidade em 'Sal de Prata': Largo do Concerto n. 5 em Fá menor, BWV 1056, de Johann Sebastian Bach, discutido aqui sob o viés retórico-musical. Entre música e cena percebem-se aproximações e concomitâncias referentes às estruturas observadas que são discutidas no pormenor. Esta dissertação concentra-se na reflexão das utilizações multifacetadas da música, no complexo cinematográfico, visando contribuir para a constituição desta área interdisciplinar de estudos.

palavras-chave: cinema. música. música de cinema. sinfonia fílmica. 'Sal de Prata' (filme).

ABSTRACT

This research focuses on the relationship between cinematographic and musical discourses taking as its object the observation of Carlos Gerbase's 'Sal de Prata' (2005) as a film *corpus*. 'Sal de Prata' is organized through narrative intertitles that refer to a symphonic structure through their semantic content; they elicit a reflection on the rapprochement and the appropriation between the two events. The thesis discusses the notion of structure in music and movies, including the concept of film editing as it mirrors musical terminology. The discussion is complemented by cinematic biases and film examples which are followed by the introduction of the concept of 'film symphony' ['sinfonia fílmica'] as well as its viability as related to 'Sal de Prata'. The soundtrack of the film is discussed, as are its plan organization, its dramatic journey, and the only piece that can be heard in its entirety in the film, the Largo from the Concerto no. 5 in F minor, BWV 1056, by Johann Sebastian Bach. This piece is analyzed under a rhetorical-musical bias and the parallel procedures in film and music are highlighted. This masters' thesis aims at a reflection on the multifaceted usage of music in the cinematographic complex, contributing to the construction of this interdisciplinary area of study.

Keywords: cinema. music. film music. film symphony. 'Sal de Prata' (film).

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Intertítulos narrativos em ‘Sal de Prata’	24
Figura 2 - Sequência no andante em ‘Sal de Prata’: síncrese	39
Figura 3 - Sequência do adagio em ‘Sal de Prata’: música de tela	41
Figura 4 - Crédito inicial de ‘Intolerância’	45
Figura 5 - Crédito inicial em ‘Sal de Prata’	45
Figura 6 - Intertítulo de fala de ‘O homem das novidades’	46
Figura 7 - Intertítulos narrativos de ‘Intolerância’	46
Figura 8 - Tipografia endógena em ‘Berlim, sinfonia da metrópole’	46
Figura 9 - Tipografia endógena em ‘Sal de Prata’	47
Figura 10 - Crédito final em ‘O nascimento de uma nação’	47
Figura 11 - Crédito final em ‘Sal de Prata’	47
Figura 12 - Manuscrito da ‘Terceira Sinfonia’ de Beethoven	53
Figura 13 - Relações de tonalidades entre BWV 156 e BWV 1056 de Johann Sebastian Bach	80
Figura 14 - Largo do Concerto n. 5 em Fá menor, BWV 1056, de Bach; compassos 1-3	83
Figura 15 - Largo do Concerto n. 5 em Fá menor, BWV 1056, de Bach; compassos 3-7	83
Figura 16 - Largo do Concerto n. 5 em Fá menor, BWV 1056, de Bach; compassos 7-15	84
Figura 17 - Largo do Concerto n. 5 em Fá menor, BWV 1056, de Bach; compassos 15-19	85
Figura 18 - Largo do Concerto n. 5 em Fá Menor, BWV 1056, de Bach; compassos 19-21	86
Figura 19 - Fotogramas da cena 28 (‘Sal de Prata’, 2005)	90
Figura 20 - Fotogramas das cenas 29 e 30 (‘Sal de Prata’, 2005)	93
Figura 21 - Fotogramas da cena 30 e 31 (‘Sal de Prata’, 2005)	95
Figura 22 - Fotogramas das cenas 35 e 36 (‘Sal de Prata’, 2005)	97
Figura 23 - Fotogramas da cena 37 e 38 (‘Sal de Prata’, 2005)	99
Figura 24 - Fotogramas das cenas 39 e 40 (‘Sal de Prata’, 2005)	100

LISTA DE QUADROS

- Quadro 1 - Aproximações estabelecidas entre os movimentos de 'Sal de Prata' e as sinfonias de Beethoven 74
- Quadro 2 - Parâmetros para análise fílmica: sequência de 'Motéis' extraída de 'Sal de Prata' (2005) 88

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	APROXIMAÇÕES DE FORMA E ESTRUTURA	22
2.1	Primeiras aproximações	25
2.2	Para além da imagem: apropriações e outras aproximações	31
2.2.1	<i>Referências cinematográficas</i>	36
2.2.2	<i>Movimentos sinfônicos em intertítulos</i>	44
2.3	Pormenorizando termos	48
2.3.1	<i>Andante</i>	48
2.3.2	<i>Adagio</i>	49
2.3.3	<i>Largo</i>	50
2.3.4	<i>Allegro</i>	50
3	SAL DE PRATA E A SINFONIA FÍLMICA	52
3.1	A sinfonia	53
3.2	Descrição fílmica: ‘Sal de Prata’ e sua estrutura sinfônica	59
3.2.1	<i>Introdução</i>	59
3.2.2	<i>Primeiro movimento: ‘1. andante’</i>	61
3.2.3	<i>Segundo movimento: ‘2. adagio’</i>	63
3.2.4	<i>Terceiro movimento: ‘3. largo’</i>	66
3.2.5	<i>Quarto movimento: ‘4. allegro’</i>	70
3.3	A sinfonia fílmica em ‘Sal de Prata’	72
4	OLHARES SIMULTÂNEOS: A QUESTÃO RETÓRICA	75
4.1	Apontamentos retóricos	76
4.2	O sistema retórico musical	77
4.3	O largo do Concerto n. 5 em Fá menor, BWV 1056, de Johann Sebastian Bach em sua estrutura retórica-musical	78
4.3.1	<i>Análise da estrutura retórica-musical</i>	79
4.3.1.1	<i>Inventio</i>	79
4.3.1.2	<i>Dispositio</i>	81
4.3.1.3	<i>Exordium</i>	82
4.3.1.4	<i>Narratio: compassos 1-3</i>	82
4.3.1.5	<i>Propositio: compassos 3-7</i>	83
4.3.1.6	<i>Confutatio: compassos 7-15</i>	84

4.3.1.7 <i>Confirmatio: compassos 15-19</i>	85
4.3.1.8 <i>Peroratio: compassos 19-21</i>	86
4.3.1.9 <i>Elocutio</i>	87
4.3.1.10 <i>Pronuntiatio</i>	87
4.4 A sequência de ‘Motéis’ combinada ao largo do Concerto n. 5 BWV 1056, de Johann Sebastian Bach	87
4.4.1 <i>Situação da sequência</i>	89
4.4.2 <i>Análise fílmica</i>	89
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS	108
APÊNDICE A - A música de fosso em ‘Sal de Prata’	115
APÊNDICE B - A organização de planos em ‘Sal de Prata’	118
ANEXO A - Excertos do roteiro de ‘Sal de Prata’: Carlos Gerbase – 10º tratamento (13/05/2004)	123

1 INTRODUÇÃO

Na primeira vez em que assisti a ‘Sal de Prata’¹ (Carlos Gerbase², 2005), fui tomado por algumas inquietações. Ainda nem havia me acomodado na poltrona e, com os créditos iniciais, emanava do sistema sonoro da sala de projeção os ruídos da afinação de uma orquestra. Estaria eu enganado, assistindo a um concerto gravado? Qual seria o repertório? Quem era o regente? Foram os créditos da ‘Casa de Cinema de Porto Alegre’ que revelaram: começaria um filme que entrelaçaria duas manifestações sobre as quais deposito uma parte generosa de meu afeto: música e cinema.

De imediato, atentei para o transcorrer narrativo, impulsionado por uma metalinguagem insistente, em que um filme é concebido dentro do filme construído em ‘Sal de Prata’. Cátia e Rudi Veronese, personagens que tomam para si a centralidade do drama, são apresentados a partir de um fator determinante: a impossibilidade do par romântico sentenciado pela morte. A trama exposta revela as facetas dos protagonistas através de aspectos distintos. Seus medos, angústias, anseios e desejos estão a serviço de um novo filme que se produz através dos roteiros deixados por Veronese, levados ao *set* de filmagem por Cátia e um círculo de amigos próximos.

Em meio aos atrativos mencionados, foram, contudo, os intertítulos narrativos, que recortam o percurso dramático do filme, que me instigaram a lançar-me a esta discussão. Tais intertítulos, cujo conteúdo semântico foi apropriado da terminologia musical, aproximam ‘Sal de Prata’ de uma organização sinfônica, que, em música, habitualmente se refere a uma estrutura de múltiplos movimentos. No entanto, o que passara ante meus olhos poderia ser aproximado a uma sinfonia? Em que aspectos? Por quais vieses? A fagulha inicial fora acesa e, a partir de então, debrucei-me sobre este texto.

A começar pela combinação entre os créditos iniciais e os ruídos da afinação de uma orquestra, ‘Sal de Prata’ apresenta particularidades no que diz respeito ao seu desenvolvimento narrativo. O filme, organizado analogamente a uma sinfonia,

¹ ‘Sal de Prata’ (35 mm, 96 min, cor; 2005): melhor montagem, no 33º Festival de Cinema de Gramado em 2005; melhor atriz (Maria Fernanda Cândido) e melhor música, no 3º Festival de Cinema de Maringá em 2006.

² Diretor e roteirista, cuja filmografia inclui os longas-metragens ‘Inverno’ (1983), ‘Verdes Anos’ (1984), ‘Tolerância’ (2000) e ‘3 Efes’ (2007).

estrutura-se em quatro segmentos (andante, largo, adagio e allegro³), identificados em intertítulos narrativos que se sucedem e conduzem a ação dramática. Destas observações despontaram os pressupostos norteadores da dissertação: em ‘Sal de Prata’, entre o discurso cinematográfico e o discurso musical há uma relação singular.

A música no cinema pode assumir múltiplas funções, dispor sons no tempo combinados a imagens em movimento é apenas uma delas. Chion (2010) compreende a música de cinema como componente de um complexo maior, o filme. Quando nele presente, ela se transforma e readquire novas especificidades. Para o autor, a trilha sonora é uma sobreposição, uma coexistência de mensagens, conteúdos, informações, sensações, que encontram seu sentido em sua distribuição pelos espaços imaginários do campo fílmico. Ela jamais acompanha, sublinha, reforça, reafirma ou duplica a imagem. O som agrega um valor de sentido e sofre uma ação de sentido da imagem sobre si.

No filme, sobre a estrutura sinfônica que lança particularidades às imagens em movimento, ainda há a música que se ouve. ‘Sal de Prata’ é permeado de inserções musicais. A música de sua trilha sonora, quase na totalidade, não apresenta material original, trata-se de uma trilha pesquisada. Carlos Gerbase e Tiago Flores, que assina a direção musical, integram ao longa-metragem a música de Bach, Vivaldi, Tchaikovsky, Grieg, Schubert, Dvöřak, Borodin, Nielsen, Mendelssohn e de Artur Barbosa, compositor da única obra inédita no filme, ‘Sorrow’. Dirigidas por Flores, tais composições foram gravadas pela Orquestra de Câmara da ULBRA, tendo como propósito exclusivo valerem ao filme.

Assim, da triangulação entre a estrutura fílmica, o percurso dramático e as inserções musicais, surge a premissa para o problema de pesquisa desta dissertação: como se articulam as aproximações e as apropriações entre o discurso cinematográfico e o discurso musical em ‘Sal de Prata’? Partindo desta problemática, foi estabelecido o objetivo geral: investigar os procedimentos utilizados na estruturação sinfônica do *corpus* fílmico, observando as inserções musicais de seu percurso dramático e as aproximações e apropriações entre cinema e música emergidas desta discussão. Para tanto, considerou-se a possível autonomia destes

³ Indicações de andamento e caráter, pormenorizadas posteriormente.

constituintes em uma estratégia metodológica de análise. Tal meta foi desmembrada nos seguintes objetivos específicos:

- a) verificar de que forma a estrutura multimovimentos, tomada de empréstimo da música, age sobre o percurso dramático em 'Sal de Prata' e quais relações se estabelecem entre música e imagens em movimento, devido a esta organização;
- b) localizar a participação da música ao longo do filme, através do entendimento do discurso musical, do conteúdo do roteiro e dos recursos de montagem;
- c) provir das discussões lançadas a definição de 'sinfonia fílmica' e aplicá-la no *corpus* em evidência;
- d) analisar o diálogo entre uma cena específica e a inserção musical a ela combinada;
- e) pesquisar as apropriações terminológicas e outras aproximações entre o discurso cinematográfico e o discurso musical.

Examinando a produção brasileira recente, sob o viés das possíveis aproximações e apropriações entre o discurso cinematográfico e o discurso musical, identifica-se maior recorrência desta temática nos últimos anos, constatando-se crescente interesse pela abordagem de tal objeto, muito aquém, entretanto, do vigor que pode ser observado no cenário internacional.

Nunes (1998) apresenta uma análise da forma narrativa em filmes de Terrence Davis, suas observações direcionam para maior proximidade entre a narrativa e a linguagem musical, em comparação com a narrativa e a linguagem cinematográfica. Na concepção do autor, o cinema aproxima-se mais da música do que das outras artes. As conexões entre os Cinemas Novo e Marginal e as correntes musicais da época - como o movimento de vanguarda paulista Música Nova, a bossa nova, a MPB e o Tropicalismo - são examinadas por Guerrini Jr. (2002), visando demonstrar a existência de intenso diálogo entre esses agentes.

Jesus (2007) discute as fragilidades conceituais dos paradigmas da música cinematográfica, questionando a rentabilidade analítica dos modelos vigentes. Ele propõe, como alternativa, uma base epistêmica, construída a partir de um conjunto de pressupostos do campo da estética, da musicologia e dos estudos

contemporâneos sobre a música do cinema. Baptista (2007) organiza funções e conceitos musicais empregados no audiovisual, sem perder de vista o processo de composição e as possibilidades compositivas na criação de música para filmes. Dentre os autores pesquisados, estão Michel Chion, Claudia Gorbman e Nicholas Cook, cujos conceitos e definições para a música da sala de projeção são apresentados.

No que se refere à história do cinema sonoro, o trabalho de Máximo (2003) apresenta biografias, aspectos estilísticos de compositores e aborda a música no cinema, desde seus primórdios. É destaque o capítulo sobre a música no filme brasileiro. De forma mais condensada e menos detalhista, Berchmans (2006) discute a história da música no cinema, elegendo seus personagens principais. No decorrer do texto, o autor revisa uma série de conceitos ligados à temática e fornece subsídios para o entendimento da produção e da inserção da música no filme. Manzano (2003), que também discute o advento do cinema sonoro, concentra seus estudos no cinema alemão expressionista da década de 1920. Visando as relações entre som e imagem, o autor aborda algumas teorias cinematográficas na análise de *Metropolis* e *M, o vampiro de Düsseldorf*, ambos de Fritz Lang. Em determinado momento, Manzano busca dialogar com Gilles Deleuze acerca do som no tempo, explicitando alguns dos conceitos deste autor, tal como imagem-tempo.

Em Carrasco (1993), há uma síntese da história da música no cinema, discutida através de algumas das correntes teóricas mais importantes deste campo e centrada na análise dos aspectos épicos, dramáticos e líricos da música como elemento articulador da linguagem fílmica. Em obra posterior, Carrasco (2003) aborda o filme como um texto polifônico e a música como um de seus constituintes, assim como a palavra, a ação e o movimento. O autor examina a maneira pela qual o cinema incorporou a tradição dramático-musical, a transformando e desenvolvendo uma poética específica. Tragtenberg (1999) aborda as narrativas sonoras na literatura, no teatro e na dança. Ele discute os modos narrativos de Shakespeare à contemporaneidade, fundamentado em *Composing for the filmes* de Adorno e Eisler.

‘Sal de Prata’ já foi discutido por Corrêa (2008), através das noções de imaginário vinculadas ao conceito de metrópole comunicacional. Amparada no pensamento de Michel Maffesoli e Massimo Canevacci, a pesquisa valeu-se das imagens fílmicas na construção do caminhar pelo imaginário da cidade de Porto

Alegre. A observação da narrativa fílmica desvendou características da cidade porto-alegrense, reveladas por sua geografia e seus cidadãos.

Do exame da produção brasileira acerca da música dentro do complexo cinematográfico, infere-se que este é um campo ainda em estágio de constituição, seja na academia, em periódicos ou em editoriais. Embora se observe um vetor de crescimento na quantidade de publicações e produções acadêmicas, conforme afirma Jesus (2007), a maior parcela da produção dedicada ao cinema parece desconsiderar um de seus mais recorrentes constituintes. O cenário internacional, de intensa produção, mostra-se bastante avançado no que diz respeito a esta temática. Michel Chion, Claudia Gorbman, Johnny Wingstedt, Laurent Jullier e Michel Marie podem ser designados, por vieses distintos, expoentes dos estudos atuais sobre a música fílmica e suas interações audiovisuais. Se grande parte da produção fílmica recorre à música no complexo cinematográfico, o mesmo ainda não se verifica nas publicações brasileiras acerca do cinema.

Compreender uma sinfonia fílmica em 'Sal de Prata' é também atentar para as aproximações entre música e cinema: como articulam-se, relacionam-se, apropriam-se mutuamente em um *corpus* fílmico.

Uma das abordagens possíveis frente às manifestações mencionadas refere-se a questões do tempo. Tanto cinema quanto música possuem a organização de seus discursos baseada em relações temporais. Ambos apresentam-se como uma sucessão de eventos lineares – alturas e durações na música, plano e sequências no cinema – e de eventos verticais e sobrepostos, de modo a serem considerados polifônicos. Em música, polifonia é a sobreposição simultânea de duas ou mais linhas melódicas (Sadie, 1994). No cinema, reconhecendo a sobreposição vertical entre as informações sonoras e visuais em um *corpus* fílmico, é possível denominá-lo cinema polifônico, assim como afirmou Eisenstein (2002a).

Para Carrasco (2003, p. 12):

É muito curioso que, em vários momentos, a música tenha servido como referencial para o cinema. Um dos grandes entusiastas desse paralelo foi Eisenstein, que em várias situações apropria-se da terminologia musical para identificar elementos de articulação fílmica. Um exemplo bastante conhecido é sua nomenclatura para os tipos de montagem: montagem rítmica, tonal, atonal. Vários, também, foram os que usaram o termo “contraponto” para designar a relação entre som e imagem ou entre ações paralelas.

O entrelaçamento de termos, conforme assinalado pelo autor citado, indica particularidades entre ambas as manifestações. Carrasco (2003, p. 113) entende que “a música associada às imagens em movimento e as múltiplas relações que se estabelecem entre elas confere ao filme uma dimensão poética que o simples registro realista jamais poderia atingir”.

As especificidades percorridas, oriundas da combinação entre música e imagens em movimento, remetem a um olhar acerca do nascimento e do desenvolvimento do próprio cinema. No entanto, foi a partir do final da década de 1920, com a sincronização entre som e imagem, que o modo de pensar o filme transformou-se. Luz (2009, p.4) afirma que:

o som tem a propriedade de manipular a emoção do espectador [...], de imprimir a certeza do pensamento de um personagem apenas pela indução estabelecida [...], de direcionar o olhar ou induzir a uma “visualização” daquilo que não está em quadro [...], e ainda atribuir uma identidade sonora a uma determinada situação...

A sincronização do som lançou ao filme uma ideia de naturalismo, aproximando a representação cinematográfica de novo potencial de realismo. Conforme Alencar (2003, p. 14), até então, “eram as expressões faciais e os gestos dos atores que assumiam a missão de compor, da melhor forma possível, a narrativa, exigindo um tipo de interpretação distanciada do modo naturalista, em busca de um efeito mais convincente da representação dramática”. O som sincronizado não mudou apenas o trabalho do ator, que passou a ter na voz mais um elemento de composição, mas transformou a forma de pensar o cinema.

No que diz respeito à música, uma das contribuições da combinação entre música e imagem em movimento é a possibilidade de transformar o sentido da cena, que também se combina e se relaciona diretamente com a narrativa fílmica. Para Rawlings (1982, p. 13), a interação entre música e imagem “pode dar uma nova expressão muito mais elevada à atmosfera do filme”. É importante afirmar, no entanto, que não existe qualquer obrigatoriedade em relação ao emprego de música no complexo cinematográfico. Antes de tudo, a música é uma possibilidade, um recurso inesgotável.

Ao iniciar uma discussão que leve em conta a música fílmica, deve-se eleger uma dentre as múltiplas expressões que a designam. O presente trabalho, cujas discussões relevam a música do aparato cinematográfico e não a totalidade da trilha

sonora, ampara-se em Chion (2010). Ele considera música fílmica a música componente do complexo audiovisual que é o cinema e trilha sonora o conjunto de elementos sonoros que constituem um filme, tais como ruídos, efeitos especiais, diálogos, música. Assume-se aqui a distinção entre ambos os termos, no intuito de evitar a falta de clareza na utilização destes conceitos.

Em 'Sal de Prata', além de agregar significado às imagens em movimento, a música empresta ao *corpus* uma organização estrutural. O percurso dramático do filme é atravessado por distintos intertítulos narrativos, cujo conteúdo semântico foi extraído da terminologia musical, possibilitando entender os segmentos delimitados como movimentos. Em música, movimento é uma seção completa em si mesma dentro de uma obra. A apresentação dos movimentos em 'Sal de Prata' – andante, adagio, largo e allegro – ocorre através das indicações de velocidade e caráter em que uma peça deve ser executada, entendida como designação de andamento e caráter. A especificidade do andamento pode ocorrer de diferentes maneiras: em termos de unidades de tempo, o que pode ser aferido por um metrônomo (antes da invenção deste, utilizava-se, como referência, um pêndulo ou a pulsação cardíaca) ou pelo uso dos modelos italianos de instrução de andamento, tais como os apresentados pelo filme.

A busca por ferramentas analíticas para a formação de um referencial, que permitisse elucidar as questões suscitadas por esta pesquisa, conduziu aos trabalhos de Chion (1992, 2009, 2010, 2011), no que se refere à utilização do som no cinema, e a Aumont (2002, 2004, 2009), no que diz respeito às teorias da imagem. Foram também assumidas as produções de Jullier e Marie (2009) e Aumont e Marie (2010), referentes à análise fílmica. As múltiplas questões cinematográficas estão amparadas em Burch (2006), Aumont e Marie (2006), Gardies (2007), e as discussões musicais, em Grout e Palisca (1994), Sadie (1994), Massin (1997), Sadie e Tyrrell (2001), Schoenberg (2008).

Após construir um marco teórico abrangente às discussões relativas às aproximações e às apropriações entre o discurso cinematográfico e o discurso musical, este trabalho focaliza a segmentação de 'Sal de Prata', observada através de seus intertítulos narrativos que organizam o filme em sequentes movimentos. Da análise dos movimentos, discutidos através de seu percurso dramático, e das inserções musicais a ele combinadas, foram traçados paralelos à sinfonia observada no decorrer do *corpus* fílmico.

O espectador não percebe imagens individuais, no entanto a decomposição plano a plano do conteúdo fílmico é uma ferramenta de grande valia no que diz respeito ao exercício analítico. No cinema narrativo-representativo, as unidades mais aparentes são os planos, ou seja, tudo o que está compreendido entre duas colagens. Estes, combinados em unidades narrativas e espaço-temporais, são designados sequências. De Aumont e Marie (2010) foram extraídos alguns dos parâmetros considerados na decomposição analítica de 'Sal de Prata':

- a) duração de cena;
- b) número de planos e sua duração média;
- c) tamanhos de planos;
- d) montagem: tipos de *raccords* utilizados; pontuações: fusões, etc.;
- e) campo: personagens e objetos;
- f) movimentação em cena: deslocamentos dos atores no campo, entradas e saídas de campo;
- g) trilha sonora: diálogos, indicações quanto à música;
- h) relações som-imagem: 'posição' da fonte sonora em relação à imagem (*in/off*);
- i) diálogos *in*.

Lançadas as questões iniciais, o momento posterior deste trabalho reserva a análise de um recorte fílmico específico, quando a combinação entre a música oriunda da trilha sonora e as imagens em movimento do segmento está pormenorizada. Dentre as diversas possibilidades de análise musical, optou-se pela de viés retórico, o que permitiu atentar para a aproximação dos recortes de cena à estrutura retórico-musical da obra a eles inseridos.

Segundo Jullier e Marie (2009, p. 39), a trilha sonora é a tradicional mal-amada das 'leituras de filmes'. Embora a produção teórica referente à música na sala de projeção esteja consolidada, ou próxima disto, a discussão acerca deste componente do complexo fílmico raras vezes se impõe. As peculiaridades apresentadas em 'Sal de Prata', no que diz respeito à utilização e à apropriação da música pela narrativa, suscitam questões sobre as relações de proximidade e apropriação entre o discurso cinematográfico e o discurso musical. Elas também

tornam viável uma investigação como a que está sendo proposta aqui, corroborada pela pertinência deste estudo, conforme atesta o estado da arte apresentado.

A organização deste trabalho de pesquisa apresenta três seções principais:

- a) Primeiras Aproximações: forma e estrutura;
- b) Sal de Prata e a sinfonia fílmica;
- c) Olhares Simultâneos: a questão retórica.

Em 'Primeiras Aproximações: Forma e Estrutura', são lançados os fundamentos das discussões instauradas ao longo do texto. Nesta seção, está apresentado o marco teórico, amparador das questões estruturais do cinema e da música. As concepções musicais vinculam-se às definições de Schoenberg e Sadie e as cinematográficas, às de Aumont e Marie, e Burch que conduzem a estrutura fílmica a aspectos relativos à montagem. O viés de Eisenstein foi convocado na discussão da montagem, em virtude das apropriações terminológicas do autor frente a conceitos musicais na explicitação de sua teoria. Diferentes aproximações entre cinema e música foram exemplificadas, no transcorrer do capítulo, por variados exemplos fílmicos. Ainda foram discutidos os intertítulos cinematográficos e suas categorizações, partindo da ancoragem proposta por Barthes. No decorrer do texto, estão listados conceitos de Chion, Aumont e Marie, dentre outros, que subsidiam as análises fílmicas posteriores, visando iluminar a articulação entre o discurso cinematográfico e o discurso musical.

'Sal de Prata e a sinfonia fílmica' discute o percurso dramático do filme e seus paralelos à sinfonia. De imediato, discute a sinfonia em seus aspectos históricos e estruturais, de onde se lança à descrição fílmica, salientando o desenvolvimento narrativo de cada segmento combinado às inserções musicais. Partindo das textualidades construídas, a definição de sinfonia fílmica é então apresentada, bem como sua possível aplicabilidade em 'Sal de Prata'.

'Olhares Simultâneos: a Questão Retórica' dedica-se à análise de uma sequência específica - o roteiro de 'Motéis' - a qual se combina à única obra que pode ser ouvida em sua totalidade em 'Sal de Prata': o Largo do Concerto em Fá menor n. 5, BWV 1056 de Johann Sebastian Bach. A análise musical é apresentada em um viés retórico-musical e busca dialogar com o recorte da sequência proposto pelo filme.

Anexo, apêndices e referências completam esta dissertação.

2 APROXIMAÇÕES DE FORMA E ESTRUTURA

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

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

As formas musicais utilizadas por Berg, que nortearam a construção e organização dos atos e cenas de Wozzeck, possibilitaram a esta estrutura manter-se quase despercebida. A ópera está concebida como uma entidade formal, fechada de unidades estruturais autossuficientes que não se explicitam ao espectador (Jarman, 2001).

Enquanto se abrem as cortinas, combinada à suíte, primeira das ‘cinco peças características’, o soldado Wozzeck barbeia Hauptmann, seu capitão. Este trabalho, que lhe causa humilhação, é feito em prol do sustento de sua amante Marie e de seu filho. O capitão critica Wozzeck por ter trazido ao mundo um filho bastardo e, por fim, pede-lhe que se retire e reflita. Para Wozzeck, homens pobres como ele sempre serão desafortunados.

A descrição apresentada refere-se à cena um do primeiro ato da ópera. Intimamente ligada à música à qual está combinada, ela não explicita ao espectador quais formas estabelecidas permeiam o desenvolvimento de *Wozzeck*. No entanto, como afirmam Grout e Palisca (1994, p. 737), a unidade da música de Berg é garantida justamente por sua organização em formas fechadas (suíte, rapsódia, marcha, *passacaglia*, rondó, sinfonia, invenção).

Em *Wozzeck*, a escolha das formas musicais nas diferentes cenas é determinada por considerações dramáticas (Jarman, 2001). Em alguns casos, o material proveniente da partitura associa-se a atividades da representação, como no *ländler*⁴ e na valsa combinadas a cena IV do ato dois, na qual dançam operários, soldados e criados, enquanto o soldado Andrés e dois aprendizes cantam no jardim da taberna. Em outras cenas, o libreto de Berg conforma-se para que o texto relacione-se a uma das formas musicais da estrutura dramática. Na fantasia e fuga do segundo ato, por exemplo, as inserções e recorrências de ideias musicais correspondem exatamente às aparições e recorrências das ideias verbais e dramáticas em cena. Na cena IV do ato um, a constante repetição do tema da *passacaglia* representa musicalmente a obsessão do maníaco doutor e suas esperanças em alcançar a imortalidade, através das absurdas experiências científicas às quais *Wozzeck* é submetido.

Jarman (2001) afirma que o dispositivo formal e unificador mais facilmente reconhecível em *Wozzeck* é a gama de *leitmotifs* que perpassa a obra. Estes, sublinham as associações dramáticas através de paralelos musicais que emergem do drama. A organização estrutural de *Wozzeck*, sobre a qual tais *leitmotifs* operam, não é latente ao espectador. Em artigo publicado, em 1928, na *Neue Musik-Zeitung*, Alban Berg alertou àqueles que se sentissem tentados a proceder à análise mental de *Wozzeck*, durante sua representação:

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

⁴ *Ländler* é uma dança folclórica lenta em compasso 3/4, popular na Áustria, no sul da Alemanha e na Suíça alemã.

Desconsiderando as ponderações de Berg e atentando para a estrutura de *Wozzeck*, pode-se inferir uma relação íntima entre drama e música, na qual uma cena liga-se a uma forma musical específica. Em ‘Sal de Prata’, por vieses aproximados, é possível discutir uma relação semelhante, em que a narrativa desenvolve-se sobre uma estrutura análoga a uma sinfonia, em quatro movimentos identificados através de sucessivos intertítulos. Entretanto, a música que se ouve em ‘Sal de Prata’, aquela pertencente à trilha sonora, que se combina às cenas e sequências, tem caráter independente da música que estrutura o filme em intertítulos e o recorta explicitamente. A estrutura musical é lançada pela imagem em movimento.

Figura 1 – Intertítulos narrativos em ‘Sal de Prata’



Fonte: SAL de prata. Direção de Carlos Gerbase. Brasil: Casa de Cinema de Porto Alegre. 2005. 1 DVD. (97 min.).

‘Sal de Prata’, nesta perspectiva, permite examinar as apropriações e aproximações entre um *corpus* fílmico e a música de modo particular. Os apontamentos originados do entendimento da organização fílmica traçam paralelos entre o filme e uma sinfonia, possibilitando discutir a combinação entre música e imagem em movimento através de diferentes sentidos: é sobre uma sinfonia fílmica que o percurso dramático em ‘Sal de Prata’ se estabelece.

2.1 Primeiras aproximações

Música é uma das artes do tempo, afirmação não tão óbvia quanto parece e não tão óbvia – ou imprecisa – quanto a afirmação de a música é a arte do som.⁵

Schoenberg (2008, p. 27) define estrutura em música como o princípio organizador de uma obra musical, o qual pode ocorrer em unidades, construídas a partir de frases e motivos musicais, por exemplo, de acordo com a necessidade desta estrutura. O mesmo autor (2008, p. 28) afirma que:

Naturalmente, o compositor, ao escrever uma peça, não junta pedacinhos uns aos outros, como uma criança que faz uma construção com blocos de madeira, mas concebe a composição em sua totalidade como uma visão espontânea; só então é que inicia a elaboração, como Michelangelo que talhou seu *Moisés* em mármore sem utilizar esboços, completa em cada detalhe, formando, assim, diretamente, seu material.

Para John Cage (Chaves, 2010, p. 85), estrutura em música é a divisibilidade de frases e/ou seções longas em partes sucessivas⁶. Schoenberg (2008, p. 29) considera a frase a menor unidade estrutural em música, sendo constituída de algumas ocorrências musicais unificadas, dotadas de certa completude e adaptável à combinação com outras unidades similares. Estruturalmente, o termo significa uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar com um só fôlego, cuja extensão pode variar amplamente. O término de uma frase musical sugere uma forma de pontuação, por vezes uma vírgula, por vezes um ponto final. Para o citado autor (2008), até mesmo a constituição das frases mais simples envolve, ainda que inconscientemente, a invenção e o uso de motivos. O motivo produz unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade, fluência do discurso⁷.

Na concepção schoenberguiana, o motivo é elemento de fundamental importância dentre as ferramentas compositivas, sendo marcante e característico,

⁵ Chaves, Celso Loureiro. Por uma pedagogia da composição musical. In: Freire, Vanda Bellard – (Org.). **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. p. 82-95.

⁶ Para Cage (Chaves, 2010, p. 85), estrutura distingue-se de forma, pois esta se dirige ao conteúdo e à continuidade. Temas e tonalidades são identificados por Sadie (1994, p. 337) como “dois dos muitos” elementos compositivos utilizados para ajudar na coerência e unidade de uma obra musical, portanto, pertencentes ao domínio da forma.

⁷ Neste trabalho de pesquisa, o discurso é compreendido como a disposição de elementos de uma linguagem no tempo.

principalmente no início de uma peça. De alguma maneira, tudo na música é “dependente do uso que se faz dele.” Simples ou complexo, a impressão final da obra dependerá do tratamento e do desenvolvimento do motivo que propulsionou sua construção.

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

Se, em música, ritmo é a subdivisão de um lapso de tempo em seções perceptíveis (Sadie, 1994, p. 788), no cinema, a noção do ritmo designa a velocidade e a estrutura da sucessão dos planos, ou ainda “a estrutura temporal de um plano um pouco longo” (Aumont, 2006, p. 259). O filme, segundo Aumont (2009, p. 19)⁸, pode ser definido como o resultado da sequência de fotogramas dispostos em uma película transparente, que passa por um projetor em determinado ritmo, apresentado sob a forma de uma imagem delimitada por um quadro. Esta sequência, resultado da ordenação de planos, cujo comprimento foi determinado de antemão, pertence ao domínio da montagem.

Ainda conforme Aumont (2006, p. 110), “a manifestação mais elementar do princípio estrutural está na ‘montagem métrica’, que repousa sobre relações de duração estritamente medidas e geralmente simples, entre os fragmentos sucessivos de um filme”. O autor afirma que a estrutura, além do aspecto métrico, possui um aspecto rítmico e um jogo sobre as relações de conteúdo entre os planos, oferecendo à organização fílmica a possibilidade do repouso sobre determinados segmentos temporais rígidos ou não. Assim, as acepções, tanto de Burch quanto de

⁸ São muitas as abordagens referentes ao filme. ‘Sal de Prata’ propõe esta discussão no decorrer de sua narrativa, ao expor os diferentes aparatos tecnológicos para a construção de ‘Filme de Mentira’. O viés de Aumont, apresentado nesta pesquisa, é relevante para as discussões impostas, principalmente por permitir conectá-lo a aspectos estruturais da música e do cinema. Autores como Philippe Dubois, André Parente e Arlindo Machado pensam o cinema a partir de outras possibilidades do dispositivo cinematográfico, o aproximando da *media art*, da video instalação, da videoarte, sob a perspectiva de cinema expandido. O filme passa a ser entendido através de suas distintas possibilidades.

Aumont, referentes à estrutura no cinema, remetem, em determinado aspecto, à questão do ritmo e em consequência à montagem eisensteiniana.

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

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

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

A elucidação da sinfonia que ocorre no contexto fílmico de ‘Sal de Prata’ é inseparável do aprofundamento da questão da montagem. Eisenstein categorizou a montagem através de apropriações musicais e, desta forma, o viés deste autor é relevante para o propósito aqui estabelecido. A montagem é, dentro do vasto *corpus* de escritos de Eisenstein, tema de grande relevância, sendo entendida como uma atividade de ordem temporal, localizada na ‘quarta dimensão’, a dimensão do tempo. Segundo Aumont (2004, p. 23), em ‘La quatrième dimension au cinéma’ (1929)⁹, Eisenstein propõe tipologias da montagem, da mais simples à mais complexa, e as distingue segundo o tipo de relação pretendida entre a sucessão de planos.

⁹ ‘La quatrième dimension au cinéma’, tradução francesa em ‘Cahiers Du Cinéma’ 273-274.

Para Eisenstein são as especificidades de montagem que conduzem o realizador a alcançar um dos principais objetivos do cinema: a comunhão de sentidos com o espectador. Para tal autor (2002a), o cinema é essencialmente fragmento e montagem.

A montagem consiste na disposição de unidades fílmicas por ele designadas de fragmentos. Um fragmento pode ser decomposto em diversos parâmetros, todos presentes e pertencentes ao quadro: luminosidade, cor, duração entre outros. Eisenstein busca, em suas possíveis combinações, visualizar e imprimir sentido às ideias, estando o sentido no arranjo dos fragmentos fílmicos, ou seja, na montagem.

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

Para Eisenstein (2002a, p. 80), um exemplo de montagem métrica pode ser encontrado em ‘O undécimo ano’ (1928) de Vertov, no qual o ritmo métrico é matematicamente tão complexo que apenas ‘com uma régua’ se pode descobrir a lei proporcional que o governa. Apesar de irreconhecível, ele é indispensável para a organização da impressão sensual. Quanto maior a complexidade da relação proporcional na montagem métrica, menor será a clareza de impressão para o espectador.

A montagem rítmica deixa de relevar a métrica dos fragmentos e concentra-se em seu conteúdo. Esta montagem específica não considera a duração mensurada dos fragmentos, mas a duração sentida pelo espectador, a duração empírica e vivida, para a qual, segundo Aumont (2004, p. 24), “um primeiro plano e um plano de conjunto de mesmo comprimento, por exemplo, terão durações aparentes diversas”. Eisenstein propõe um cálculo do ritmo da montagem que se efetua na direção dessas durações realmente experimentadas. Na montagem rítmica, é o movimento dentro do quadro que impulsiona o movimento da montagem de um quadro a outro.

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

Na montagem tonal, todo movimento dentro do quadro recebe atenção, sendo este percebido de uma forma mais ampla. O conceito de movimentação engloba todas as sensações oriundas do fragmento. Esta especificidade de montagem caracteriza-se pela sonoridade emocional dominante do fragmento, designado como o tom geral. Eisenstein (2002a, p. 82) afirma que a unificação dos planos de uma sequência ocorre pela proposição de uma mesma emoção ao espectador. O que se pode exemplificar pela tonalidade de luz, mais ou menos sombria, ou pela tonalidade gráfica, elementos mais pontiagudos ou angulados. Por exemplo, na sequência da neblina de 'O Encouraçado Potemkin', Eisenstein entende que as variações óticas da luz são dominantes em relação às variações rítmicas do movimento escasso das águas que as acompanham. A tonalidade de luz é dominante em relação ao movimento produzido pela água na sequência, ou seja, determinante para especificar a dominante tonal básica e a dominante rítmica secundária.

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

A montagem vertical ou polifônica aborda toda a dialética do filme, através da organização das diversas linhas sobrepostas: dramática, temática, sonora, plástica e outras, em um conflito na justaposição de sensações intelectuais associativas. Um

exemplo destacado por Eisenstein (2002a, p. 87) está na sequência dos deuses em 'Outubro' (1927), em que todas as condições para sua comparação dependem de um som de classe exclusivamente intelectual de cada fragmento em sua relação com Deus. Tais fragmentos são reunidos de acordo com uma escala descendente, "empurrando o conceito de Deus de volta a suas origens, forçando o espectador a perceber intelectualmente esse progresso".

Em sua totalidade, esta tipologia da montagem é percebida por Eisenstein (2002a, p. 84) sob a ótica das relações de conflito entre as diferentes categorias. A transição da métrica para a rítmica ocorre do "conflito entre o comprimento do plano e o movimento dentro do plano". A montagem tonal nasce do conflito entre os princípios rítmicos e tonais do plano, enquanto a atonal entre "o tom principal do fragmento e uma atonalidade".

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

Do quadro apresentado por Eisenstein, resultado de tantas especificidades e da atenção ao conteúdo, Aumont (2004, p. 24) destaca dois aspectos fundamentais: o detalhe figurativo e o detalhe figural, em que a montagem assume um grande número de dados sensoriais e conceituais. Desta forma, o filme atingiria seu máximo efeito – emocional e intelectual – apenas em virtude de um cálculo "quase impossível em sua complicação." O intuito de calcular, com precisão, todos os efeitos estéticos vai se esvaindo na obra de Eisenstein, mas nunca é abandonado. Há, contudo, a flexibilização deste controle, dando maior vazão à subjetividade e à leitura do espectador, com quem o realizador procura a uniformidade dos sentidos.

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

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

No entanto, mesmo sem ilustrar precisamente os conceitos musicais utilizados em suas descrições, as metáforas empregadas por Eisenstein não deixam de ser ricas para a discussão que se apresenta, pois pendem a uma concepção puramente ideal da montagem, referenciada através de extrações musicais, deixando a questão do tempo em segundo plano.

O legado deixado pelos postulados de Eisenstein, mais do que discutir a montagem e seus constituintes, contribui no exame das aproximações entre cinema e música sob um viés distinto, poético, permeado de metáforas e associações que, embora difíceis de materializar, instigam, provocam e reinvocam o universo fílmico desejado pelo cineasta.

2.2 Para além da imagem: apropriações e outras aproximações

‘O cantor de Jazz’ (The Jazz Singer, 1927), filme de Alan Crossland, é referido por diversos autores (Berchmans, 2006; Jullier, 2007; Chion, 2011) como o primeiro longa-metragem de ficção realizado com som sincronizado, combinando diálogos, ruídos e música à imagem em movimento. Outras experiências já haviam sido expostas ao público, como em ‘Don Juan’ (1926), também de Crossland, que apresentou música sincronizada à imagem. No entanto, a relação entre os constituintes música e imagem em movimento, na sala de projeção, é anterior à década de 20, sendo oriunda das primeiras manifestações cinematográficas.

Segundo Berchmans (2006, p. 101), nas primeiras projeções públicas dos irmãos Lumière, as imagens postas em movimento foram acompanhadas por músicos. Em seus primeiros anos, a experiência cinematográfica combinou-se a excertos musicais executados por pianistas ou até por pequenas orquestras, que se aliavam à exibição fílmica em um cinema que ainda não possibilitava a sincronização entre sons gravados e a imagem em movimento. Há pouca discussão sobre quais especificidades musicais foram lançadas às projeções deste cinema dos primeiros anos. É possível, no entanto, listar alguns materiais que possivelmente pertenceram ao ato cinematográfico: excertos orquestrais, canções folclóricas, música de salão e até alguns trechos inéditos que se acoplavam em coletâneas destinadas aos músicos empregados nas salas de cinema. À música era designada a função de acompanhar, de entreter, de acolher o público do espetáculo (Berchmans, 2006). Conforme afirma Aumont (2004, p. 25), em muitos momentos, a

música serviu de “modelo para o casamento [...] entre o emocional e o intelectual, entre a sensação e o espírito”.

Pode-se ainda discutir a música dos primeiros anos do cinema como um pano de fundo para a exibição das imagens ou entretenimento nos intervalos entre um número e outro como realizado em teatros populares ou em salas já providas de infraestrutura para a execução musical. Segundo Carrasco (2003), do teatro de variedades, o cinema não se apropriou apenas dos espaços de exibição: os primeiros a criarem música de cinema foram os músicos oriundos destes espaços. O espetáculo mudo do cinema apresentava ao músico similaridades em relação ao teatro de variedades e à pantomima, sendo assim, as soluções propostas para o filme eram muito similares às propostas para os números de palco. Berchmans (2006, p. 102) explica que o piano, o fonógrafo, o órgão ou a orquestra tinham ainda a função de abrandar o elevado ruído dos projetores; fornecer ao filme uma atmosfera musical; disfarçar o barulho das cadeiras e dos rumorosos espectadores. Deste modo, é difícil para Berchmans compreender o cinema, mesmo em seu período mudo, desprovido de música.

Diferente do intertítulo, os constituintes sonoros do cinema são entendidos como uma nova dimensão da imagem, sendo dela um novo componente (Deleuze, 2005b). A partir deste entendimento, a imagem cinematográfica torna-se audiovisual, ganhando nova consistência na complexa vinculação entre imagem visual e imagem sonora.

A complexidade assinalada por Deleuze pode ser revelada em outros caminhos, pois as preocupações acerca da música e suas relações na sala de projeção não se estabelecem apenas por ela vir a ser um constitutivo fílmico. A música serviu, em muitos momentos, para fins conceptivos, poéticos e sugestivos, ora servindo-se de sua terminologia para explicitar teorizações da imagem, ora aproximando-se das intenções e idealizações cinematográficas.

São muitas as possibilidades que emergem da combinação entre música e imagem em movimento. Discutindo contrapontos visuais cinematográficos, Abel Gance (1993, p. 466) afirma que: “o cinema tende a se parecer cada vez mais com a música. Um grande filme deve ser concebido como uma sinfonia, como uma sinfonia no tempo e como uma sinfonia no espaço”. Em Gance, a apropriação desta especificidade musical ocorre de modo particular, pois, segundo o autor (1993, p.

467), “o cinema deve converter-se em uma orquestra visual tão rica, complexa e monumental como a de nossos concertos”.

‘Napoleão’ (‘Napoléon’, 1927), filme com aproximadamente seis horas de duração, foi utilizado por Gance para lançar ao espectador uma tela que necessitava ser triplicada para apresentar o panorama de um campo de batalha. Na exibição deste *corpus* eram utilizadas três telas, lado a lado, às vezes, oferecendo um panorama, por vezes, mostrando três imagens distintas que se ligavam tematicamente. ‘Napoleão’ pode ser considerado singular no que diz respeito à utilização de várias imagens em busca do efeito dramático. A sinfonia em Gance desenvolve-se na ampliação das possibilidades da imagem harmonizadas, que trabalham em conjunto para aflorar no espectador novos sentidos. Para Gance (1993), a projeção de três cenas diferentes em três telas arranjadas em forma de tríptico, ou seja, como uma tela tripla, não se retém na ampliação do cenário do drama, mas na criação de harmonias visuais com as quais seria possível lançar o espectador a atmosferas distintas. A harmonia visual desejada por Gance conduz as impressões do espectador em uma experiência que remete a uma sinfonia conceitual, pois esta, em sua idealização, combina distintos elementos em um todo orgânico.

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

Para Chion (2010, p. 371), em ‘Aurora’, a sinfonia como composição de simultaneidades, como combinação e coordenação de diferentes ritmos, unidade e ordem na multiplicidade, que aparece em primeiro plano na aparente disparidade dos trajetos e múltiplos movimentos, é alcançada com êxito. Conforme o autor (Chion, 2010, p. 297), em ‘Aurora’, o domínio do ritmo é tamanho que ao espectador fica a sensação que uma música passa diante de seus olhos.

Outra produção fílmica, ‘O Gênio e Excêntrico Glenn Gould’ (‘Thirty Two Short Films About Glenn Gould’, 1993), apropria-se de uma estrutura musical de modo distinto e particular. A obra de François Girard sobre o pianista canadense não

apresenta uma narrativa única, mas uma série de curtas-metragens dentre os quais se incluem entrevistas, recriações de cenas da vida de Gould e uma animação de Norman McLaren. Os segmentos, separados por intertítulos narrativos que os denominam, variam entre poucos segundos e seis minutos de duração. A estrutura fílmica foi inspirada nas ‘Variações Goldberg, BWV 988’ (c.1741) de Johann Sebastian Bach, que inicia com uma ária que será recapitulada, após serem apresentadas, sobre ela, trinta variações com diferentes características, tendo no cânone uma forma recorrente. A estrutura fílmica disposta em segmentos revela uma série de impressões sobre Gould, conduzindo o espectador pelas diversas dimensões da personalidade do personagem, através da organização e dos segmentos narrativos. Entrevistas intercaladas a encenações, de poucos segundos ou longas, apresentam um músico devoto a sua arte e distante de outras pessoas.

A música combinada às imagens é composta quase inteiramente de gravações de Gould. Uma exceção pode ser encontrada no ‘Lake Simcoe’, segundo segmento fílmico, no qual o prelúdio da ópera ‘Tristão e Isolda’ (‘Tristan und Isolde’, 1859) de Richard Wagner é ouvido pelo jovem Gould, sentado ao lado de um rádio. A peça de Wagner combinada à sequência é transformada de música de fosso em música de tela¹⁰, quando o quadro explicita a fonte sonora da qual emanava a sonoridade que permeava os planos externos da casa de Gould. Dentre as obras pertencentes à trilha sonora de ‘O Gênio e Excêntrico Glenn Gould’ estão excertos das ‘Variações Goldberg’, BWV 988 e do ‘Cravo Bem Temperado’, BWV 846–893, ambas de Bach.

Entre o filme e a obra de Bach, ainda se pode assinalar outra aproximação. Enquanto as ‘Variações Goldberg’ iniciam com um ária, que será reapresentada após as trinta variações, o primeiro segmento fílmico revela o caminhar sobre a neve de um homem que se aproxima. Combinada à música de Bach, esta primeira cena, pouco a pouco, revela ao espectador a aproximação de Gould, que adquire uma dimensão cada vez maior no quadro. Assim como o material temático lançado pela música será explorado nas variações subsequentes, o personagem apresentado no primeiro segmento fílmico será desvelado nas construções seguintes.

No último recorte, Gould caminha na direção contrária ao quadro, em uma cena desenvolvida sobre o mesmo cenário de neve, também combinada à música

¹⁰ As definições de Chion para música de fosso e música de tela serão apresentadas na página 41.

de Bach, que explicita ao espectador que a construção narrativa proposta pelo filme estaria encerrada.

Em crítica relativa a ‘Filme Socialismo’ (‘Film Socialisme’, 2010) de Jean-Luc Godard, Lerina (2010) afirma que a estrutura deste *corpus* fílmico, organizado em três momentos, tanto em termos temáticos quanto no ritmo, assemelha-se a uma composição musical em três movimentos¹¹. No primeiro, é apresentado o tema: a sociedade ocidental que avança, carregando consigo as contradições políticas, culturais e sociais de seu tempo. Ela é simbolizada por um transatlântico, no qual se observam passageiros de um cruzeiro marítimo, compartilhando suas reflexões acerca da Europa contemporânea e a do século XX. O movimento intermediário, mais lento, é conduzido através de uma família francesa, proprietária de uma oficina mecânica, que discute liberdade, igualdade e fraternidade, em meio a um processo eleitoral. A parte final, definida por Lerina como *coda*, retoma, em certo aspecto, o mote inicial e transcorre com a visita a seis destinos da viagem inicial – Egito, Grécia, Palestina, Barcelona, Nápoles, Odessa –, buscando os antecedentes das observações expostas no primeiro momento e as raízes históricas que atualmente colocam em choque a civilização ocidental e outras civilizações, como a islâmica e a oriental.

Embora ‘Filme Socialismo’ não lance explicitações acerca de movimentos musicais que organizam a narrativa, sua estrutura em três partes aparentemente delineadas, tanto no ritmo quanto na temática, leva Lerina (2010) a sentenciar a produção de Godard como um filme-sonata.

Para Deleuze (2005b, p. 295), “Godard é, certamente, um dos autores que mais refletiu sobre as relações do visual com o sonoro.” O diretor, que já batizara filmes anteriores como ‘Para Sempre Mozart’ (‘For ever Mozart’, 1996) e ‘Nossa Música’ (‘Nostre Musique’, 2004), possui, em determinadas produções, tendência em reinvestir o sonoro no visual, com o objetivo de restituí-lo ao corpo de onde este foi retirado (Deleuze, 2005b).

No que concerne à música, discorrer sobre a unicidade de uma obra remete à relação entre seus movimentos. Esta pode se manifestar sob vieses estético, temático, harmônico, rítmico e outros. O princípio de organizar uma obra musical em

¹¹ Movimento é o termo empregado “a qualquer parte de uma obra musical suficientemente completa em si mesma para ser encarada como uma entidade” (Sadie, 1994, p. 625). Frequentemente, dentro de uma estrutura maior, tais partes são separadas entre si por silêncios.

seções, definidas por sua diferença de 'movimento', remete à música instrumental do final do século XVI e início do século XVII, quando esta organização surgia, geralmente, sem interrupções. A sinfonia e sua observação em 'Sal de Prata', discutida posteriormente, é destacada na discussão destas relações.

Tornar visível a música no discurso cinematográfico não é tarefa simples. A ideia de conceber ou assinalar filmes como uma música que passa diante dos olhos já foi reivindicada por diversos autores. Sinfonias, sonatas e ainda outras formas musicais emergidas ou explicitadas através do cinema conduzem à reflexão acerca das apropriações e aproximações entre as distintas manifestações. O cinema, entendido como arte desde os primeiros anos do século XX, explora as possibilidades imanentes a seus dispositivos e, por vezes, vincula-se à música para além das similaridades de conceitos. Ambas, artes do tempo, entrecruzam-se em diversos pontos do caminho.

2.2.1 Referências cinematográficas

A fim de explicitar os referenciais sobre os quais se apoiam as discussões expostas por este trabalho de pesquisa, serão apresentados os conceitos de plano, sequência, montagem, quadro, campo e as definições de Chion para síncrese, trilha sonora, música de fosso, música de tela, efeito empático, efeito anempático, dos quais partem as análises fílmicas lançadas.

Desde as primeiras projeções públicas, quando a imagem posta em movimento foi designada cinematográfica, discutem-se suas particularidades. A imagem cinematográfica é plana e enquadrada, o que a assemelha às imagens da pintura e da fotografia. Assim como essas imagens, ela possui dupla realidade perceptiva: é percebida, a um só tempo, como bidimensional e tridimensional. Pode-se até mesmo sustentar que, sem a percepção da realidade bidimensional – a da superfície da imagem – seria difícil, e até mesmo impossível, perceber corretamente a 'realidade' tridimensional, ou seja, a profundidade representada. No cinema, isso implica que a imagem fílmica seja percebida, a um só tempo, plana e profunda, tendo, conforme o momento, uma das duas percepções tendência a se sobressair. (Aumont; Marie, 2006)

Um dos fundamentos do cinema, já observado nas discussões anteriores, é o plano. A imagem fílmica é impressa e projetada em uma superfície plana que

designa o plano da imagem. Para Aumont (2009, p. 40), o plano é “qualquer pedaço de filme compreendido entre duas mudanças de plano”. Tal abordagem designa o plano como unidade de montagem e implica que sejam considerados tanto constituintes muito breves (frações de segundo) como muito longos (muitos minutos), vinculando o transcorrer do tempo à concepção. Esta noção foi, em vários momentos, discutida por cineastas e teóricos que reprovavam a submissão do plano frente à montagem. Eisenstein (1929) e depois Bonitzer (1982), sugeriram que se substituísse plano por fragmento, conforme mencionado anteriormente. Fragmento, no entanto, é um constituinte fílmico e não necessariamente um plano. Para Deleuze (2005a, p. 30), o plano é a imagem-movimento. Ao reportar o movimento a um todo que muda, é o corte móvel de uma duração. O próprio da imagem-movimento cinematográfica é extrair dos veículos ou dos móveis o movimento, que é sua substância comum, ou extrair dos movimentos a mobilidade, que é a sua essência.

O encadeamento de vários planos, entendido em um momento facilmente isolável do percurso dramático estabelecido por um filme e de conjunto fortemente unitário, pode ser denominado sequência (Aumont, 2006). A abordagem desta noção pode ser feita através de diferentes perspectivas. Metz (2004) entende a sequência na grande sintagmática da banda da imagem como o sintagma não alternante com elipses, ou seja, um seguimento de planos de relações temporais de sucessividade diegética demarcadas. Para tal autor, o encadeamento de um plano a outro pode ser feito por uma elipse explícita ou não, o que diferenciaria sequência e cena, já que esta não possui elipses. Em uma descrição narratológica, uma sequência narrativa é uma sucessão não de planos, mas de acontecimentos. O que interessa à narratologia é a lógica, o programa que rege o encadeamento desses acontecimentos e não a sucessão unitária de planos (Aumont, 2006).

A organização dos fragmentos fílmicos é entendida pelo espectador através de um quadro, isto é, um delimitador da superfície da imagem que desempenha um papel na organização formal da tela, assim como em um quadro pintado ou em uma fotografia. É o quadro que define o que é a imagem e o que está fora da imagem. Por isso, segundo Aumont (2003, p. 250), ele foi visto como a abertura para um mundo imaginário, metáfora da ‘janela aberta’ atribuída a Leon Battista Alberti (1404-1472) e retomada por Bazin.

Fundamentado na horizontalidade, o formato do quadro cinematográfico define-se por dois parâmetros: a largura da película (de 8 a 135 mm) e a relação

entre altura e largura. Atualmente, a indústria cinematográfica padronizou esta proporção em 1,66. De acordo com Deleuze (2005a), o quadro tem por função implícita registrar as informações sonoras e visuais e é concebido como uma construção dinâmica em ação, estreitamente dependente da cena, da imagem, dos personagens e dos objetos que o preenchem. Deleuze (2005a, p. 21) afirma que “a imagem cinematográfica é sempre dividida”. A razão última disso é que a tela, como quadro dos quadros, confere uma medida comum àquilo que não a tem, plano distante de paisagem e primeiro plano de rosto, sistema astronômico e gota de água, partes que não apresentam um mesmo denominador de distância, de relevo, de luz. Em todos esses sentidos, o quadro assegura a desterritorialização da imagem.

O quadro reporta ao enquadramento, “arte de escolher as partes de todos os tipos que entram num conjunto” (Deleuze, 2005a, p. 21). Tal conjunto é um sistema fechado, relativa e artificialmente fechado. Para o autor referido, o sistema fechado, determinado pelo quadro, pode ser considerado em relação aos dados que ele comunica aos espectadores:

ele é informático, e saturado ou rarefeito. Considerado em si mesmo e como limitação, é geométrico ou físico-dinâmico. Considerado na natureza de suas partes, ainda é geométrico ou, então, físico e dinâmico. É um sistema ótico, quando o consideramos em relação ao ponto de vista, ao ângulo de enquadramento: então ele é pragmaticamente justificado, ou exige uma justificação mais elevada. Enfim, determina um extracampo, seja sob a forma de um conjunto mais vasto que o prolonga, seja sob a forma de um todo que o integra.

Campo é a porção de espaço tridimensional em que é percebida, a cada instante, a imagem fílmica. É a porção de espaço imaginário contida no quadro (Aumont; Marie, 2006). O campo está incluído em um espaço mais vasto, do qual é a única parte visível e possui profundidade. A profundidade de campo designa o partido narrativo e estilístico que a encenação tira das relações que se estabelecem entre o primeiro plano, o segundo plano e o plano de fundo, o que corresponde à zona situada entre uma distância mínima (*punctum proximum*) e uma distância máxima (*punctum remotum*). O campo não finda nas bordas do quadro, prolonga-se indefinidamente para além destas, ou seja, para o fora de campo. O fora de campo está vinculado ao campo e pode ser definido como o conjunto de elementos que não

estão nele incluídos, mas estão ligados a ele imaginariamente pelo espectador, por um meio qualquer. Embora haja, entre campo e fora de campo, diferença considerável, Aumont (2009, p. 25) considera que ambos pertencem a um mesmo espaço imaginário, perfeitamente homogêneo: o espaço fílmico ou a cena fílmica.

O espaço fílmico não é definido exclusivamente pela visualidade: o som (em qualquer de suas manifestações) desempenha importante papel nesta constituição. Jullier e Marie (2009, p. 54) afirmam que as informações visuais e as sonoras complementam-se, estando o espectador sempre pronto para detectar sincronismo e simultaneidade ao perceber o material audiovisual. Entretanto, cada um desses dois componentes da informação fílmica é suscetível de agir sozinho ou de induzir o outro a servi-lo.

Para Chion (2011), a síncrese – conceito criado a partir da combinação de síntese e sincronização – é o resultado da coincidência momentânea dos fenômenos sonoros e visuais. Esta coincidência, definida por Chion como ponto de sincronização, é comparada a um acorde mais afirmado e forte que outros em uma música. A síncrese faz com que, durante o andante de ‘Sal de Prata’, o espectador não tenha dúvidas que o som de sirene ouvido durante o atendimento médico a Veronese, em planos interiores do veículo de emergência e interiores do prédio em frente ao acontecimento, nos quais se pode visualizar a ação, seja proveniente da ambulância que o atende (Figura 2). É a síncrese que permite a dublagem, a pós-sincronização e os efeitos sonoros, e que lhes faculta tamanhas possibilidades. Através da síncrese, a um único rosto no quadro são admissíveis inúmeras vozes.

Figura 2 - Sequência no andante em ‘Sal de Prata’: síncrese





Fonte: SAL de prata. Direção de Carlos Gerbase. Brasil: Casa de Cinema de Porto Alegre. 2005. 1 DVD. (97 min.).

A possibilidade da síncrese se apresentar brevemente deslocada ou imprecisa provocaria no espectador o que Chion (2011) define como dissonância audiovisual. O que pode ser percebido, por exemplo, pelos franceses, “adeptos de um sincronismo estreito e fechado, que veem com defeito de pós-sincronização o som original dos filmes italianos, de fato, um sincronismo mais largo, acolhedor, que não se aproxima do décimo de segundo” (Chion, 2011, p. 56). Este sincronismo espaçado, que provoca na plateia francesa uma dissonância audiovisual, cria um efeito de menor naturalismo, mais suave, enquanto um sincronismo próximo ao absoluto parece diminuir a poética da sincronização.

O som fílmico não pode ser entendido como um som *per se*, ele é veículo de um sentido, indício de uma origem, fato de um complexo maior. Chion combate a tese da autonomia da trilha sonora e a reivindicação de uma relação de igualdade entre esta e a imagem. A trilha sonora é uma sobreposição, é a coexistência de mensagens, conteúdos, informações, sensações, que encontram sentido em sua distribuição pelos espaços imaginários do campo fílmico.

Aumont (2009) afirma que a concepção da trilha sonora – e consequentemente de todos os seus constituintes – define-se, em cada filme, segundo algumas determinações: fatores econômico-técnicos e sua história; fatores estéticos e ideológicos. Berchmans (2006, p. 32) corrobora esta perspectiva, ao analisar a produção da música fílmica:

o processo de composição da música de cinema é tão variado e diverso como a própria produção de um filme. Não há regras nem padrões, não há um modo único. [...] Cada filme tem sua estética, seus objetivos, seus valores, e seus conceitos. Cada época tem [...] seus limites tecnológicos.

Hickmann (2008, p. 22) vem ao encontro deste viés, ao afirmar:

a música atua em um filme, antes de tudo, como um elemento determinante de sua estética” e enfatiza que “desse ponto de vista, é facultado aos autores de um filme conceber a música de maneira que escancare sua irrealidade, que seja mais um elemento a confundir o espectador, ao invés de conduzi-lo.

Chion (2010) acredita ser um equívoco entender a música como acompanhamento da imagem. Para o autor, a música pertence ao complexo audiovisual, é sua constituinte e não um elemento extrafílmico acoplado à película. Na ópera, existe uma continuidade possível entre a música vinculada à cena e a música que pontua a ação, igualmente, no cinema, ambas podem se encadear, sobrepor, enfrentar ou separar. Em referência ao fosso da orquestra de ópera, o autor define música de fosso como aquela não pertencente ao tempo e ao espaço da ação, fazendo-se presente na cena de uma posição *off*. Esta especificidade, exposta por Chion em substituição à música extradiegética, é encontrada em todos os movimentos de ‘Sal de Prata’, permeando grande parte das sequências apresentadas (Apêndice 1).

Música de fosso é aquela que espectador entende como a de uma orquestra imaginária ou proveniente de uma fonte sonora que comenta ou se combina à ação, sem a ela pertencer. A ‘música de tela’ é aquela sugerida por uma fonte situada no espaço e no tempo da ação. No *flashback* que antecede o sono Cátia, durante o adagio, pode-se visualizar o toca-discos que reproduz a música que embala a festa na casa de Veronese. Presente na ação, esta música é entendida como música de tela.

Figura 3 - Sequência do adagio em ‘Sal de Prata’: música de tela





Fonte: SAL de prata. Direção de Carlos Gerbase. Brasil: Casa de Cinema de Porto Alegre. 2005. 1 DVD. (97 min.).

Discutindo os termos relacionados à música fílmica, Jesus (2007, p. 37) explicita:

Um exame das classificações da música, quanto à presença ou à ausência de um referente visual da fonte sonora que a produz, é revelador da instabilidade e da fragilidade semântica de algumas expressões-chave dos estudos sobre a música dos filmes. “Música incidental”, “música de fundo” ou “fundo musical”, “música de fosso” e “música extradiegética”, por exemplo, coincidem, em muitos textos, com o sentido de música empregada sem que a fonte sonora que a produz esteja, explícita ou implicitamente, representada pelas imagens.

Chion (2011) sugere que, quando a música expressa diretamente sua participação na emoção desprendida pela cena, através de elementos musicais tais como ritmo, tonalidade e fraseado, há o efeito empático. Tal efeito ocorre em função dos códigos culturais de tristeza e de alegria, da emoção e do movimento partilhados. O efeito anempático acontece quando a música parece se mostrar indiferente ao que acontece na cena, desenrolando-se de maneira igual, impávida e inexorável, como um texto escrito (Chion, 2011). Segundo o mesmo autor (2011, p.15):

De fato, qualquer filme resulta de um desenrolar indiferente e automático, o da projeção, que provoca na tela e nos alto-falantes simulacros de movimentos e de vida – e esse desenrolar deve ser escondido e esquecido. A música anempática mais não faz do que revelar a sua verdade, a sua face robótica. É a música que faz aparecer a trama mecânica desta tapeçaria emocional e sensorial.

Há ainda músicas que não são empáticas nem anempáticas, de sentido abstrato ou com mera função de presença, desprovida de valor emocional. Para o

autor “a música no cinema [...] é sempre algo mais que a simples soma de suas diversas utilizações” (Chion, 2010, p. 192).

Jullier e Marie (2009, p.54) dizem que “as informações visuais e sonoras se completam”, estando o espectador sempre pronto para detectar sincronismo e simultaneidade e perceber o conteúdo audiovisual. Entretanto, em uma proposta metodológica de análise, cada um desses dois componentes fílmicos é suscetível de agir sozinho ou de induzir o outro a servi-lo. Desta forma, os autores compreendem duas distintas relações entre música e imagem em um complexo audiovisual. Quando a música impõe sua duração à cena ou seu ritmo à montagem, há o efeito clipe. O clipe constitui o protótipo da dominação da imagem pela música, onde a canção é “vendida sob sua forma sonora, a imagem, apresentada como ‘algo a mais’ e nenhum ruído do campo é introduzido”. (Jullier; Marie, 2009, p. 55) O efeito circo ocorre quando a imagem dita seus imperativos à música e esta destaca o que se passa na imagem. A música desenvolvida pela orquestra do circo tradicional está em função do que acontece no picadeiro. “O efeito circo é particularmente sensível com uma música que correspondente perfeitamente sincrônico a um gesto – o que se chama de *mickeymousing*, por causa dos desenhos ávidos por esse efeito”. (Jullier; Marie, 2009, p. 55)

Seria, contudo, possível identificar qual a especificidade da música no cinema sonoro? Chion (2010, p. 197), buscando responder esta questão, afirma que a música se faz presente para suavizar as limitações realistas do cinema, permitindo prolongar a emoção de uma frase, além do momento breve em que ela foi proferida; prolongar um olhar além do instante em que este brilhou; prolongar um gesto que já se tornou lembrança. Assim, mais que acompanhar o filme, o autor considera que a música o coirriga e o coestrutura. Entretanto, sendo um filme um conjunto solidário e hierárquico, é um absurdo atribuir papel dominante a qualquer elemento em detrimento a outros: a música não é a única a desempenhar este papel. (Chion, 2010, p. 219). Conforme Deleuze (2005b), o sonoro, sob todas as suas formas, povoa o extracampo com a imagem visual e realiza-se ainda melhor, nesse sentido, como componente dessa imagem.

A música une e separa, pontua e dilui, conduz e retém, cria atmosferas, mascara *raccords*. Dentre os constituintes fílmicos, é aquele que não necessita justificar sua presença através de um artifício de apresentação ou preparação, exceto nos primeiros filmes sonoros. Sua intervenção pode se reduzir a um acorde,

a poucos segundos ou minutos. Sua organicidade em relação aos demais elementos da ação é totalmente maleável, livre e desligada de qualquer regra. A música, por sua própria natureza, é um elemento de grande plasticidade na concepção cinematográfica.

2.2.2 Movimentos sinfônicos em intertítulos

O primeiro recorte explícito de uma estrutura sinfônica em ‘Sal de Prata’ ocorre em 07’46”, quando ‘1. andante’ é lançado ao quadro através de um intertítulo sobreposto ao campo, no qual Cátia está defronte ao espelho (Figura 1). Tal interferência linguística frente à imagem ancora o sentido proposto pela estrutura sinfônica presente no filme. A ocorrência destes intertítulos remete ao conceito de ancoragem de Barthes e à tradição cinematográfica de lançar intertítulos à narrativa.

Barthes (1964) propõe o termo ancoragem para designar uma das funções da mensagem linguística em relação à mensagem icônica. Toda imagem, sendo polissêmica, implica uma cadeia flutuante de significados. O leitor pode escolher alguns e ignorar outros. No cinema, as imagens ‘traumáticas’, assim definidas pelo autor, ligam-se à incerteza ou à inquietude sobre o sentido dos objetos ou das atitudes. A mensagem linguística tem, portanto, por função principal fixar a cadeia flutuante dos significados, daí resulta o termo ancoragem.

A função denominativa, relevante para a questão dos intertítulos, corresponde a uma ancoragem dos sentidos possíveis do objeto pelo recurso de uma nomenclatura. O texto é que dirige o leitor frente aos significados da imagem. A ancoragem, segundo Aumont (2003, p.18), detém certo controle diante da potência projetiva das figuras e sobre o uso da mensagem. É o que acontece no cinema mudo, no qual cartões e outras menções gráficas contribuem para ancorar as significações visuais.

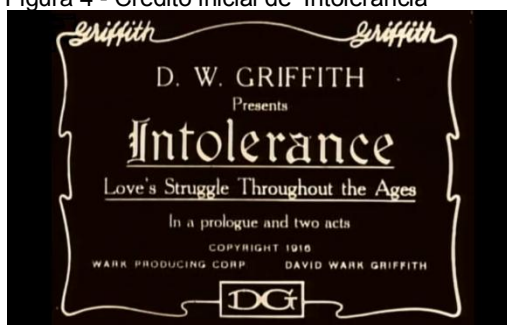
Uma das maneiras que o cinema anterior ao som sincronizado encontrou para explicitar suas mensagens foi através da soma de elementos gráficos e cinematográficos. Musser (1994, p. 2) designa três modos de recepção nos filmes dos primeiros anos do cinema. O primeiro, baseado no reconhecimento imediato da ação dramática da tela, requeria o mínimo apoio de uma legenda ou cartão de título. Muito das informações necessárias para o entendimento do filme não estavam na tela, mas sim na leitura do espectador.

O segundo dependia de elementos que transcendiam a tela: música, narração, vozes e efeitos sonoros, realizados paralelamente à visualização do filme. O outro modo apresentava narrativas que deveriam ser compreendidas com um mínimo de elementos externos à tela: cartões, recursos de montagem e uma gama de técnicas.

As necessidades de ancoragem, presentes nos três modos de relação entre o filme e seu espectador, descritos por Musser (1994), estruturaram cinco tipos de ligação entre o material fílmico e os elementos gráficos que se cultuam até os dias de hoje:

- a) créditos iniciais - a princípio, indicavam de que se tratava o filme, posteriormente, assimilaram mais informações e mostraram variedade de formatação;

Figura 4 - Crédito inicial de 'Intolerância'



Fonte: INTOLERÂNCIA. Direção de David Llewelyn Wark Griffith. Estados Unidos: Triangle Film Corporation. 1916. 1 DVD. (163 min.).

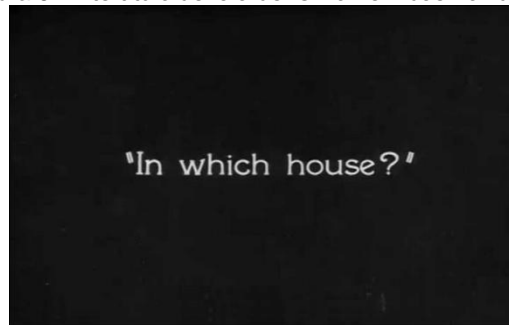
Figura 5 - Crédito inicial em 'Sal de Prata'



Fonte: SAL de prata. Direção de Carlos Gerbase. Brasil: Casa de Cinema de Porto Alegre. 2005. 1 DVD. (97 min.).

- b) intertítulos de fala - pontuam e sintetizam elementos importantes dos diálogos;

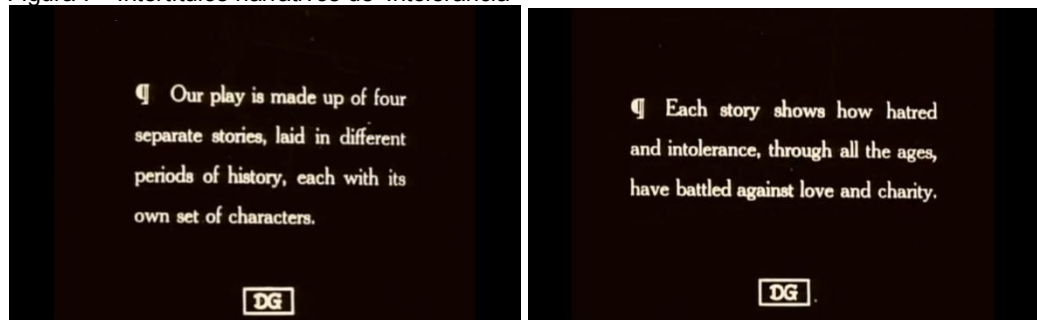
Figura 6 - Intertítulo de fala de 'O homem das novidades'



Fonte: O HOMEM das novidades. Direção de Edward Sedgwick. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). 1928. 1 DVD. (69 min.).

- c) intertítulos narrativos - acréscimo de informações que a sequência de imagens teria dificuldade de comunicar. Podem, por exemplo, localizar cidades, épocas ou elipses temporais;

Figura 7 - Intertítulos narrativos de 'Intolerância'



Fonte: INTOLERÂNCIA. Direção de David Llewelyn Wark Griffith. Estados Unidos: Triangle Film Corporation. 1916. 1 DVD. (163 min.).

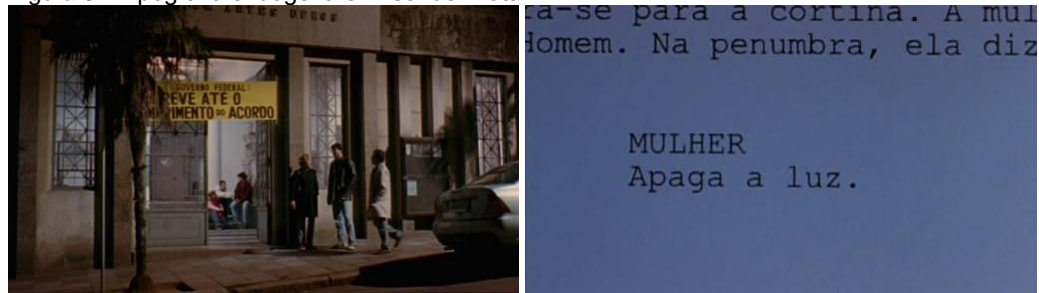
- d) tipografia endógena - palavras e textos gráficos captados pela câmera que fazem parte do cenário, do figurino, dos personagens ou são objetos de cena;

Figura 8 - Tipografia endógena em 'Berlim, sinfonia da metrópole'



Fonte: BERLIM, sinfonia da metrópole. Direção de Walther Ruttmann. Alemanha: Deutsche Vereins-Film 1927. 1 DVD. (65 min.).

Figura 9 - Tipografia endógena em 'Sal de Prata'



Fonte: SAL de prata. Direção de Carlos Gerbase. Brasil: Casa de Cinema de Porto Alegre. 2005. 1 DVD. (97 min.).

- e) créditos finais - a princípio, indicavam o final do filme, assim como os créditos iniciais, adquiriram, posteriormente, maior variedade de informações.

Figura 10 - Crédito final em 'O nascimento de uma nação'



Fonte: O NASCIMENTO de uma nação. Direção de David Llewelyn Wark Griffith. Estados Unidos: David W. Griffith Corp. 1915. 1 DVD. (190 min.).

Figura 11 - Crédito final em 'Sal de Prata'



Fonte: SAL de prata. Direção de Carlos Gerbase. Brasil: Casa de Cinema de Porto Alegre. 2005. 1 DVD. (97 min.).

Em 'Sal de Prata', distintos elementos linguísticos sobrepostos à imagem permeiam e estruturam a ação dramática, adquirindo relevância na sinfonia fílmica, exposta pelo *corpus*. Além de créditos iniciais (Figura 3), créditos finais (Figura 9) e tipografia endógena (Figura 7), 'Sal de Prata' lança intertítulos narrativos (Figura 1) que organizam o desenvolvimento da narrativa fílmica, fazendo analogia a uma

estrutura musical de múltiplos movimentos: a sinfonia. '1. andante', '2. adagio', '3. largo', '4. allegro' (Figura 1) conduzem o espectador frente aos possíveis significados que se podem observar nos segmentos demarcados. A sinfonia fílmica em 'Sal de Prata' não se restringe a seus intertítulos narrativos, mas se estabelece a partir do entendimento do percurso dramático em tais recortes, que aqui são assumidos como movimentos.

As construções efetivadas, no decorrer deste capítulo, buscaram articular algumas das aproximações e apropriações que se podem observar entre o discurso cinematográfico e o discurso musical, bem como apresentar o escopo teórico para as seções posteriores. No primeiro momento, as concepções das manifestações musical e cinematográfica ganharam voz na discussão acerca da estrutura e a esta foram incorporados outros conceitos pertinentes à abordagem proposta. Em outro momento, foram examinados os recortes explicitados pelo filme, através da compreensão dos intertítulos cinematográficos e seus conteúdos semânticos. O transcorrer do capítulo apresentou os autores e a terminologia empregada para o entendimento da sinfonia fílmica em 'Sal de Prata', capítulo II, e na análise de um recorte do *corpus*, a sequência de 'Motéis', capítulo III, cumprindo os objetivos anunciados.

2.3 Pormenorizando termos

2.3.1 *Andante*

Andante designa um tempo moderadamente lento. Embora seja uma das indicações de tempo mais comuns no século XIX, seu aparecimento em partituras foi relativamente tardio. Suas primeiras inserções remetem aos séculos XVII e XVIII, quando, por muitas vezes, andante era utilizado para uma indicação performática e não de tempo.

Encontrada no Prelúdio em Si menor do livro I do 'Cravo bem temperado' de Johann Sebastian Bach, andante é uma das poucas indicações de tempo na sua música para teclado. Na música do século XVIII, andante era entendido como uma instrução para uma execução, na qual a linha do baixo não deveria parecer apressada.

Segundo Fallows (2001c), a definição do termo para o século XVIII pode ser referida pelo anônimo ‘A Short Explication’ (Londres, 1724): "Andante, palavra que diz respeito principalmente ao baixo contínuo e significa que ao tocar os tempos devem ser mantidos muito justos e precisos, e cada nota deve ser executada muito igual e separando umas das outras"¹². Para o ‘Dictionnaire de la Musique’ de Brossard (1964), publicado pela primeira vez no início do século XVIII, andante refere-se ao ‘caminhar com passos iguais’.

Registros de Leopold Mozart de 1756 mostram o andante como uma denominação de tempo já totalmente aceita. Em carta para sua irmã, em junho de 1784, Leopold, escrevendo sobre Haydn e W. A. Mozart sentenciou: “Nenhum destes concertos possui um adagio, apenas andantes¹³” (Fallows, 2001c) - comentário ilustrador do uso de andante, no período, referindo-se a um movimento moderadamente lento.

2.3.2 Adagio

Adagio é “um movimento de andamento lento” (Sadie, 1994, p. 6). Ele teve seu conceito modificado substancialmente, no decurso dos anos. Alguns dos primeiros registros que se tem informação do emprego do termo em música remetem a partituras de Claudio Monteverdi e a seu ‘Magnificat’ (1610), no qual o compositor instrui ao organista: “*Et si suona Adaggio, perchè li soprano cantano di croma*”¹⁴. O termo aparece também em partituras de Frescobaldi de 1635 e de Erasmus Kindermann de 1639, neste, como *adasio*. Durante os séculos XVIII e XIX, eram correntes as abreviaturas *ad*^o e *adag*^o como variações de escrita. A forma *adagio* é também encontrada, inclusive em contextos não musicais.

Segundo Fallows (2001a), provavelmente foi Banchieri o primeiro músico a utilizar o termo especificamente como uma designação de tempo. Para ele e para muitos outros, tal como Domenico Mazzocchi (1626, 1638) e Carlo Farina (1627), adagio, dentre todos, designava o ritmo mais lento.

Em prefácios de duas publicações de Frescobaldi (datadas de 1615 e 1635), adagio sugere um estilo de tocar livre e menos métrico. No ‘Dictionnaire de la

¹² “Andante, this word has respect chiefly to the thorough bass, and signifies, that in playing, the times must be kept very just and exact, and each note made very equal and distinct the one from the other”.

¹³ “*Sondern lauter andante seyn müssen*”.

¹⁴ Toque lentamente porque as sopranos cantam cromatismos.

Musique’ de Brossard (1964), adagio é associado ao “confortável, à vontade, sem correr”. Na mesma publicação, ao significado do termo é acrescido: “lentamente, arrastando um pouco o tempo”.

Adagio foi uma das primeiras palavras em música a significar lento. Rousseau, em seu ‘Dictionnaire de musique’ (2010), posiciona o termo dentro de uma escala de cinco diferentes e contrastantes andamentos em música, entre o largo, o mais lento, e o andante. No século XVIII, adagio foi amplamente empregado na escrita musical. Durante o século XIX, o termo se consolidou como designação lenta de tempo.

2.3.3 Largo

Largo é considerado, por muitos teóricos, principalmente na França do século XVIII, a demarcação de tempo mais lenta em música. Rousseau (2010) a listou como o mais lento dentre seus cinco graus de andamento em música. Em publicações anteriores, não há, no entanto, consenso sobre a relação entre largo, adagio, lento e grave, todas, variações na indicação de um andamento lento. De acordo com Fallows (2001d), Bach utiliza largo como um intermediário entre o adagio e o andante, como se infere na Fuga da Abertura de sua Missa em Si menor e na fuga final no livro 1 do ‘Cravo bem temperado’.

Largo, frequente na música do início do século XVII, é contraste de tempo em um movimento mais rápido. Caccini, em ‘Le nuove musiche’, (1601/2/R), incluiu a instrução “*con misura più larga*”. Frescobaldi (*Partite e toccate*, 1615) recomendou um tempo largo para execuções e adornos. Uso semelhante fez Giovanni Scipione (1650), que conclui ser o largo mais que um efeito, um andamento. (Fallows, 2001d)

O ‘Dictionnaire de la Musique’ (1964) de Brossard assim descreve o largo: “muito lentamente como que expandindo a pulsação”. No recitativo italiano, no qual, muitas vezes, o tempo é flexibilizado em função do texto e de sua interpretação, o largo é recorrente.

2.3.4 Allegro

Allegro é a designação de tempo mais recorrente na música ocidental. Em partituras, especialmente do século XVIII, foi abreviado para all^o. Segundo Fallows

(2001), praticamente todos os manuais e dicionários de música conferem ao allegro um ritmo rápido. Ele foi utilizado em designações sucintas de tempo, e, em algumas obras, com indicações que parecem extravagantes: allegro cristiano, em Rossini; allegro felice, em Walford Davies; allegro orgoglioso, em Nielsen; allegro irato, allegro allegro molto più che si può; em Vivaldi.

Como as demais designações de tempo em música, os primeiros registros do termo vinculam allegro a outras funções, principalmente referentes à execução. Zarlino (1558), observando o sentido do texto em música, descreveu: “*quando le parole contengono materie, debbono cantare allegramente & con gagliardi movimenti*”¹⁵. Esta mesma utilização foi adotada em partituras, como na ‘Fantasia allegra’ (1596) de Andrea Gabrieli (Fallows, 2001b).

Como designação de tempo, o termo allegro foi utilizado por Banchieri em ‘La battaglia’ (‘L’organo suonarino’, 1611) e pouco depois, por Jelich, Frescobaldi e Monteverdi. É recorrente encontrar allegro em sonatas de Purcell. Allegro e presto eram utilizados sem distinção por compositores do século XVII, ambos como uma designação de andamento rápido. No século XVIII, com o variado número de designações de tempo, o allegro passa a ser concebido como um andamento rápido.

¹⁵ Quando as palavras contêm material alegre, devemos cantar alegremente e com movimentos vigorosos.

3 SAL DE PRATA E A SINFONIA FÍLMICA

“Quantas metáforas disso ou daquilo não são encontradas no menor recôndito dos ‘grandes filmes’ por gerações de comentaristas que perseguem o ‘sentido oculto!’” (Jullier e Marie, 2009, p. 56)

Cada arte, cada meio comunicativo, possui suas potencialidades de expressão. Em ‘O diário de Anne Frank’ de George Stevens (*The Diary of Anne Frank*, 1959) a revoada de pássaros do último plano poderia simbolizar a liberdade dos ares, alcançada pela protagonista em sua morte, o que lhe fora negado em vida. Os planos iniciais de ‘Volver’ (Pedro Almodóvar, 2006) lançam ao quadro alguns motores, em um filme impulsionado pela energia dos habitantes de um país na superação de seus problemas. Os exemplos extraídos de Stevens e Almodóvar, lançados em exercícios metafóricos, parecem funcionar apenas dentro de um contexto determinado, o drama exposto na tela, valendo-se de aspectos fílmicos precisos e diversos, sem os quais perderiam a força de seu potencial expressivo na transcrição de seus discursos.

De acordo com a ‘Poética’ de Aristóteles (1984, p. 260), “metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra”. No cinema, o recurso a tal figura de linguagem é apresentado essencialmente pelo viés do enquadramento e da montagem. Jullier e Marie (2009) revelam associações metafóricas entre anúncios (que previnem discretamente o espectador sobre o que vai acontecer, a fim de lhe dar a sensação da coerência do filme em sua totalidade) e chamadas (que funcionam em outro sentido, do presente para o passado) em determinadas narrativas. Mesmo durante a época de ouro de Hollywood, o recurso à metáfora permeava a concepção artesanal do cinema e permitia combater “a gratuidade formal desprezada pelo artesão” (Jullier; Marie, 2009, p. 56), explicitada pela busca de coerência e unidade.

Um dos vieses possíveis para revelar metáforas cinematográficas é o recorte de determinados parâmetros técnicos, como cenário, figurino e personagens, observados para explicitações no transcorrer narrativo. Em ‘Sal de Prata’, o entrecruzamento de intertítulos narrativos, cujo conteúdo foi apropriado da terminologia musical ao percurso dramático proposto, possibilita discutir o filme através de uma metáfora musical, o aproximando de uma estrutura estabelecida em música e o percorrendo sob a ótica de uma sinfonia fílmica.

A definição já lançada de movimento, ou seja, uma parte suficientemente completa em si mesma e pertencente a um todo maior, é incorporada para discutir os recortes produzidos pelos intertítulos narrativos em dadas partes do drama fílmico, os quais também passam a ser entendidos como movimentos, pois compartilham de características análogas em sua compreensão.

De imediato, se começa pela sinfonia e seus aspectos históricos e estruturais, os quais serão aproximados, através de exemplos musicais, dos segmentos delimitados em 'Sal de Prata' e suas respectivas inserções musicais. Produzidas as observações pertinentes, a definição de sinfonia fílmica será então apresentada.

3.1 A sinfonia

A 'Terceira Sinfonia' de Beethoven (1803) expandiu o tempo da sinfonia como nunca anteriormente, porém não foi somente por sua duração que a obra ficou marcada como inovadora. A unidade das ideias musicais que definem o primeiro movimento constrói todos os outros temas, motivos e transições da sinfonia, resultando em uma corrente de ideias sutilmente relacionadas de maneira até então desconhecida. Discorrendo acerca dos rascunhos da 'Terceira', Lockwood (2005, p. 243) afirma: "muitos outros detalhes são inteligíveis, como parte de um esquema amplo, no qual os elementos em conflito provocam expectativas de resolução que são, então, dramatizadas ou adiadas". Esta intensa unicidade, intrínseca e extrínseca à obra, é imanente tanto da forma quanto da estrutura da sinfonia de Beethoven.

Figura 12 - Manuscrito da 'Terceira Sinfonia' de Beethoven



Fonte: BEETHOVEN, Ludwig van. **Manuscrito da Sinfonia Eroica**. Disponível em: <<http://pepice.sites.uol.com.br/beethoven.htm>>. Acesso em: 15 abr. 2011.

As características da ‘Eroica’¹⁶ são um marco decisivo na história da sinfonia e constituem um legado para as sinfonias seguintes, tanto de Beethoven quanto dos demais compositores. Após a ‘Terceira’ de Beethoven, a própria sinfonia transformou-se.

Sinfonia provém do grego *syn* (junto) e *phōnē* (som). Apresentada em três ou quatro movimentos, é considerada a principal forma de composição orquestral. Joseph Haydn, o primeiro grande sinfonista, compôs um grande número de sinfonias, alcançando o número de 104 obras. Para Sadie (1994, p. 869), ganham destaque, dentre elas, “as seis sinfonias escritas em Paris, em 1785, com suas inéditas culminâncias de engenhosidade, humor e intelectualidade” e as últimas sinfonias (n.93-104), escritas para Londres, caracterizadas pela “amplitude de concepção, sedução melódica e magistral domínio do gênero”.

Schoenberg (2008) afirma que, desde os tempos de Haydn, a grande maioria das sinfonias utiliza a estrutura de dois ou mais movimentos através de distintas características, tais como o contraste entre tonalidades, andamentos, compasso, forma, caráter expressivo, distinguindo os movimentos entre si. A unidade é garantida através das relações motivicas, que podem ser absolutamente evidentes ou muito sutis, e do relacionamento entre as tonalidades empregadas.

Entre 1771 e 1774, Mozart compôs dezessete sinfonias. Na metade final deste grupo de obras, se reconhece a elaboração de seus primeiros movimentos em forma-sonata, através do contraste dos dois temas principais como recurso expressivo e estruturante, ao mesmo tempo em que se visualiza um contraponto mais intrincado. No entanto, são as três últimas obras sinfônicas de Mozart, n. 39 (K. 543), n. 40 (K. 550) e n.41 (K.551), que figuram dentre as mais importantes e influentes sinfonias compostas em todo o século XVIII. Escritas em poucas semanas de 1788, este pequeno grupo de sinfonias apresenta proporcionalidade e equilíbrio de estrutura, muitas vezes descritos como perfeitos (Sadie, 1994, p. 869). Nestas obras, se reconhece o uso de material temático com funções estruturais e a profunda preocupação do compositor com as texturas orquestrais, manifesta na escrita idiomática para os instrumentos de sopro, particularmente o clarinete e a trompa, que atuam como apoio e ligação entre as cordas e as madeiras.

¹⁴ Segundo Lockwood (2005, p. 246), Beethoven usou o termo *eroica*, em 1806, em sua terceira sinfonia desta maneira: *Sinfonia eroica [...] composta per festeggiare Il sovvenire di un grand Uomo...* (“Sinfonia heroica [...] composta para celebrar a memória de um grande Homem”).

Através das sinfonias de Haydn e Mozart, a estrutura sinfônica clássica solidifica-se: habitualmente em quatro movimentos, a sinfonia do período caracteriza-se por apresentar “o primeiro e o último movimento em tempo rápido. [...] Os movimentos intermediários restringem-se, em geral, a dois tipos: lento e moderadamente movido” (Schoenberg, 2008, p. 241).

Dentro da estrutura desta sinfonia, é importante destacar a organização do primeiro movimento em forma sonata. De acordo com Sadie (1994, p. 337), “um movimento típico em forma sonata consiste de uma estrutura tonal em duas partes, articulada em três seções principais”. A primeira seção, ou exposição, divide-se em primeiro grupo temático, na tônica e, após o material de transição, em segundo grupo temático, em outra tonalidade, geralmente na dominante para tonalidades maiores ou na relativa maior para tonalidades menores. Há ainda a possibilidade de uma *codeta* concluir a seção e/ou preparar para a parte que segue. Na sinfonia do século XVIII, a exposição frequentemente é repetida.

A segunda parte da estrutura compreende o desenvolvimento e a recapitulação. No desenvolvimento, há o diálogo entre materiais temáticos expostos anteriormente. Tal digressão confere à seção instabilidade harmônica, tensão rítmica e melódica. Eventos que preparam o clímax estrutural, o retorno ao tema principal e à tônica que dão início à terceira seção: a recapitulação. Esta seção final reexpõe os temas da exposição, habitualmente na mesma ordem, no entanto, com o segundo grupo temático na tônica.

Sobre esta estrutura sinfônica, que organiza seu primeiro movimento em forma sonata, desdobra-se o desenvolvimento da música orquestral posterior a Haydn e Mozart, alcançando sua plenitude em Beethoven.

Para Sadie (1994, p. 869):

Qualquer que tenha sido o ponto de vista de seus contemporâneos, a sinfonia do início do século XIX é hoje personificada em Beethoven. Se suas duas primeiras sinfonias desenvolviam-se como as de Haydn, a de n.º 3 representou um rompimento; seus quatro movimentos não tinham precedentes na grandiosidade da escala, e a dedicatória a Napoleão (mais tarde suprimida) proclamava que sua grandeza e força celebravam a coragem pessoal e o indomável espírito humano.

Na última década do século XVIII, a sinfonia já havia se estabelecido como o mais prestigiado de todos os gêneros de música instrumental. Quando Beethoven

apresentou sua 'Primeira Sinfonia' (1801), a sinfonia desfrutava de um prestígio sem precedentes.

Em 1809 e 1810, E.T.A. Hoffmann declarou ser a sinfonia a "ópera de instrumentos" e a comparou ao drama (Bonds, 2001). Tais afirmações refletem não apenas as qualidades dramáticas implícitas à sinfonia, como também seu *status* estético e sua capacidade de incorporar ideias além do discurso musical. Beethoven não foi, evidentemente, o responsável pelo surgimento da sinfonia como um veículo de ideias. As origens dessa transformação já são evidentes no final do século XVIII, antes mesmo de sua primeira obra sinfônica. No entanto, o compositor desempenhou um papel central na transformação do gênero. A partir da 'Eroica', a sinfonia em Beethoven explorou, de diferentes maneiras, a evocação de imagens que transcendem o universo sonoro. A discussão acerca de uma ideia poética é constante na recepção de música instrumental de Beethoven, desde os tempos em que ele vivia até o presente. Sinfonias com títulos ou títulos de movimento, tais como 'Eroica' ou 'Pastoral', direcionam para múltiplos caminhos de interpretações extramusicais, embora, através de manuscritos e de outros documentos, se possa discutir algumas de suas intenções.

Sob a perspectiva estrutural, as inovações lançadas por Beethoven são consistentemente extraordinárias, tanto na organicidade dos movimentos quanto na conexão entre eles. Para Bonds (2001), é impossível eleger uma dentre as sinfonias como característica e expoente do gênero na obra do compositor. A multiplicidade de elementos presentes na sinfonia beethoviana, tais como a integração da força vocal no final da Nona Sinfonia, é apenas uma das diversas maneiras com as quais Beethoven explorou novas possibilidades para tais estruturas. A 'Terceira Sinfonia', com a evocação dos ideais éticos, políticos e de morte alargou substancialmente os limites da sinfonia. A 'Quinta Sinfonia' expõe uma organização cíclica através da recorrente transformação temática e do relacionamento entre os movimentos. A 'Sexta Sinfonia' considera as relações entre o homem e a natureza e explora desde as possibilidades pictóricas da música de concerto, da representação abstrata (como no título do primeiro movimento 'O despertar de sentimentos alegres ao sair para o campo'¹⁷) até as específicas (como o canto de pássaros, rotulados por espécie, que

¹⁵ *Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande.*

encerram o movimento lento). A ‘Sétima Sinfonia’ evita títulos programáticos, mas explora sonoridades e ritmos orquestrais com intensidade sem precedentes.

As sinfonias beethovenianas posteriores à ‘Terceira’ traduzem, em termos sempre renovados, um embate que invariavelmente termina em triunfo. Dentre todas as suas sinfonias, a ‘Nona’ é uma obra distinta, que reúne dois projetos do compositor: uma grande sinfonia em Ré menor e uma partitura coral de ‘Ode à alegria’, de Schiller (Bonds, 2001).

Dentre os românticos, Mendelssohn, Schumann e Brahms mantiveram a concepção clássica da sinfonia, por vezes, com alterações. Brahms introduziu significativas transformações no esquema de quatro movimentos sinfônicos: motivos de ligação dentro dos movimentos e, entre eles, texturas contrapontísticas muito elaboradas, o que conferiu grande consistência à estrutura de suas sinfonias.

Em Tchaikovsky, também se observa a estrutura sinfônica clássica. Algumas de suas sinfonias, como a ‘Quarta’, apresentam recorrência cíclica de temas, o que, segundo Sadie (1994), pode ser relacionado ao conteúdo programático o qual possivelmente guiou o compositor, embora tais programas não estejam revelados pela obra.

Com Bruckner, a sinfonia apresentou um novo modelo, referenciado na Nona Sinfonia de Beethoven e em aspectos das dimensões e da orquestração wagneriana. Bruckner ampliou a forma-sonata em seus primeiros movimentos, desenvolveu adágios mais longos e contemplativos, coroados de intenso clímax orquestral; *scherzos* “cujo impulso demoníaco contrasta com o lirismo das seções intermediárias”; e prolongou os *finales*, incorporando por vezes material coral ou recapitulando o tema da abertura da sinfonia (Sadie, 1994, p. 870).

Segundo Bonds (2001), as sinfonias de Gustav Mahler levam estas concepções de monumentalidade e integração cíclica a novos extremos. Usando forças orquestrais de dimensão sem precedentes, Mahler justapôs o lírico e o polifônico, o monumental e o detalhe. Bonds (2001) afirma que Mahler encontra-se entre o fim de uma tradição – da sinfonia monumental, heroica – e o início de outra, mais ambivalente.

Em determinados momentos, a sinfonia do século XX apoiou-se na estrutura da sinfonia clássica, em outros, a atravessou. Para Walsh (2001), dentre os sinfonistas do período antecedente à Primeira Guerra Mundial, destacam-se, além de Mahler, Sibelius, Elgar e Nielsen, embora a maioria das obras sinfônicas deste

sejam posteriores ao período. Sadie (1994) afirma que a obra de tais compositores, repleta de traços das práticas anteriores, lançou à sinfonia romântica “as emoções mais profundas de forma única atingindo assim sua mais plena maturidade”.

Os compositores do modernismo pouco utilizaram a estrutura sinfônica clássica e, quando o fizeram, muitas vezes, a desconfiguraram. A *Kammersymphonie* no.1, op. 9 (1906) de Schoenberg pode ser entendida através da heterogeneidade de meios instrumentais e musicais, dentro de um único e complexo movimento, que profetizara a tendência para a fusão de elementos na sinfonia do novo século, como atestam as obras em único movimento de Skryabin [‘O Poema do Extâse’ (1905-1908); ‘Prometeu, o poema do fogo’ (1908-1910)], (Walsh, 2001).

Outros compositores, como Prokofiev, Vaughan Williams, Simpson, Tippett, continuaram a escrever sinfonias amparados pela estrutura clássica. Walsh (2001) afirma que a ‘Sinfonia dos Salmos’ (1930) de Stravinsky tem, em sua combinação, o forte impulso formal e a profunda unidade dos materiais empregados na composição, que podem ser entendidos como aspectos da tradição sinfônica. A obra apresenta textos dos salmos em tradução do latim, cantados e interpretados por um coro, característica que a define como uma sinfonia coral.

Dentre os compositores do século XX, salienta-se Shostakovich, cuja música parece ter adotado a sinfonia como veículo natural para sua expressão mais provocante e original (Sadie, 1994). Suas sinfonias partem do manifesto político (as de n.2 e 3), passando pelo heroico e, às vezes, pelo programático (as de n.7 e 10-12) até a ironia amarga (as n.13 e 14). Em Britten, a ‘Sinfonia de Réquiem’ (1939-1940) e a ‘Sinfonia para violoncelo e orquestra’ (1963) são exemplos do gênero na obra do compositor. Barber condensa e sintetiza a estrutura da sinfonia clássica na ‘Sinfonia em Um Movimento’ (1936), uma obra sem interrupções.

No Brasil, dentre as doze sinfonias de Villa-Lobos, a de número 10 para orquestra e coro, *Sumé Pater Patrium*, adquiriu grande relevância. Dentre as sete sinfonias de Camargo Guarnieri, ‘Uirapuru’, sua Segunda Sinfonia e sua Terceira Sinfonia podem ser destacadas entre suas composições. A produção sinfônica de Claudio Santoro merece menção, pois, segundo Sadie (1994, p. 870), parece lembrar a “verve e o lirismo de Prokofiev e Shostakovich”.

Há ainda outros sinfonistas cujas obras poderiam ser relacionadas para expansão e enriquecimento do tema. No entanto, o recorte estabelecido já se faz

suficiente para a discussão que se estabelece, introduzindo o exercício analítico que segue.

3.2 Descrição fílmica: 'Sal de Prata' e sua estrutura sinfônica

Os créditos iniciais (distribuidor, produtor, financiador, apoiador, patrocinador) de 'Sal de Prata' são lançados à tela combinados à inserção da sonoridade gravada da afinação de uma orquestra, a qual possivelmente se prepara para tocar, como em um concerto. Ao espectador/ouvinte ainda é imposta uma advertência: em um plano-sequência de muita sensualidade, uma mulher com os ombros nus questiona valores éticos e morais, lamentando a censura etária imposta ao filme que influenciará negativamente os lucros de bilheteria. Tal cena é combinada à primeira parte do *Intermezzo*, terceiro movimento do Quarteto de cordas n. 2, op. 13 de Felix Mendelssohn. Esta mesma cena, retomada durante o '2. adagio', segundo movimento do filme, manterá a mesma inserção musical em sua reapresentação, estabelecendo unicidade entre cena e música.

3.2.1 Introdução

Os planos que seguem os créditos iniciais localizam tempo, espaço e protagonistas fílmicos. A contemporânea cidade de Porto Alegre é apresentada através do passear da câmera por representativas imagens da cidade: o cais do porto, o centro histórico, o Parcão, as características frotas de táxi e ônibus, as camisas clubísticas de Internacional e Grêmio, o pôr do sol do Guaíba. Seus protagonistas, Cátia e Rudi Veronese, intercalados no quadro em planos sucessivos, completam a constituição e introduzem a atmosfera dentro da qual se desenvolverá a ação dramática proposta pelo filme. Em uma perspectiva estrutural, esta introdução fílmica aproxima-se à introdução lenta pertencente à estrutura da sinfonia clássica.

Introduções lentas apareceram, pela primeira vez, em sinfonias de três movimentos, durante os anos 1750, duas décadas antes do nascimento de Beethoven. Este acréscimo não apenas estendeu a sinfonia como lhe acrescentou variedade estilística, reservando ao compositor a possibilidade de utilizar os temas principais no início do allegro. Em c.1760, a introdução lenta passa a ser encontrada

integrando a estrutura sinfônica de quatro movimentos, especialmente na obra de compositores austríacos (Larue; Wolf, 2001).

Na obra de Beethoven, a introdução lenta, com diferentes características, pode ser observada em algumas de suas sinfonias. A introdução lenta da 'Primeira Sinfonia' (1801) apresenta o acorde Dó maior como uma dominante com sétima, criando grande dramaticidade para a abertura da obra. A 'Segunda Sinfonia' (1803) possui uma introdução lenta de grande abrangência harmônica. Ao defini-la como *adagio molto* (como na curta introdução da Primeira Sinfonia), Beethoven introduz um grande contraste de tempo entre introdução e seção principal, o *allegro con brio*. Na 'Quarta Sinfonia', um *adagio* lento e deliberado, harmonicamente intrépido, que combina o Si bemol maior e o Si bemol menor, como um diálogo de dois protagonistas de forças distintas, apresenta a obra. Assim, é introduzida uma modulação que desembocará na dominante, abrindo caminho para o *allegro vivace* do primeiro movimento (Lockwood, 2005).

Cumprindo seu preceito, a introdução lenta observada em 'Sal de Prata' apresenta os pilares sobre os quais a narrativa será construída e estabelece conexão com as demais estruturas, lançando os protagonistas, o tempo e o espaço de ação. Em seu aspecto estrutural, este primeiro recorte narrativo pode ser aproximado à introdução lenta da 'Quarta Sinfonia' de Beethoven: a interposição de planos que introduz os dois protagonistas no filme, Cátia e Rudi, remete à disposição de modulações entre Si bemol maior e Si bemol menor na introdução da sinfonia. Ambas preparam o movimento inicial com vistas ao que segue: o *allegro vivace* em Beethoven, o *andante* em 'Sal de Prata'.

A introdução fílmica, considerada entre 4'14" e 7'45" do tempo de cena (Apêndice 1), apresenta ainda outros créditos iniciais, referentes a nome do filme, atores, membros da produção e combina-se, em cenas de poucos diálogos, a excertos do *andante sentimentale* do 'Noturno' para violoncelo e cordas op. 19, n. 4 de Piotr Ilitch Tchaikovsky. Uma exceção está no atender o telefone de Cátia, quando a música abre espaço para a voz *in* da personagem. Esta mesma peça de Tchaikovsky foi novamente inserida na cena final do filme, como em referência à introdução, completando sua trajetória. O segmento encerra-se, quando Cátia, em frente ao espelho, preparando-se para sair, ensaia algumas palavras a serem proferidas a seu namorado, Rudi Veronese.

3.2.2 Primeiro movimento: '1. andante'

Localizados tempo, espaço e protagonistas, é apresentado, no quadro, o primeiro intertítulo narrativo, o qual alude a um movimento sinfônico: '1. andante', sobreposto à imagem de Cátia refletida no espelho.

Conforme referenciado, andante designa um tempo moderadamente lento. No primeiro movimento, em meio a uma discussão acerca de um concurso de cinema, Veronese sofre um ataque cardíaco. Cátia, que acabara de chegar ao auditório onde ocorria o evento, acompanha o desfalecer de seu namorado enquanto os primeiros compassos do prelúdio da 'Pequena Suíte' para orquestra de cordas, op. 1 de Carl Nielsen unem-se à cena. Nos braços de Cátia, o personagem falece dentro de uma ambulância a caminho do hospital. A cena, de modo explícito, apropria-se do conteúdo dramático da obra à qual é unida. A peça de Edvard Grieg, 'A Morte de Aase', pertence à 'Suíte' Peer Gynt, op. 46. É um andante doloroso que foi inserido à cena da morte de Veronese. 'A morte de Aase' representa o último diálogo entre Peer Gynt e sua mãe, que falece sem que o protagonista o perceba. A peça, de caráter lento e tonalidade menor, caminha vagorosamente entre seus acordes, como se estivesse se arrastando a seu final, e compartilha os pesares da cena fílmica, ilustrando o efeito empático entre tais constituintes.

Na cena subsequente, os lamentos de Cátia e Valdo, na morada da protagonista, antecedem o percurso de Cátia até o endereço de Veronese, onde ela se depara com o computador entreaberto e visualiza um *e-mail* enviado à Linda.

O triste andar sem rumo de Cátia pelo apartamento de Veronese é interrompido pela luminosidade da tela do computador que parece convidá-la a contemplá-lo. Une-se à cena o segundo movimento, andante con moto, do quarteto de cordas n. 14, D 810 'A morte e a donzela' de Franz Schubert. A obra de Schubert, cujo título parece ilustrar a cena fílmica, foi assim denominada por ser o tema deste segundo movimento baseado em canção de mesmo nome. O vagaroso movimento em Sol menor, combinado à cena, conduz o tema coral em uma série de variações. A sequência é interrompida por um *flashback* de Cátia que a remete ao momento no qual Veronese a convidara para morar junto com ele e ainda lhe confidenciara sobre Linda, sua filha. Esta interrupção sucede justamente quando a música inserida modula para o homônimo Sol maior, lançando nova carga dramática ao *flashback*, distinta da que se estabelecera até então.

O andante con moto de 'A morte e a donzela' retorna, ao final do *flashback*, com a melodia no violoncelo e constitui uma ligação entre as lembranças felizes e a dor de Cátia, que se encontra sentada em frente ao computador de Veronese. A música cessa, a luz se apaga, é possível ouvir apenas o barulho da forte chuva que cai sobre a noite.

Este primeiro movimento estabelece que a narrativa fílmica será construída sobre Cátia e Veronese. Os personagens e seu relacionamento, como temas condutores, são pormenorizadamente apresentados, remetendo à forma-sonata do primeiro movimento da 'Primeira Sinfonia' de Beethoven.

Antecedido por uma introdução lenta, o movimento inicial da 'Primeira' pode ser dividido em duas partes.

A primeira parte é composta pelo primeiro grupo temático em Dó maior e, após uma transição, pelo segundo grupo temático, em Sol maior. Para concluir a exposição dos materiais temáticos, há ainda uma *codeta*, antes da repetição literal do que já foi apresentado.

A segunda parte da estrutura compreende o desenvolvimento e a recapitulação. No desenvolvimento há o diálogo dos materiais temáticos expostos anteriormente. Tal elaboração confere à seção certa instabilidade harmônica, tensão rítmica e melódica. Estes eventos preparam o 'clímax estrutural', o retorno ao tema principal e ao Dó maior que dão início à terceira seção, a recapitulação. Na recapitulação, os dois temas da exposição são reapresentados, com o segundo grupo temático também em Dó maior.

O '1. andante' de 'Sal de Prata' revela alguns aspectos de sua organização narrativa que o aproximam da estrutura identificada na obra de Beethoven. Depois de mencionado na introdução, o universo que cerca Cátia e Veronese começa a ser explicitado, neste primeiro segmento fílmico. Cátia é definitivamente apresentada como protagonista da primeira região temática, seguida por Rudi Veronese, da segunda região temática da exposição. Da atmosfera de seu relacionamento emergem os desdobramentos lançados pelos movimentos subsequentes do filme, o que permite sentenciá-los de tal maneira. O desenvolvimento desta estrutura decorre justamente da morte de Veronese, o que leva Cátia a reorganizar sua vida, agora só, e a enfrentar os conflitos trazidos do relacionamento. O *flashback* do final do movimento, que vem a ser a reexposição, lança a protagonista a momentos de

felicidade com Veronese e reapresenta seu relacionamento, recapitulando momentos antecedentes à morte do cineasta.

3.2.3 Segundo movimento: '2. adagio'

O adagio, movimento subsequente e de maior duração em 'Sal de Prata', inicia no enterro de Rudi Veronese. Em determinados planos da sequência, amigos do cineasta relembram características ainda desconhecidas do personagem: o pai já era falecido e a mãe, muito doente, não pôde comparecer. Ele era diretor e roteirista e havia realizado alguns curtas-metragens, no momento, trabalhava no roteiro de um longa-metragem que se encontrava em seu computador. O andante religioso da ária pertencente à 'Suíte Holberg', op. 40 de Edvard Grieg preenche a cena com uma melodia de notas longas, levemente ornamentadas, executada pelos violinos e acompanhada, quase silenciosamente, pelas demais cordas. A melodia divide a trilha sonora com os sussurros e lamentos dos amigos de Veronese, que, no quadro, são dispostos lado a lado. Cátia, atônita, não consegue desvincular seu olhar de sobre a dor de Cassandra, atriz das produções de Veronese. O primeiro plano em Cátia e o forte crescente da sonoridade da música combinada à cena intuem o ciúme da personagem que se desvelará depois.

O personagem, agora morto, torna-se o elo entre os demais constituintes do filme. A cena posterior apresenta Cátia, Linda, Valdo e João Baptista reunidos no apartamento de Veronese. Eles, com ar de tristeza, vasculham seu computador e leem um de seus roteiros: 'Advertência', que nada mais é do que a advertência apresentada no início do filme. Cassandra inicia a leitura do roteiro. No quadro, é mantido o campo do apartamento de Veronese. O plano-sequência da 'Advertência' inicial não está no quadro, no entanto o 'Intermezzo' de Mendelssohn, que a ele se combinara anteriormente, é inserido sobre a leitura do roteiro por Cassandra em voz *in* e reconstitui implicitamente o vínculo música e cena do plano-sequência uma vez apresentado.

Na sequência seguinte, Cátia, sentada na cama de Veronese, sem conseguir dormir mesmo em um quarto silencioso, é atraída mais uma vez pela luminosidade da tela do computador. O noturno do 'Quarteto de Cordas n. 2' de Alexander Borodin combina-se ao caminhar da personagem até a mesa de trabalho do cineasta. A personagem lança-se à leitura de outro dos roteiros: 'Motéis'. Neste, Cátia se coloca

na cena descrita por Veronese e participa da ação dramática. A sequência de 'Motéis' é recortada por interrupções na leitura de Cátia e une-se a partes do largo do 'Concerto n. 5', BWV 1056, de Johann Sebastian Bach¹⁸.

O *flashback* da cena seguinte apresenta a primeira música de tela do filme: 'Fruto Proibido' de Rita Lee embala a festa que ocorre no apartamento de Veronese. Enquanto Cassandra dança sobre a mesa, Cátia, enciumada, conduz Rudi a seu quarto. Do diálogo *in* entre ambos emergem as preocupações da personagem frente a seu relacionamento com o cineasta. De forma subjetiva, ela admite dividi-lo com Cassandra. A música de tela, de fraca presença no ambiente desde que a porta do quarto fora fechada, é interrompida bruscamente pelo segundo movimento do 'Quarteto Americano n. 12', op. 96 de Antonin Dvorak que perpassa o *flashback* - o primeiro plano de Cátia no apartamento de Veronese, o plano médio da tela luminosa do computador - e é extraído da cena quando o quadro apresenta o dia seguinte de Cátia em seu trabalho.

Um plano médio apresenta o escritório de Cátia, que se encontra em frente ao computador. Ao seu lado, o computador pessoal de Rudi Veronese atrai sua concentração. Ela o fita e busca por 'Motéis', roteiro que começara a ler em outra cena. A materialização do roteiro, através da leitura de Cátia, será intercalada com cenas de seu escritório, quando, por exemplo, ela recebe João Baptista e solicita-lhe explicações para entender as siglas e abreviações do roteiro técnico de 'Filme de Mentira'. João Baptista se propõe a resumi-lo.

Em cena na loja deixada por Veronese, Cátia interroga Mirabela sobre o conteúdo de alguns roteiros deixados pelo cineasta. Para ela, muito do que foi escrito por seu então namorado são paráfrases de sua vida íntima. O diálogo segue no apartamento de Veronese, onde Cátia confessa que se relacionava, às escondidas, com Valdo, amigo próximo de Veronese. Imediatamente, o grave acorde inicial de Lá menor da 'Pequena Suíte' para orquestra de cordas, op. 1 de Carl Nielsen é lançado à cena. Cátia conta a Mirabela que passará a morar no apartamento de Veronese, assim como tinham combinado. A música cessa no princípio da cena seguinte, quando Cátia prepara seus pertences para cumprir o que antecipara a Linda. Valdo pede a Cátia para conversar, a fim de impedi-la, no que não obterá sucesso. Cátia desfere um tapa em Valdo, ele chora e o segundo

¹⁸ A sequência de 'Motéis' é discutida, pormenorizadamente, na terceira parte desta dissertação.

movimento do 'Quarteto Americano', op. 12 de Dvorak, que já havia sido combinado a cenas que exprimiam a dor da protagonista, é novamente trazido à cena.

No apartamento de Veronese, Cátia recebe a visita de Holmes. Este parece ansioso para conversar com a protagonista. Assim que Holmes entre no campo, 'A dança de Anitra', pertencente à 'Suíte Peer Gynt', op. 46 de Edvard Grieg, combina-se à cena. Holmes pede a Cátia permissão para filmar 'Filme de Mentira', roteiro de Veronese. A música cessa, a campainha volta a soar e João Baptista também entra no campo. Os personagens discutem e disputam a filmagem do roteiro. A peça de Grieg foi inserida durante a entrada de João Baptista. De ritmo ternário, andamento rápido e cordas em pizzicato, a combinação entre música e cena confere à ação dramática comicidade, sem deixar de enfatizar o descontentamento de Cátia em relação ao ocorrido. A música segue até o final da cena, que apresenta um plano médio, enquadrando os dois candidatos a produzir 'Filme de Mentira'.

A última cena deste movimento revela o encontro entre Cátia e Cassandra e uma discussão. Cátia demonstra seu ciúme em relação a Cassandra e conta-lhe que Rudi tinha uma filha. 'Sorrow' de Artur Barbosa une-se ao final da cena, encerrando o segundo movimento, enquanto o quadro apresenta o enfrentamento de olhares das personagens.

A ação dramática de todo este movimento centraliza-se na figura de Veronese. Este, reconstituído em sucessivas cenas do adágio, é revisitado de diferentes maneiras: seus amigos o reapresentam e são apresentados; seus roteiros agora são desejados e expõem sua vida privada; o habitar de seu apartamento; a materialização de sua filha na narrativa; o lamento de sua namorada, em decorrência de sua morte.

A organização dramática do segundo movimento de 'Sal de Prata', que inicia em um intertítulo narrativo sobreposto ao rosto velado de Veronese e concentra todas as suas ações narrativas acerca da solenidade de sua memória, aproxima este segmento fílmico ao segundo movimento da 'Terceira Sinfonia' de Beethoven, uma *marcia funebre* em Dó menor.

Segundo Lockwood (2005, p. 244), este movimento de caráter lento, cujos esquemas formais não se adaptam, a não ser nos padrões formais dos movimentos lentos mais amplos de Beethoven, apresenta, em sua primeira seção (compassos 1-68), uma marcha fúnebre em Dó menor. A segunda seção (compassos 69-104) é apresentada em Dó maior. Retorna parcialmente o primeiro tema em Dó menor,

entre os compassos 105-172 e a primeira seção é recapitulada entre os compassos 173-209. A coda, que inicia em Lá bemol, finaliza o movimento e retorna a Dó menor.

Embora várias narrativas sequenciais e metafóricas para esta sinfonia tenham sido propostas, nenhuma parece satisfazer integralmente suas intenções. Lockwood (2005, p. 245) afirma:

De qualquer maneira, se Beethoven tinha um “quadro” em mente como guia quando estava escrevendo esse movimento, foi apenas o de uma lenta marcha processional para um herói morto sendo levado ao túmulo – o que parece claramente nos toques de tambor em tercina simulados pelos baixos, no começo e no fim.

Na ‘Eroica’, cada movimento é desenvolvido em grande escala e possui seus próprios contrastes e particularidades, produzindo a impressão que quatro pilares sustentam a obra. A concentração de cerimônias de despedida para Veronese, no segundo movimento, um adagio iniciado em seu enterro, eleva o personagem Veronese a nova dimensão dentro do filme. Veronese é protagonista de uma era pós-moderna, pessimista e não heroica. Seu legado é suficiente para o desenvolvimento da ação dramática em ‘Sal de Prata’ e constitui o cerne do segundo movimento fílmico que parece querer celebrar “a memória de um grande homem”, precisamente o subtítulo original da ‘Eroica’ de Beethoven.

3.2.4 Terceiro movimento: ‘3. largo’

O início do terceiro movimento da estrutura narrativa é sinalizado através do intertítulo narrativo ‘3. largo’ sobreposto à panorâmica vertical que lança ao quadro a viagem de Cátia para encontrar Linda, filha de Veronese. A peça de Artur Barbosa, inserida ao final do segundo movimento, prossegue. Um primeiro plano de Cátia, seguido de nova panorâmica horizontal, constitui os *raccords* que apontam para a chegada da protagonista em seu destino. Cátia, em plano médio e *travelling out*, ultrapassa uma porta de vidro, enquanto ‘Sorrow’ em *fad out* é extraída da cena. Uma voz jovial feminina é percebida e, imediatamente, um aparelho televisor é emoldurado pelo quadro.

Linda, que trabalha em um estúdio de edição, recebe Cátia. Ela finaliza uma matéria, que será lançada, através de um *close*, no televisor de sua casa. Ela e

Cátia assistem ao trabalho e conversam sobre Veronese. Agora, o personagem é apresentado sobre o olhar de Linda: um pai distante que fora expulso de casa há dezoito anos. Linda confia à Cátia que, quando fizera quinze anos, Rudi lhe enviara um livro. Na verdade, era um roteiro que ela pôde assistir posteriormente em vídeo, momento que, segundo ela, sentiu 'pela primeira vez' a presença do pai e entendeu o sentido do presente. *Sorrow* de Artur Barbosa retorna à cena e prolonga-se até a cena seguinte, quando Cátia, sentada em seu escritório, folheia o livro que Rudi dera a Linda. Seu chefe, Cristóvão, invade a sala e a afronta fortemente. O prelúdio da 'Pequena Suíte' para orquestra de cordas, op. 1 de Carl Nielsen é, mais uma vez, trazido à cena fílmica, ligando duas sequências distintas.

Cátia, dentro do apartamento de Veronese, em breves e distintos planos parece querer invadir o universo do cineasta. Ela lê seus livros, vasculha suas gavetas, busca assistir seus filmes, lê seus roteiros. Cenas ainda combinadas ao prelúdio de Nielsen, peça de melodia marcante, acompanhada de um ritmo insistente, alcança grande densidade e pontua, desta forma, a cena seguinte, quando Cátia adentra um *set* de filmagem. As diferentes texturas da obra de Nielsen parecem se aliar, com precisão, às diferentes cenas da sequência. Cátia caminha vagarosamente, enquanto o crescente incorporado da peça parece conduzir a ação dramática a novas possibilidades. A obra de Nielsen cessa em *fade out* e Cátia pergunta a Mirabela sobre a possibilidade de acompanhar as filmagens que ocorriam no *set*. Com o aceno positivo de Mirabela, Cátia ingressará ativamente no universo fílmico.

Na cena seguinte, Cátia empunha uma claquete, frente à gravação da cena 2, plano 1, tomada 1 de 'Filme de Mentira', dirigido por João Baptista. Assim que a gravação inicia, 'A dança de Anitra' de Grieg, que já se combinara às discussões, entre Holmes e João Baptista, acerca da filmagem deste mesmo roteiro, retorna e une-se à cena, também como música de fosso. A cena que está sendo gravada na diegese apresenta Cassandra, interpretando uma jovem que almeja ser atriz. Acompanhada de um jovem cineasta, a personagem de Cassandra encontra-se em um quarto. Da mesma maneira que fora apresentada, a peça de Grieg é lançada à cena através de sua exposição, compassos 1-22, com a repetição dos compassos 7-22. Tal obra é extraída de cena quando a melodia, em notas agudas, conclui a exposição. O cineasta em cena afirma à jovem que ela necessita superar a timidez para se tornar atriz. A personagem de Cassandra levanta a blusa e mostra-lhe os

seios, querendo provar que timidez não seria um problema. A sequência termina com o “corta” de João Baptista que dirige a ação na diegese.

Em frente ao apartamento de Cátia, Valdo a ajuda com alguns objetos e carrega um projetor 16 mm. Dentro do cômodo, enquanto ambos os personagens conversam, Valdo abre um estojo no qual contém um arco de violino que pertencera ao avô de Cátia. O segundo movimento do Quarteto Americano op. 96, de Dvorak é, mais uma vez, trazido ao filme e se combina a cena, de forma a pontuar o objeto no quadro. Valdo deixa o arco sobre a mesa e lhe pergunta se deveria ir embora. Um *flashback* remetendo a Rudi Veronese é lançado e constrói uma composição de planos que intercala cenas de um diálogo *in* de Cátia e Veronese sobre seu relacionamento, com uma cena de Valdo e Cátia, discutindo seus encontros às escuras. Cátia confessa a Valdo não acreditar no amor do personagem. Alguns poucos segundos da peça de Dvorak retornam à cena, pontuando a decepção observada na fisionomia de Valdo.

Nova cena: em uma sala de cinema vazia e com luzes acesas, Cátia, Cassandra, Caniço e Edvaldo preparam-se para assistir a excertos de ‘Filme de Mentira’, enquanto Mirabela fala ao celular. Segundo Mirabela, João Baptista, o diretor, acabara de lhe avisar que não compareceria. A projeção inicia sem som, o que causa estranheza à Cátia. Novo telefonema à Mirabela: Sílvia a avisa que João Baptista havia mandado desmontar os cenários nos quais ‘Filme de Mentira’ estava sendo rodado, o que, na sala de projeção, causa espanto aos constituintes da ação.

A cena seguinte apresenta Cátia e João Baptista. Este a adverte que rodar “Filme de Mentira” seria uma espécie de despedida de Veronese e que ele, João Baptista, já havia se despedido. O diretor sugere a Cátia que procure Holmes para terminar o filme, pois ele não o faria mais. Para João Baptista, a cerimônia acerca de Veronese chegara ao final.

Nas cenas posteriores, são reveladas as tentativas frustradas de Holmes de filmar ‘Filme de Mentira’. As cenas produzidas na produção do roteiro, agora dirigido por Holmes, também se combinam aos primeiros compassos da ‘A dança de Anitra’ de Grieg. A gravação de Holmes desenvolve-se em plano-sequência, culminando com a desistência de Cassandra em continuar participando da filmagem, em virtude da falta de verbas para a produção.

No apartamento de Cátia, a personagem, acompanhada de Valdo, assiste às películas de Veronese no projetor 16 mm. Entre uma película e outra, descobrem

'Aurora', filme rodado há muitos anos por Veronese, devido ao qual foi expulso de casa, conforme contara Linda. Valdo confia a Cátia que, no dia seguinte, também iniciará uma filmagem e a convida para assistir aos trabalhos.

Em nova cena, Cátia visita o *set* no qual Valdo está dirigindo um ensaio antes da gravação anunciada. Cassandra e o ator que contracena com ela encontram-se em um quarto. A ação dramática, dirigida por Valdo, desperta em Cátia *flashbacks*, que colocam na cena Cátia e Valdo, intercalados à cena presenciada pela personagem. Cátia, mais uma vez, observa sua vida parafraseada em um dos roteiros de Veronese. Um curto excerto do 'Stabat Mater', RV 621 (*Pro peccatis suae gentis e Eja mater*) de Antonio Vivaldi une os planos que revelam explicitamente os encontros entre Cátia e Valdo e o que era filmado no *set*.

Cátia, desolada, sentada em um camarim como uma verdadeira atriz, questiona Valdo se este havia confessado a Veronese o caso amoroso entre os dois. Através de novos *flashbacks*, intercalados a planos de seu diálogo, Valdo lhe confia que sim. 'Sorrow' de Barbosa combina-se a excertos dos *flashbacks* nos quais Valdo confessa a Rudi seu romance com Cátia. O movimento encerra no diálogo *in* entre Valdo e Cátia, que duvida do amor do personagem, mas crê nos fatos por ele descritos. "A gente junta os pedaços e encontra um sentido", afirma a personagem.

A ação dramática do terceiro movimento de 'Sal de Prata' encontra em Veronese um motivo fílmico recorrente na organização dos distintos segmentos. É Cátia, no entanto, que, ao longo da trama, mantém o protagonismo, revelando seu olhar acerca do cineasta e de seu entorno. 'Filme de Mentira', roteiro escrito por Veronese e nunca filmado, torna-se objeto de desejo e conecta este movimento ao '4. allegro', último segmento da organização fílmica. No largo, foram apresentadas as primeiras manifestações, as tentativas de filmagem, os candidatos a diretor, os atores, os cenários, o enredo, a música de fôso que acompanha suas cenas, no entanto todo este material ainda estava desconstituído de finalização e de um sentido explícito ao espectador. O que, de fato, ocorrerá no movimento subsequente.

A explicitação das relações entre este segmento fílmico e seu correspondente sinfônico está reservada para o diálogo entre o terceiro e quarto movimentos, como construído no tópico a seguir.

3.2.5 Quarto movimento: '4. allegro'

O quarto movimento de 'Sal de Prata', '4. allegro', retoma 'Filme de Mentira', iniciado no segmento anterior. No primeiro momento, duas cenas distintas - a primeira dirigida por João Baptista e a segunda por Holmes - são revisitadas por Cátia e Linda. Ambas são acompanhadas por 'A dança de Anitra' de Grieg. A apresentação de tais recortes em sequência, combinados com a mesma obra musical, garante a unicidade entre música e cena já lançada anteriormente. Todas as citações, filmagens e exibições de 'Filme de Mentira' são associadas à composição de Grieg. Esta se torna música de fosso em 'Filme de Mentira' e concomitantemente em 'Sal de Prata'. Para o espectador tal distinção já não é possível.

Após a exibição das duas cenas em um computador pessoal, Cátia e Linda, suas espectadoras, entendendo a incompletude do filme que se constituía, responsabilizam-se por finalizá-lo. Para tanto, Linda diz possuir uma ideia: "Depois desta cena vem um letreiro: alguns anos depois".

A sequência seguinte lança o espectador a um mosaico de 'Filme de Mentira', no qual, planos intercalados constroem possibilidades para as cenas já filmadas por João Baptista e Holmes. Esta alternância de planos é acompanhada por 'Serenata' de Franz Schubert, que une cenas filmadas em suportes diferentes, em ambientes diferentes, com personagens diferentes, exceto Cassandra. 'Filme de Mentira' chega a seu final com a premiação da atriz principal, Cassandra, acompanhada ora pelo jovem cineasta que protagonizou com ela as filmagens de João Baptista, ora com o ator com quem a personagem dividiu a cena, sob direção de Holmes. O primeiro movimento da 'Serenata para cordas', op. 48 de Piotr Ilitch Tchaikovsky, *Pezzo in forma di Sonatina*, é combinado à premiação de melhor atriz de curta-metragem para a personagem de Cassandra, que divide a trilha sonora com o discurso da personagem, sempre com planos intercalados das cenas iniciadas por João Baptista e Holmes, e concluídas por Linda e Cátia. Tanto os excertos de 'Serenata' de Schubert, quanto da 'Serenata para cordas' de Tchaikovsky, quando combinados às cenas em que foram apresentados, constituem-se como música de fosso para 'Filme de Mentira', exibido a um espectador que se encontra no campo, assim como ocorrera, em 'Sal de Prata', com 'A dança de Anitra' de Grieg.

Na cena que sucede a apresentação de 'Filme de Mentira', os personagens, sentados em uma sala de projeção, creditam a Cátia e Linda o novo sentido emergido do trabalho de montagem realizado pelas personagens. Valdo conclui que o roteiro de Veronese adquirira novas compreensões. No mesmo instante, combinado a 'Noturno para violoncelo e cordas' op. 19, n. 4 de Tchaikovsky, Cátia e Linda, que não estavam presentes à sala de exibição, discutem novos roteiros, sentadas à beira do Guaíba. Dentre eles, um chamado 'Sal de Prata', "mais complicado, que pode dar um longa", segundo Cátia. Para a personagem, 'Sal de Prata' seria sobre cinema e sobre amor, pois "Rudi sempre dizia que os filmes bons são sobre amor". Linda pergunta-lhe sobre a primeira cena de 'Sal de Prata'. Cátia descreve: "aparece uma garota, a gente só vê o rosto dela e os ombros nus. Aí ela olha pra câmera e diz: Corta!". Este *corta!* *in* é proferido por Cassandra, no mesmo enquadramento da advertência que inicia o filme. No plano seguinte, Cátia, em primeiro plano, mira a câmera e diz: "corta!". Por fim, a voz de Carlos Gerbase, diretor de 'Sal de Prata', que nunca estivera explicitamente no quadro, fora de campo grita: "corta!". Imediatamente, o andante sentimentale do 'Noturno para violoncelo e cordas' op. 19, n. 4 de Tchaikovsky une-se ao filme e combina-se aos créditos finais que começam a ocupar o quadro e encerram a película.

O romancista e crítico E. T. A. Hoffmann, discorrendo, em 1810, sobre a 'Quinta Sinfonia' de Beethoven, destacou uma de suas mais expressivas características: as conexões entre os movimentos. Primeiro, elas aparecem através da recorrência rítmica do motivo de abertura em cada movimento; segundo, através da amálgama parcial entre o *scherzo* e o *finale*, terceiro e quarto movimentos da sinfonia (Lockwood, 2005, p. 257).

O *scherzo* da 'Quinta Sinfonia' de Beethoven, estruturado em três partes, ao invés de terminar de forma autônoma, conduz para o *finale* através de uma grande preparação da dominante, que perpassa do pianíssimmo ao pianíssimo e depois, através de um crescente poderoso, para a abertura do *finale* em fortissimo, na tonalidade de Dó maior. Durante o quarto movimento, em meio à seção de desenvolvimento, o material motivico do *scherzo* é retomado e gradualmente transformado, ele retorna, na recapitulação, como o material já lançado na exposição.

Assim como a 'Quinta Sinfonia' de Beethoven, 'Sal de Prata' apresenta forte conexão entre o terceiro e o quarto movimentos. No filme, este enlace ocorre

através de ‘Filme de Mentira’, que se encontrava em fase organizacional durante o largo. Ele é apresentado tanto ao espectador que se encontra no campo, quanto ao espectador fora de campo, no allegro, revisitando os materiais oriundos do terceiro movimento.

De acordo com Lockwood (2005, p. 261), o *finale* da ‘Quinta Sinfonia’ “solidamente em Dó maior, coroa a composição. Ele resume tudo o que é exultante, poderoso e de amplo espectro”. Segundo o mesmo autor, o tom triunfante do quarto movimento “ofereceu uma metáfora para a obra inteira como ‘uma passagem da escuridão à luz’, como muitos a descreveram”. ‘Sal de Prata’, que iniciara preparando a morte de Veronese, e cujo segundo movimento é de singular escuridão, encontra, em sua última cena, o forte sol que se põe no Lago Guaíba, enquanto Cátia apresenta a Linda ‘Sal de Prata’, um longa-metragem sobre amor e sobre cinema.

3.3 A sinfonia fílmica em ‘Sal de Prata’

Uma das especificidades do cinema é a possibilidade de combinar e organizar os diferentes elementos que compõem seu complexo. Esta multiplicidade é acompanhada de abordagens e interpretações da mais variada ordem sobre a condução dos constituintes fílmicos no interior de suas narrativas.

A aproximação entre ‘Sal de Prata’ e uma estrutura musical como é a sinfonia implica a necessidade de elucidar os parâmetros sobre os quais se estabelece esta relação. As inquietações emergidas da observação de um *corpus* fílmico, entrecruzado por intertítulos narrativos de conteúdo semântico apropriado da terminologia musical, começam a ser resolvidas no mapeamento das inserções musicais do percurso dramático estabelecido pela narrativa, listadas no Apêndice 1.

A análise da música de fosso em ‘Sal de Prata’ (Apêndice 1) indica que quatorze obras diferentes foram combinadas aos diversos movimentos do filme. Há duas inserções musicais no segmento entendido como ‘introdução’, aqui separado do movimento inicial apenas pelo pormenor; quatro inserções musicais no andante, primeiro movimento; quinze inserções musicais no adagio, segundo movimento; treze inserções musicais no largo, terceiro movimento; oito inserções musicais no allegro, quarto movimento. Há ainda os ruídos da afinação de orquestra combinados aos créditos iniciais e uma inserção musical durante os créditos finais. De modo

geral, não é possível afirmar que as inserções musicais corroborem explicitamente os intertítulos narrativos que as circunscrevem. O interior de cada movimento fílmico apresenta obras musicais em diferentes andamentos, não vinculadas necessariamente à sugestão lançada pelo conteúdo semântico das inscrições no quadro¹⁹. A relação mais íntima que a música ouvida em 'Sal de Prata' assume é com o drama em cena, permitindo a outros parâmetros conduzirem a organização estrutural.

Os diversos movimentos fílmicos possuem, em sua extensão, os seguintes valores de tempo²⁰: 21'28" para o primeiro movimento, incluindo os 6'21" da introdução; 33'11", no segundo movimento; 25'30", no terceiro movimento; 10'26", no movimento final. O Apêndice 2 contém a quantidade aproximada de planos que podem ser observados ao longo do filme e sua localização. Com esta especificidade, as cenas limítrofes entre os vários movimentos foram acomodadas em um ou outro segmento fílmico.

A introdução apresenta 32 planos e média de 10,92" de tempo para cada unidade isolada. O primeiro movimento, andante, 175 planos e média de 4,89" de tempo para suas unidades. O segundo movimento, adagio, 369 planos e tempo médio de 5,39" para as unidades. No terceiro movimento, largo, concentram-se 301 planos e tempo médio de 5,08" para as unidades. O quarto e último movimento, allegro, transcorre em 141 planos com tempo médio de 4,43" por unidade.

A decupagem de 'Sal de Prata' no Apêndice 2, lança algumas pertinências à discussão. A introdução fílmica possui, em média, planos mais longos que os encontrados no primeiro movimento, aproximando-se às características da introdução lenta do primeiro movimento da estrutura sinfônica clássica. Os movimentos intermediários, cujos conteúdos semânticos de seus intertítulos os definem como os mais lentos do filme (adagio e largo), possuem os planos mais longos dentre os recortes. O movimento final, definido como um allegro, é aquele que concentra, em média, os planos mais velozes da organização narrativa. Os apontamentos apresentados aproximam a organização fílmica proposta por intertítulos narrativos a uma estrutura sinfônica e corroboram o entendimento de 'Sal de Prata' sob este viés.

¹⁹ As indicações de andamento das obras inseridas em 'Sal de Prata' foram colhidas e averiguadas em partituras e edições diversas.

²⁰ Valores aproximados.

O aprofundamento desta discussão ocorre na descrição fílmica já apresentada. Nela o percurso dramático observado no filme conduz à íntima aproximação entre a estrutura demarcada em ‘Sal de Prata’ e exemplos de sinfonias de Beethoven, cujas características dramático-estruturais satisfizeram tais condições. Da possibilidade de conectar determinado filme a uma estrutura sinfônica, emergiu a definição de *sinfonia fílmica*, entendida como uma estrutura de múltiplos movimentos que organiza determinada obra musical, aplicada com este mesmo princípio a um *corpus* fílmico.

Quadro 1 - Aproximações estabelecidas entre os movimentos de ‘Sal de Prata’ e as sinfonias de Beethoven

movimentos em ‘Sal de Prata’	1. andante	2. adagio	3. largo	4. allegro
exemplos musicais	primeiro movimento da Primeira Sinfonia de Beethoven (introdução lenta: primeiro movimento da Quarta Sinfonia de Beethoven)	segundo movimento da Terceira Sinfonia de Beethoven	terceiro movimento da Quinta Sinfonia de Beethoven	quarto movimento da Quinta Sinfonia de Beethoven

Fonte: dados da pesquisa.

Em ‘Sal de Prata’, a organização sinfônica desenvolve-se, através da segmentação narrativa, em quatro momentos, suficientemente completos em si mesmos e pertencentes a um todo maior, sublinhados por intertítulos narrativos de conteúdo semântico, extraído de indicações musicais que sinalizam o transcorrer e a demarcação do percurso dramático do *corpus*. Em sua constituição, o filme apresenta paralelos entre a organização dos planos e uma organização sinfônica fortalecidos pelo percurso dramático proposto na narrativa. No entanto, a música combinada às cenas, no decorrer dos movimentos é de caráter independente ao conteúdo semântico dos intertítulos.

Metaforicamente, ‘Sal de Prata’ aproxima-se da estrutura da sinfonia clássica. A discussão que se impôs, conectando filme a exemplos musicais, possibilita encarar ‘Sal de Prata’ e suas apropriações como uma sinfonia fílmica, definição proposta por este trabalho.

4 OLHARES SIMULTÂNEOS: A QUESTÃO RETÓRICA

Por diversas vezes, o cinema apropriou-se da música de Johann Sebastian Bach. Estimativas do [allmovie.com](http://www.allmovie.com)²¹ indicam que mais de 200 filmes utilizaram-se da música do compositor, em grande pluralidade. Uma de suas obras mais recorrentes, nas salas de projeção, é a abertura da 'Tocata e Fuga em Ré menor' BWV 565, encontrada em produções de Rouben Mamoulian, 'O Médico e o Monstro' ('Dr. Jekyll and Mr. Hyde', 1931); Louis Friedlander, 'O Corvo' ('The Raven', 1935); Walt Disney, 'Fantasia' ('Fantasia', 1940); Billy Wilder, 'Crepúsculo dos Deuses' ('Sunset Boulevard', 1950); Freddie Francis, 'Contos da Cripta' ('Tales from the Crypt', 1972); Norman Jewison, 'Rollerball' ('Rollerball', 1975); Terry Jones e Terry Gilliam, 'O Sentido da Vida' ('Monty Python's The Meaning of Life', 1983). Excertos das 'Suítes para violoncelo solo' BWV 1007-1012, foram utilizados por Ingmar Bergman em 'Através de um Espelho' ('Såsom i en spegel', 1961), 'O Silêncio' ('Tystnaden', 1963) e 'Quando Duas Mulheres Pecam' ('Persona', 1966). Em 'O Talentoso Ripley' de Anthony Minghella (The Talented Mr. Ripley, 1999), o primeiro movimento do 'Concerto Italiano' BWV 971 une-se a 'Mache Dich', 'Mein Herze', 'Rein' da 'Paixão Segundo São Mateus' BWV 244, de forma a criar uma associação entre as duas identidades distintas do protagonista. Passagens pertencentes às 'Variações Goldberg' BWV 988, são encontradas em 'O Último Mergulho' (1992) de João César Monteiro; 'O Silêncio dos Inocentes' de Jonathan Demme ('The Silence of the Lambs', 1991); 'O Paciente Inglês' de Anthony Minghella (The English Patient, 1996) e 'Hannibal' ('Hannibal', 2001) de Ridley Scott. Em 'O Gênio e Excêntrico Glenn Gould' ('Thirty-Two Short Films About Glenn Gould', 1994) François Girard organiza os 32 fragmentos constituintes do filme de forma similar à estrutura encontrada nas 'Variações Goldberg'. Além de lançar a música do compositor, aspectos e episódios que cercam a vida de Bach foram narrados por Traugott Müller em 'Friedemann Bach' (1941) e Jean-Marie Straub em 'Crônica de Anna Magdalena Bach' ('Chronik der Anna Magdalena Bach', 1968).

A recorrência da música de Bach no cinema, que perpassa décadas, diretores e gêneros fílmicos, é assim justificada por Chion (2010, p. 256):

²¹ Endereço eletrônico: <http://www.allmovie.com/artist/johann-sebastian-bach-80335/bio>. Acesso em: 15 nov. 2011.

Frequentemente, a música de Bach é eficaz na tela, não apenas quando buscamos, com mais ou menos êxito, criar sobre sua música um balé de imagens não figurativas, [...] mas também quando sua imperiosa abstração colide surpreendentemente, com enorme força dramática, com o caráter físico e concreto do cinema. Por exemplo, em Bergman ou em Tarkovski, suas notas ressoam em um mundo de corpos, epidermes, sangue e lama.

Em ‘Sal de Prata’, o largo do Concerto n. 5 em Fá Menor, BWV 1056, é o único movimento, integrante de uma obra musical, que pode ser ouvido em toda sua extensão, da primeira à última nota. O largo (também pertencente à ‘Matadouro Cinco’ [Slaughterhouse-Five, 1972] de George Roy Hill), é combinado à leitura e à materialização de um roteiro encontrado pela personagem Cátia no computador de Veronese, durante o ‘2. adagio’, segundo recorte narrativo do filme.

Este capítulo analisa a combinação entre música e cena, considerando a estrutura retórico-musical, a vinculando à montagem proposta pelo filme. No primeiro momento, é apresentada uma discussão retórica sobre a música de Bach e sua análise, posteriormente, levada à cena fílmica selecionada, de forma a prover a articulação entre ambas.

4.1 Apontamentos retóricos

A aproximação entre música e retórica remete à antiguidade clássica. *Musica* e *Rhetorica* pertenciam ao sistema das *septem artes liberales*, uma organização de ensino que perpassou os séculos, impondo-se como portadora dos saberes fundamentais do ocidente. As *septem artes liberales* dividiam-se em *Quadrivium*, constituído por *Musica*, *Arithmetica*, *Geometria* e *Astronomia*, e *Trivium*, ao qual pertenciam *Rhetorica*, *Grammatica* e *Dialectica*. Segundo Assumpção (2007, p. 114):

Pelas *septem artes liberales*, música e retórica atravessaram toda a época medieval (tendo em Boecius um inigualável colaborador), adentrando o universo renascentista e barroco. Com a lenta emancipação da música da palavra no século XVIII, a autonomia da música instrumental exigiu que formas musicais específicas se erigissem, para abarcar o material musical em franco desenvolvimento.

As origens da retórica remetem à Grécia do século V a.C. A sistematização dos procedimentos que idealizaram e construíram os diferentes tipos de discurso

provém da região da Sicília, de onde foi levada a Atenas e Roma. A retórica foi descrita como um dos saberes fundamentais constituintes do *Trivium*, que durante séculos norteou a formação da aristocracia ocidental. Para Beristáin (1995, p. 421):

o ensino da retórica procurava um fundamento moral ao aluno já que, para dominar a arte de falar bem se requer pensar bem, e para pensar bem é necessário viver bem, sem isto, não é possível nem comover, nem convencer: assim não é possível persuadir.

Conforme Assumpção (2007, p. 53), durante a Idade Média, música e texto estiveram indissolúvelmente ligados para servir aos princípios da contemplação e da adoração religiosa. O autor considera *De institutione musica* de Boécio (480-524) um marco no desenvolvimento da teoria musical, concomitantemente às relações entre música e retórica.

Durante os séculos XVI, XVII e XVIII, a retórica exerceu determinante influência na cultura, na educação, na religião, nas artes e na sociedade. No Renascimento, com o Humanismo e o Protestantismo, por vias diferentes, música e retórica passaram a ser acompanhadas uma da outra. Em relação à música, Cano (2000, p. 7) diz que o *corpus* teórico da retórica musical, no Barroco, é produto dos tratados produzidos entre 1535 e 1792. Estes foram denominados por seus autores como *musica poetica*²² em alusão à poética literária. Em tais tratados, faz-se referência à íntima relação entre música e retórica; ao papel do músico como orador, cuja tarefa principal é persuadir o público; à origem e ao funcionamento dos afetos; ao sistema retórico musical. Cano (2000, p. 8) afirma ser possível, através destes tratados, demonstrar a importância da retórica nos processos compositivos da época, propiciando uma aproximação melhor documentada aos pressupostos históricos, culturais, científicos, epistemológicos que permearam a atividade musical do Renascimento tardio e do Barroco.

4.2 O sistema retórico musical

²² Segundo Cano (2000, p. 38), o termo 'poética' (do grego *crear*) refere-se à teorização, normatização, sistematização, invenção de instruções, conhecimentos e recursos técnicos com os quais conta o artista durante o processo de criação. Esta nova classificação musical somou-se às categorias estabelecidas por Boécio (480-524), na Idade Média: *musica theorica* e *musica practica*.

A elaboração de uma teoria retórico-musical cujos postulados foram registrados em uma série de tratados, através do genérico nome *musica poetica*, parte de uma aspiração proveniente do Renascimento, de imitar modelos e técnicas da cultura clássica. Para Cano (2000, p. 34), completa este desejo o anseio de teóricos e compositores em constituir, na música, uma força telúrica, capaz de mover e sacudir os afetos da plateia, assim como os bons oradores ao proferirem seus discursos. Deste modo, extrair da retórica as ferramentas necessárias para suscitar tais efeitos, transformou-se em tarefa fundamental para os músicos barrocos. A edificação de uma complexa teorização retórica da música foi sua consequência.

Inventio, Dispositio, Elocutio, Memoria e Pronuntiatio são os constituintes com os quais se pode apresentar o sistema retórico. Segundo Rodriguês (2001, p. 37), todos, com exceção da *Memoria*, foram aplicados à música. *Memoria* é a única parte do sistema retórico que não foi sequer mencionada nos tratados musicais do Barroco. Para Leach (in: Bauer; Gaskell, 2008, p. 299), é notável que estas categorias existam há mais de dois mil anos, antes como métodos com os quais se devia exercitar o discurso e depois, por Aristóteles, como um modo de examinar a estrutura de discursos particulares.

A produção teórica da qual se apropriaram os elementos retóricos aplicados em música, no período barroco, é fundamentalmente germânica. Embora princípios retóricos tenham influenciado a composição musical na Itália, França e Inglaterra, foi na Alemanha²³ que seu desenvolvimento culminou na adoção e na adaptação de métodos, terminologia e estruturas retóricas remetidas à música.

4.3 O largo do Concerto n. 5 em Fá menor, BWV 1056, de Johann Sebastian Bach em sua estrutura retórica-musical

Datado de 1742, o Concerto n. 5 em Fá Menor, BWV 1056, está organizado em três movimentos, *allegro moderato*, *largo* e *presto*, e pertence à última década da vida do compositor, quando, segundo Sadie (1994, p. 61), o artifício contrapontístico predominou em sua obra. A estrutura do concerto, recorrente em outras produções

²³ Burmeister (1564-1629), Kircher (1601-1680), Printz (1641-1717), Vogt (1669-1730), Walther (1684-1748), Mattheson (1681-1764), Scheibe (1708-1761) e Forkel (1749-1818) estão entre os principais tratadistas retórico-musicais do período barroco.

do gênero, denomina-se ‘forma italiana’, pois se constitui de dois movimentos rápidos (*allegro* e *presto*) e um intermediário lento (*largo*).

O BWV 1056 foi concebido para cravo, dois violinos, viola e contínuo e pertence a uma série de concertos – BWV 1052-1059 – constituídos por esta instrumentação. O movimento intermediário, *largo*, é basicamente uma transcrição da *Sinfonia*²⁴ oriunda da cantata BWV 156, *Ich steh mit einem Fuß im Grabe* (Eu estou com um pé no túmulo) de 1729, composta para dois violinos, viola, contínuo e oboé.

Um coral ou uma cantata de Bach são permeados de linguagens simbólicas. Massin (1997, p. 464) afirma:

quando põe algum texto em música – e trata-se quase sempre de um texto religioso –, Bach jamais deixa passar uma ideia, uma imagem ou uma palavra importante, sem dela oferecer musicalmente uma transcrição simbólica. Bach possui todo um arsenal de procedimentos de escrita musical (melódicos ou harmônicos) que lhe permitem, a qualquer momento, modificar a marcha do desenrolar da música, mudar-lhe a direção e traduzir, assim, a imagem contida no texto que transcreve musicalmente.

A explicitação de ideias, imagens ou palavras, através de elementos simbólicos, é procedimento sistemático na obra de Bach, e parece ser mais evidente na música vocal que na música instrumental. O texto em Bach é fator determinante. No entanto, a tarefa de buscar simbolismos em sua música instrumental é viável. Bodky (1980, p. 241) afirma²⁵: “já que a chave para o entendimento da música vocal de Bach quase sempre reside na compreensão do significado dos elementos ‘pictóricos’, não é injustificável pesquisar mecanismos semelhantes em sua música para teclado”.

4.3.1 Análise da estrutura retórica-musical

4.3.1.1 *Inventio*

²⁴ Sinfonia: termo italiano, usado a partir do Renascimento para designar vários tipos de peças (geralmente instrumentais). Em c.1700, referia-se especialmente à abertura ‘italiana’ em três movimentos (rápido-lento-rápido/dança). A partir do século XVIII, adquire o significado com o qual é aplicado nas outras seções desta dissertação.

²⁵ Tradução livre: *Since the key to understanding Bach’s vocal music almost always lies in grasping the meaning of the “pictorial” elements, it is not unjustifiable to search for similar devices in the keyboard music.*

Inventio é a obtenção dos argumentos, ideias e informações estratégicas a serem empregados no discurso. Segundo Assumpção (2007, p. 58), em música, *Inventio* é a determinação das ideias centrais (melodias, temas), da tonalidade, do andamento, dos metros, dos timbres, ou seja, das decisões composicionais precedentes ao grafismo na partitura.

Ciente das aproximações entre o largo do Concerto n. 5 em Fá menor, BWV 1056, e a *Sinfonia*, movimento inicial da ‘Cantata’ BWV 156, torna-se oportuno discutir, através de paralelos entre ambas as obras, os elementos pertencentes ao domínio da *Inventio*.

Segundo Cano (2000), teóricos barrocos apresentaram a tonalidade de Fá menor associada ao deprimido, por Charpentier (1670); ao desespero, por Mattheson (1713); ao lamento, por Rameau (1722). Fá maior - tonalidade que estrutura a Cantata BWV 156, *Ich steh mit einem Fuß im Grabe* - foi aliada à fúria e à cólera, por Charpentier (1670); à generosidade, resignação e ao amor, por Mattheson (1713); ao tormento, por Rameau (1722).

O largo, movimento intermediário do BWV 1056, uma dentre as obras inseridas em ‘Sal de Prata’, está em Lá bemol maior, tonalidade relativa à estruturante do concerto. A sinfonia da ‘Cantata’ BWV 156 está em Fá maior. Da transcrição efetuada por Bach, observa-se não apenas a reinstrumentação já referida, como também a transposição de tonalidades no reaparecimento do movimento em nova obra do compositor.

Figura 13 - Relações de tonalidades entre BWV 156 e BWV 1056 de Johann Sebastian Bach

	tonalidade do concerto:	movimento em análise:	tonalidade do movimento discutido:
BWV 156	Fá maior	sinfonia	Fá maior
BWV 1056	Fá menor	largo	Lá bemol maior

Fonte: Dados da pesquisa.

Os textos de Charpentier, Mattheson ou Rameau, discutidos por Cano (2000), não apresentam descrições para a tonalidade de Lá bemol maior. Schubart (1806), teórico posterior a Bach, associa a tonalidade de Lá bemol maior ao eterno. O largo

do BWV 1056, relançado de nova obra, segundo a discussão do autor, se vincularia à prolongação da vida, à eternidade.

Embora pertençam a tonalidades diversas, tanto a sinfonia quanto o largo, encerram-se no mesmo acorde: Dó maior. A distância entre Lá bemol maior e Dó maior é mais ampla do que entre Fá maior e Dó maior. Assim, no largo, a fim de vencer tal percurso, a melodia desenhada por Bach percorre um compasso a mais para alcançar seu final. O acorde de Dó maior, que encerra ambos os movimentos, tanto na sinfonia quanto no largo, é de função dominante em suas tonalidades estruturantes, Fá maior e Fá menor. Assim, prepara o ouvinte para o movimento que segue e adquire função importante na estrutura e íntima união das partes, tanto na cantata quanto no concerto. No largo, o acorde Dó maior prepara o retorno à tonalidade principal da obra, confirmada no terceiro movimento: o allegro em Fá menor.

Cano (2000, p. 68) diz que, para Mattheson (1739), uma sinfonia expressa o afeto que rege a totalidade da obra a que pertence. Assim, a relação particular entre a sinfonia da cantata BWV 156 e o texto apresentado a partir dela ganha relevância.

A Cantata BWV 156, *Ich steh mit einem Fuß im Grabe* (Eu estou com um pé no túmulo) foi concebida para o terceiro domingo de Epifania do ano litúrgico. O texto apresentado remete ao leito de morte, de onde se espera a misericórdia e a compaixão de Deus, sobre Ele se depositando todas as esperanças de justiça, na eternidade. Tais intenções, vinculadas ao BWV 156 não desaparecerão no largo do BWV 1056. Elas são imanentes à obra, enraizadas à sua concepção e não podem ser desprezadas.

No que se refere à orquestração, Bach é idiomático: quando transcreve a linha melódica do oboé para o cravo, o compositor preenche a partitura com notas de passagem, bordaduras, *appoggiaturas*, grupetos, suspensões, antecipações, adornando a melodia, antes retilínea, com recursos característicos do instrumento utilizado para a máxima expressão de suas intenções.

4.3.1.2 *Dispositio*

Dispositio é a ordenação de argumentos e ideias estruturados na *Inventio*, nos diferentes momentos do discurso. É possível ordenar a *Dispositio* em seis momentos: *Exordium*, *Narratio*, *Propositio*, *Confutatio*, *Confirmatio*, *Peroratio*. Estes

podem ser apontados tanto em um movimento inteiro como em uma única frase. Segundo Assumpção (2007, p. 61), a *Dispositio* equivale ao início do processo de grafia da partitura no processo composicional, ou seja, a suas linhas gerais e esboços fundamentais.

4.3.1.3 *Exordium*

Exordium é a introdução ao discurso, a passagem do silêncio ao som. Pode ser um prelúdio antecedente a uma fuga, por exemplo.

No largo do Concerto n. 5 em Fá menor, BWV 1056 é possível considerar a não existência do *Exordium*. O material temático apresentado pelo instrumento solista encontra-se no primeiro tempo do primeiro compasso e é acompanhado pelos demais instrumentos. Não há introdução ou preparação, a melodia portadora do tema é lançada de imediato.

4.3.1.4 *Narratio: compassos 1-3*

Narratio é a narração dos fatos, na qual se define o tema ou assunto principal. Em música, pode descrever a entrada da voz solista em uma ária, por exemplo.

No largo, a definição do tema surge entre os compassos 1 e 3. O material temático apresentado pelo instrumento solista é composto basicamente de graus conjuntos e arpejos. Entre tais compassos, algumas figuras retórico-musicais já podem ser destacadas, como as *anabasis* – representação musical de sentido ascendente – e as *catabasis*, de sentido descendente.

As *suspiratios*, ou seja, os fragmentos melódicos interrompidos por pequenas pausas dispersas em seu discurso, remetem a suspiros (Cano, 2000, p. 198), recorrentes nos demais instrumentos que acompanham a melodia principal. Sempre em pizzicato, estas linhas constituem-se de pausas e colcheias, que se prolongam durante o movimento.

Figura 14 - Largo do Concerto n. 5 em Fá menor, BWV 1056, de Bach; compassos 1-3

The musical score for Figure 14 shows the first three measures of the Largo movement. It is written in F minor (three flats) and common time. The score consists of six staves: two for the vocal line (Soprano and Alto), two for the harpsichord (Right and Left Hand), and two for the basso continuo (Tenor and Bass). The harpsichord part features a prominent trill in the right hand during measure 3. The tempo is Largo.

Fonte: BACH, Johann Sebastian. **Harpisichord Concerto in F minor, BWV 1056**. Mainz: Eulenburg, 1983.

4.3.1.5 *Propositio*: compassos 3-7

Propositio é a fundamentação do discurso. No largo, o trecho melódico que segue a *Narratio* mantém as mesmas características do material já exposto, no entanto com tonicização à dominante. A *Propositio* é encerrada no compasso 7, no acorde de Mi bemol, de função dominante da tonalidade estruturante do largo, criando assim uma tensão harmônica para continuidade do movimento e distanciando-se da atmosfera inicial. No transcorrer da *Propositio*, são mantidas as *anabasis* e as *catabasis* que reforçam o material temático apresentado.

Figura 15 - Largo do Concerto n. 5 em Fá menor, BWV 1056, de Bach; compassos 3-7

The musical score for Figure 15 shows measures 3 through 7 of the Largo movement. It continues the same six-staff texture as Figure 14. The harpsichord part continues with its intricate texture, and the vocal lines and basso continuo provide harmonic support. Measure 7 concludes the *Propositio* with a dominant chord (E-flat major) in the harpsichord and basso continuo parts.

Fonte: BACH, Johann Sebastian. **Harpisichord Concerto in F minor, BWV 1056**. Mainz: Eulenburg, 1983.

4.3.1.6 *Confutatio*: compassos 7-15

Confutatio é a apresentação dos argumentos que confirmam a tese e a refutação dos que a contradizem. Em música, podem ser modulações e tonicizações, frequentemente acompanhadas por variações do material temático.

Na partitura em análise, as variações do material temático, encontradas entre os compassos 7 e 15, acompanhadas de modulações e tonicizações, direcionam para a confirmação das seções já expostas.

No terceiro tempo do compasso 7, o acorde de Lá diminuto indica a introdução de um gesto inesperado, uma *dubitatio*. A incerteza produzida no compasso 7 será resolvida no compasso 9, quando a nova atmosfera tonal é explicitada.

No segundo tempo do compasso 10, entre Dó e Mi bemol, ocorre um *saltus duriusculus*, ou seja, um salto intervalar de difícil execução para a voz cantada. A passagem que encerra a *Confutatio* ocorre entre os compassos 11 e 15. A melodia, lançada através da nota Ré bemol, apresenta uma *auxesis* em relação ao material temático, isto é, uma transposição à segunda superior em uma mesma voz.

Figura 16 - Largo do Concerto n. 5 em Fá menor, BWV 1056, de Bach; compassos 7-15

Fonte: BACH, Johann Sebastian. **Harpisichord Concerto in F minor, BWV 1056**. Mainz: Eulenburg, 1983.

4.3.1.7 *Confirmatio*: compassos 15-19.

Confirmatio é o retorno à ideia central, reforçando-a. Em música, pode ser o retorno à tonalidade principal, após uma modulação, por exemplo.

No largo, entre os compassos 15-19, pode se identificar o retorno à ideia central. Após as modulações efetuadas na seção anterior, o compasso 15 apresenta o regresso à tonalidade principal com a reexposição do material temático. A melodia reapresentada pelo instrumento solista é adornada por *appoggiaturas*, escapadas, trinados e notas de passagem, caracterizando as *periphrasis*, que permeiam as *anabasis* e as *catabasis* do material temático.

Figura 17 - Largo do Concerto n. 5 em Fá menor, BWV 1056, de Bach; compassos 15-19

Fonte: BACH, Johann Sebastian. **Harpisichord Concerto in F minor, BWV 1056**. Mainz: Eulenburg, 1983.

4.3.1.8 *Peroratio*: compassos 19-21.

Peroratio é o resumo que enfatiza o discurso. Em música, pode ser exemplificada por uma cadência final e, na fuga, pelo pedal sobre a dominante que anuncia o término das imitações.

No movimento em discussão, é possível considerar os três últimos compassos uma pequena coda, na qual a harmonia transcorre com maior movimentação. Os instrumentos que antes pareciam suspirar através de pizzicatos, agora se utilizam do arco para finalizar o movimento em nova textura. O último compasso confirma o anunciado na *Peroratio*: o término do largo se dará no acorde Dó maior. Os violinos em sextas, sustentados pelos demais instrumentos através da fundamental do acorde final, concluem, em notas ligadas, a peça que até então acompanharam, contrastando com tudo o que acontecera até então, um *Contrast*.

Os últimos compassos reservam outra aproximação entre os movimentos comentados: tanto a sinfonia quanto o largo são finalizados em Dó maior – para a sinfonia, seu acorde dominante, para o largo, acorde dominante da tonalidade do concerto. O texto da ária para tenor e coro que segue a sinfonia parece ilustrar esta coincidência: *Nur lass mein Ende selig sein!* (Só faça que meu fim seja feliz) remete a outra aproximação entre sinfonia da Cantata BWV 156 e do largo do Concerto BWV 1056: Dó maior para Charpentier (1670) é a atmosfera do alegre, para Quantz (1752), o intervalo de terça maior é a própria expressão da alegria.

Figura 18 - Largo do Concerto n. 5 em Fá Menor, BWV 1056, de Bach; compassos 19-21

Fonte: BACH, Johann Sebastian. **Harpisichord Concerto in F minor, BWV 1056**. Mainz: Eulenburg, 1983.

4.3.1.9 *Elocutio*

Elocutio é a verbalização do discurso. Na *Elocutio*, os argumentos e ideias obtidos na *Inventio* e ordenados na *Dispositio* são transcritos. Na *Elocutio*, se estabelecem as figuras retórico-musicais. Segundo Assumpção (2007, p. 63), as figuras retórico-musicais, classificadas como principais (fundamentais) e secundárias (superficiais), podem ser: desenhos melódicos, saltos melódicos específicos, emprego de dissonâncias (nota de passagem; preparação-suspensão-resolução), acordes específicos (quinta e sétima diminutas), procedimentos imitativos (cânone, fugatos e fugas) e a própria tonalidade escolhida para o desenvolvimento da composição. Tudo para levar o ouvinte ao afeto desejado pelo compositor. Tais apontamentos foram realizados na discussão da *Dispositio* observada no largo do Concerto n. 5 em Fá menor, BWV 1056.

4.3.1.10 *Pronuntiatio*

Pronuntiatio é a execução do discurso. Gestos, movimentos corporais, entonação, modulação da voz, dicção e demais elementos da execução são abordados no *Pronuntiatio*. Em música, remete a conselhos práticos sobre a conduta do músico e a importância do intérprete no processo criativo musical.

Sobre a execução da obra de Bach em ‘Sal de Prata’, pode-se atentar para a transcrição do instrumento solista para o bandoneon, a ornamentação melódica livre das sugestões do compositor e a ausência das notas graves do cravo que antes reforçavam a textura.

4.4 A sequência de ‘Motéis’ combinada ao largo do Concerto n. 5 BWV 1056, de Johann Sebastian Bach

Quadro 2 - Parâmetros para análise fílmica: sequência de 'Motéis' extraída de 'Sal de Prata' (2005)

Aumont e Marie (2010): parâmetros para análise fílmica					
Sal de Prata (2005): Carlos Gerbase					
sequência: 'Motéis' – 5 cenas²⁴					
	Cena 28	Cena 30	Cena 36	Cena 38	Cena 40
duração de cena²⁵	1 minuto e 19 segundos (31'42" – 33'01")	26 segundos (33'07" – 33'33")	60 segundos (39'27" – 40'27")	41 segundos (41'53" – 42'34")	55 segundos (43'37" – 44'31")
número de planos e sua duração média	14 planos 5,6"	7 planos 3,7"	6 planos 10"	3 planos 13,6"	6 planos 9"
tamanhos de planos	panorâmica vertical; primeiro plano; plano médio; plano geral;	plano médio; plano geral;	plano médio; primeiro plano; panorâmica horizontal; plano de conjunto;	primeiro plano; panorâmica vertical; plano médio; plano de conjunto;	plano médio; panorâmica horizontal; plano de conjunto; primeiro plano;
montagem	'campo contracampo' em <i>raccord</i> de olhar e em <i>raccord</i> de movimento	'campo contracampo' em <i>raccord</i> de olhar	'campo contracampo' em <i>raccord</i> de olhar	'campo contracampo' em <i>raccord</i> de olhar e em <i>raccord</i> de movimento com elipses temporais	'campo contracampo' em <i>raccord</i> de olhar
campo: personagens e objetos	quarto de motel; personagens: homem no quarto e mulher no banheiro (cama, cortina, lingerie, cigarro)	Cátia, vestida, atravessa a cortina de contas passando para o quarto; Rudi está deitado na cama (cortina, cigarro, abajur, cama)	Rudi acende velas; Cátia aproxima-se e deita na cama (velas, candelabro, cigarro, cama)	Cátia e Rudi beijam-se; ela fala ao celular e depois o venda (venda, cigarro, celular, cama)	Cátia e Cassandra estão no quarto; Cassandra beija Rudi e Cátia assopra as velas do candelabro (venda, cama, candelabro)
movimentação em cena	personagens praticamente estáticos: homem deitado na cama observa o vestir de uma mulher no banheiro	Cátia deixa o banheiro e passa para o quarto; Rudi mantém-se deitado	Rudi ainda deitado acende velas; Cátia caminha até a cama e deita-se, eles beijam-se	Cátia e Rudi beijam-se; ela caminha até onde está sua bolsa, deixa o cigarro e apanha o celular. Volta à cama e o venda	Rudi retira a venda de seus olhos e, no quarto, estão Cátia e Cassandra. Esta se aproxima e o beija. Cátia assopra as velas do candelabro ao lado da cama, as apagando

trilha sonora	música; ruídos ambiente; diálogos	ruídos ambiente; diálogos	música; ruídos ambiente; diálogos	música; ruídos ambiente; diálogos	música; ruídos ambiente; diálogos
relação som- imagem	voz <i>off</i> de Cátia; voz <i>in</i> da personagem em cena	voz <i>in</i> de Cátia	voz <i>in</i> de Cátia	voz <i>in</i> de Cátia; voz <i>in</i> de Veronese	voz <i>in</i> de Cátia
diálogos <i>in</i>	MULHER: - Apaga a luz.	CÁTIA: - Apaga a luz. - A outra, apaga!	CÁTIA: - Mais longe. Do outro lado.	CÁTIA: - Não tira. VERONESE: - O que é que eu ganho se eu adivinhar o que é? CÁTIA: - Se tu adivinhar, eu te mato.	VERONESE: - Já dá pra tirar esse negócio? CÁTIA: - Não. Espera. - Pode tirar. Feliz aniversário!

Fonte: Dados da pesquisa.

4.4.1 Situação da sequência

Após o enterro de Veronese, Cátia passa a noite na antiga casa do cineasta. Sem poder dormir, ela senta-se em frente ao computador e mergulha no roteiro de 'Motéis', um texto deixado por Veronese que descreve um casal em um quarto de motel. Em determinado momento, Cátia identifica sua vida parafraseada no roteiro e lança-se à ação dramática durante a leitura.

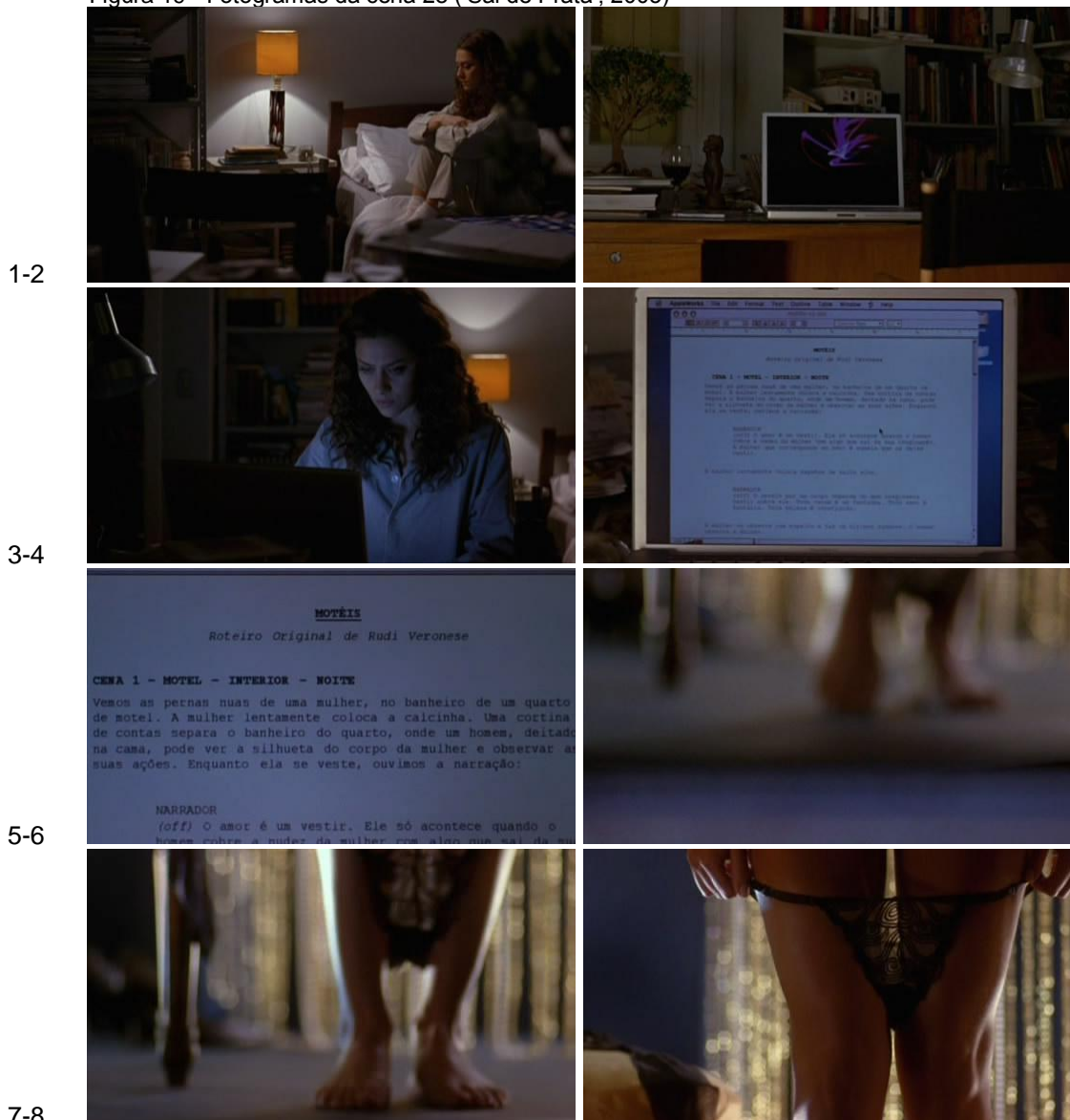
4.4.2 Análise fílmica

A sequência selecionada está no adagio, segundo recorte narrativo de 'Sal de Prata', inicia aos 31'42" e termina aos 44'31". Tal segmento tem sua linha de tempo interrompida quatro vezes, divide-se, pois, em cinco cenas. Para esta discussão é observado o conjunto de planos que apresenta unidade espacial, temporal, espaço-temporal, narrativa ou técnica e conduz à ação dramática proposta corroborando a percepção de Jullier e Marie (2009), que acreditam estar na justaposição de diferentes planos, uma das armas narrativas essenciais do cinema.

²⁶ Os números de cena foram extraídos do roteiro. O conteúdo do recorte em discussão encontra-se no Anexo A.

A sequência em análise desenvolve-se pela materialização da leitura de 'Motéis', efetuada por Cátia, e é seccionada pelos cortes na leitura. No roteiro original, as cenas de 'Motéis' estão definidas como 28, 30, 36, 38 e 40 (Apêndice 3). A duração total da sequência é de aproximadamente 4 minutos e 21 segundos. Ela compreende quatro partes combinadas integralmente à música de fosso e uma constituída apenas de diálogos e ruídos, na qual os personagens trocam algumas palavras no interior do quadro. A música combinada à sequência é o largo pertencente ao Concerto n. 5 em Fá menor, BWV 1056, de Johann Sebastian Bach, lançado ao filme tendo o bandoneon como portador de sua linha melódica e um conjunto de cordas acompanhante.

Figura 19 - Fotogramas da cena 28 ('Sal de Prata', 2005)



²⁷ Valores aproximados.



Fonte: SAL de prata. Direção de Carlos Gerbase. Brasil: Casa de Cinema de Porto Alegre. 2005. 1 DVD. (97 min.).

Cátia, muito transtornada pela morte de seu namorado, passa a noite na casa de Veronese acompanhada por Mirabela. Sentada na cama e sem conseguir dormir ¹²⁶, ela é atraída pela tela do computador que, junto ao abajur ligado, emana luz para todo o quarto ².

Cátia levanta-se da cama, caminha até a escrivaninha e senta-se. Olhos fixos à tela, clica com o *mouse* em um dos arquivos expostos: o roteiro de 'Motéis', e começa ler ³ ⁴ ⁵, ação que dá início à cena 28. No primeiro momento, a leitura se processa em voz *off*. No entanto, antes mesmo da primeira sílaba ser proferida combina-se à cena o largo do Concerto n. 5 em Fá menor, BWV 1056, de Johann Sebastian Bach. A melodia imposta de forma intensa pelo bandoneon inunda a cena, criando uma atmosfera singular para o desenrolar do roteiro.

CÁTIA

(*off*) Vemos as pernas nuas de uma mulher no banheiro de um

²⁸ As marcações em destaque referem-se aos fotogramas contidos nas figuras que ilustram o texto.

quarto de motel. A mulher lentamente coloca a calcinha. Uma cortina de contas separa o banheiro do quarto, onde um homem, deitado na cama pode ver a silhueta do corpo da mulher e observar as suas ações. Enquanto ela se veste, ouve-se a narração: o amor é um vestir. Ele só acontece quando o homem cobre a nudez da mulher com algo que sai da sua imaginação. A mulher que corresponde ao amor é aquela que se deixa vestir.

No primeiro plano, a panorâmica vertical, que percorre lentamente o corpo de uma mulher, parece ilustrar as *anabasis*, presentes nos primeiros gestos da melodia proveniente do bandoneon **6 7 8**. O movimento de câmera equipara-se ao movimento melódico ascendente: a verticalidade está no quadro e na música. Esta verticalidade da imagem, que transcorre da tela do computador e funde-se às pernas femininas **5 6**, em um movimento de câmera sempre vertical, que desemboca em outro espaço-tempo, é entendida por Jullier e Marie (2009) como ‘galeria vertical’. Característico na cenografia em galeria, o movimento em *travelling* é sua principal expressão e pode ser exemplificado na transposição autorizada da câmera de um cômodo a outro, sem receio de deixar entrever a parede cortada.

O plano médio posterior enquadra a reveladora porta do banheiro e centraliza a personagem na tela, transformando a imagem em uma sobreposição de quadros. Para Jullier (Gardies, 2007, p. 160):

O olhar que reservamos a um quadro pendurado num grande museu não é, *a priori*, o mesmo que lançamos sobre uma parede coberta de pedaços de cartazes rasgados encontrados por acaso na rua. O quadro é um objeto expressamente fabricado para atrair uma contemplação estética, e o museu atesta que lhe foi atribuído o rótulo de arte, enquanto que a parede não dá nenhuma destas duas garantias.

Outro plano médio e o homem que havia sido mencionado pela narração em *off* é exibido, deitado na cama, contemplando o vestir da personagem **10**. Em planos aproximados que detalham e revelam nuances do corpo feminino **11**, cria-se a sensação que não é apenas o personagem no quadro que observa o vestir no espaço fílmico, esta tarefa passa a ser partilhada com o espectador que se torna íntimo da cena. É o espectador que agora observa o vestir da personagem²⁷ Sensação reforçada pelos *raccords* de olhar, explicitantes do desejo no quadro em movimentos de ‘campo contracampo’ **12 13**. Para Jullier e Marie (2009, p. 47), o *raccord* de olhar consiste, sempre do ponto de vista do espectador, “em pensar que

o plano B mostra o que vê o personagem apresentado no plano A”. Isto pode ser verificado em cena, na alternância de primeiros planos do rosto dos personagens. O primeiro plano dos olhos femininos, encobertos em meio à cortina, denuncia que ela terminara **13**. Ela vira as costas para o homem ainda deitado, e, em primeiro plano, com um cigarro em mãos, sem atravessar a cortina, lhe diz: “Apaga a luz” **14**.

O largo de Bach, que até então se combinara à cena, cessa. Neste instante, a fala *in* da personagem, desprovida de música, desperta em Cátia a sensação de ter sua vida privada parafraseada no roteiro de Veronese. A verbalização *in* que finaliza a cena conduz ao primeiro plano de Cátia, novamente sentada em frente ao computador, perplexa com o que acabara de ler **15**. “Apaga a luz”, em *close up* na tela do computador **16**, é a faísca necessária para colocar, nas cenas seguintes, Cátia e Veronese dando prosseguimento à leitura do roteiro, no mesmo quarto de motel no qual estavam os personagens anteriores. A partir de então, as cenas constituintes desta sequência não mais possuirão a voz *off* de Cátia sobreposta à imagem, pois ela será a personagem no campo descrita em ‘Motéis’ **17 18**.

Figura 20 - Fotogramas das cenas 29 e 30 (‘Sal de Prata’, 2005)



Fonte: SAL de prata. Direção de Carlos Gerbase. Brasil: Casa de Cinema de Porto Alegre. 2005. 1 DVD. (97 min.).

²⁹ Chion (2010, p. 215) chama a atenção para ‘Joy’ (1983) de Serge Begon e ‘A mulher pública’ (1984) de Andrzej Zulawski, ambos com música de Alain Wisniak. Neles, a música concede às cenas íntimas dos protagonistas grandeza cerimonial, na tentativa evidente de não culpar o espectador-voyer, elevando o ato sexual à dimensão nobre de um ritual sagrado. Para isto, o compositor adota uma escrita que remete a um coral de Bach: melodia lenta com valores largos, acompanhada de ostinatos rítmicos rápidos e de figuras de imitação. “A música instaura um tempo *ad libitum* sem final preciso, e cria um tempo estático e ritual de atos repetitivos.”

O largo, interrompido ao final da cena 28 no princípio do compasso 11, recebeu da montagem a atenção necessária para a que frase musical em execução pudesse ser finalizada, precisamente antes da fala *in* da personagem. Jullier e Marie (2009) afirmam que é legítimo falar em efeito clipe, quando a música impõe sua duração à cena ou seu ritmo à montagem; quando a voz evoca objetos que a faixa-imagem logo materializa em duas dimensões; quando os ruídos que fazem parte do naturalismo da cena visual desaparecem em proveito de outros sons. Para os autores, as informações visuais e sonoras complementam-se, estando o espectador sempre apto para detectar sincronismo e simultaneidade e perceber o material audiovisual. Entretanto, cada um desses dois componentes da informação fílmica é suscetível de agir sozinho ou de induzir o outro a servi-lo.

Retoricamente, entre os compassos 1 e 11, transcorre a *Narratio* (narração dos fatos, na qual o assunto principal é apresentado), a *Propositio* (fundamentação do discurso) e parte da *Confutatio* (argumentação que confirma o já exposto). Da combinação entre cena e música, pode-se derivar algumas percepções. O roteiro de Veronese revela-se através da voz *off* de Cátia, quando o argumento da cena é explicitado: uma mulher e um homem em um quarto de motel. A apresentação em voz *off* dos materiais cênicos principais acontece paralelamente à apresentação do material temático que origina a composição musical. Música, narração e imagem são lançadas em concomitância. Esta combinação é fundamental para a criação da atmosfera sobre a qual se desenvolve o roteiro.

A voz *off* de Cátia anuncia o transcorrer no quadro: “A mulher lentamente coloca a calcinha”, mas não é apenas esta vestimenta que transcorre de forma morosa, todo o vestir é desapressado e ganha expressão, como se cada movimento fosse vagorosamente importante. A música combinada à cena é um largo, um andamento de caráter lento e sua melodia é conduzida de modo singelo. Não é possível deixar despercebido um dos principais elementos que contribuem para esta atmosfera de sensualidade: a sonoridade do bandoneon. Característico da orquestra de tango, o instrumento conduz a melodia principal do largo em uma cena que, embora sem relação aparente, expressa as coreografias corporais da personagem tal como em uma dança. Diferente do tango, no entanto, no qual é a mulher que se submete ao comando dos passos do homem, na cena fílmica, é sobre os movimentos da personagem que a dança da câmera se estabelece. Para Jullier e Marie (2009, p.40), a orquestração é um importante constituinte na comunicação

fílmica: “nada como um instrumento solo para enfatizar a solidão”. Os primeiros- planos do corpo feminino, fundidos à música conduzida pelo bandoneon, complementam-se em um complexo audiovisual de muita sensualidade, revelada pelos ‘olhos nos olhos’ dos personagens em cena.

A *Propositio*, que ocorre entre os compassos 3 e 7, apresenta resposta melódica ao material temático da *Narratio*, compassos 1 a 3. A melodia mantém as mesmas características do tema exposto, no entanto, a harmonia toniciza a dominante. No exato momento em que inicia a *Propositio*, a voz *off* de Cátia anuncia: “onde um homem, deitado na cama pode ver a silhueta do corpo da mulher e observar as suas ações”. Este é o momento no qual é lançado o personagem masculino ao campo, que, como anunciara a narração *off*, explicita seu observar através dos *raccords* de olhar para a personagem. Como que ordenadamente, os protagonistas em cena são apresentados junto às duas primeiras estruturas retóricas, observadas na música de Bach, e ilustram a narração em voz *off*, através da imagem no quadro.

Conforme mencionado, o final da cena 28 reafirma o cuidado dispensado à relação música e cena. Para que ‘Apague a luz’, primeiro diálogo *in* do roteiro de ‘Motéis’ seja expresso, a música de fosso que é combinada com a imagem deve cessar. No entanto, o largo não cessa em *fade out* ou através de uma interrupção brusca. É o plano que aguarda o término da frase musical lançada pelo bandoneon para cortar a cena, deixando o efeito clipe explicitado.

A extração da música da cena ocorre precisamente na terceira frase musical da peça, pertencente à *Confutatio*, na qual as notas de maior altura do largo são apresentadas. Justamente com a finalização da frase portadora do ápice melódico musical, o ápice dramático de toda a sequência de ‘Motéis’ é lançado. “Apaga a luz” é a frase impulsionadora das cenas posteriores e exposta após a antecipação melódica que encerra a combinação música e cena.

Figura 21 - Fotogramas da cena 30 e 31 (‘Sal de Prata’, 2005)



21-22



Fonte: SAL de prata. Direção de Carlos Gerbase. Brasil: Casa de Cinema de Porto Alegre. 2005. 1 DVD. (97 min.).

A cena 29 revela Cátia, sentada em frente ao computador **15**, perplexa com o que acabara de ler. A imagem em *close-up* da tela do computador **16** conduz Cátia a outro espaço fílmico. Quando percebe alguma familiaridade com o texto de Veronese, ela se lança à ação dramática, passando de narradora *off* a protagonista.

A narração em *off* passa a inexistir e o roteiro de ‘Motéis’ constitui-se apenas dos elementos presente no campo. Segundo Aumont (2009, p.24), o campo se inclui em um espaço vasto, do qual é a única parte visível. Com exceção da música, os elementos sonoros também se restringem a esta ‘parte visível’: diálogos e ruídos ambiente são exclusivamente *in*.

Na cena 30, Cátia é lançada para o roteiro de ‘Motéis’. É ela quem, através de um plano médio, em meio à cortina de contas, impõe o “apaga a luz” **17**. Em novo plano médio, o homem que se encontra deitado na cama é rerepresentado: Rudi Veronese **18**. É para ele que Cátia pede o apagar das luzes, é para ele que se direcionam seus desejos.

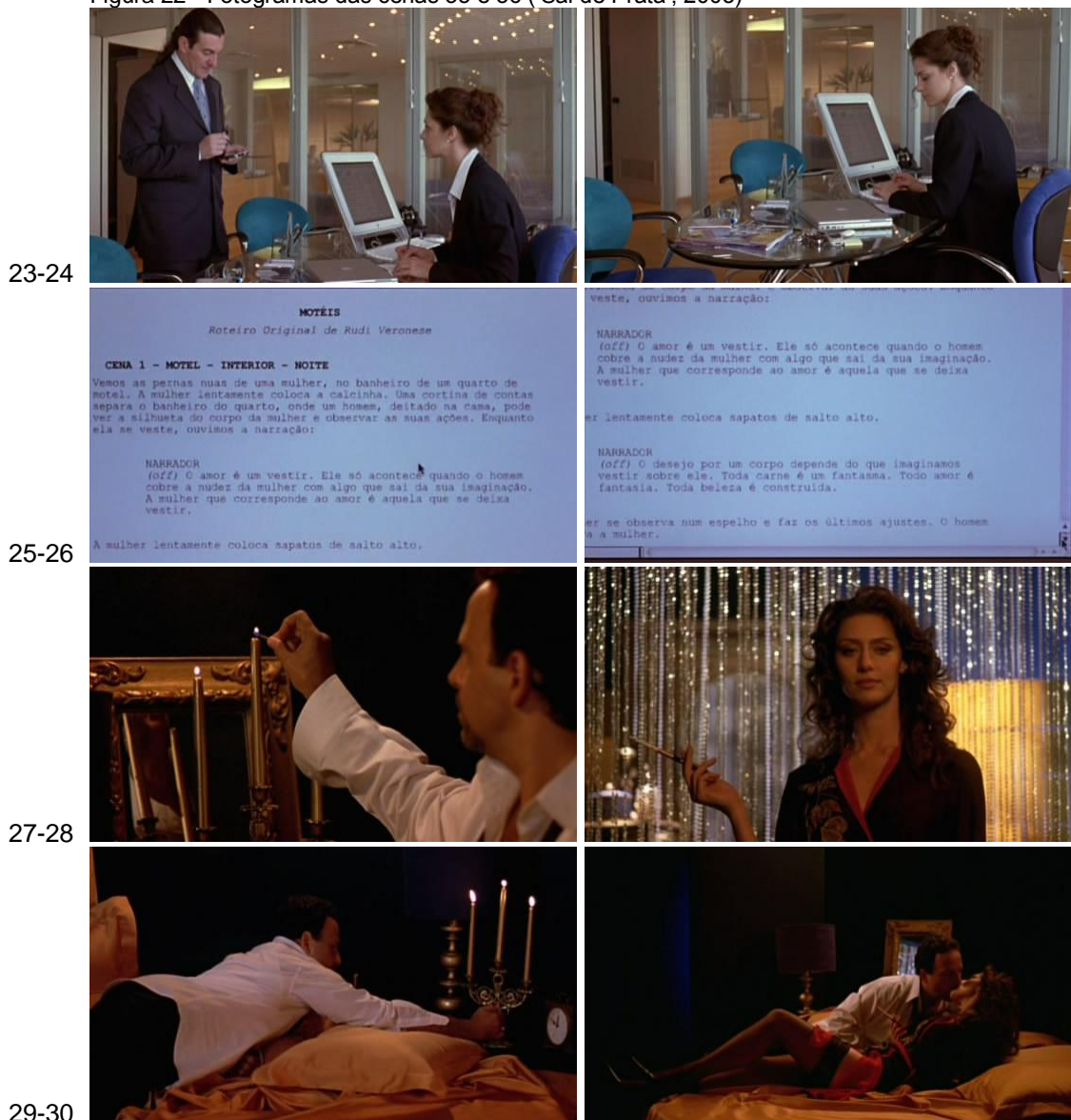
Veronese atende ao pedido de Cátia prontamente. Através de planos de ‘campo contracampo’ Cátia, ainda em plano médio, atravessa a cortina de contas como quem entra em um palco e diz: “A outra, apaga.” **19** O novo pedido atendido **20** escurece o rosto de Cátia, deixando apenas a luz advinda do banheiro, que atravessa a brilhante cortina, iluminar o final da cena **21**.

A cena termina com a voz *off* de Mirabela que interrompe e retira Cátia da cena por ela imaginada **22**. A cena 30 não recuperou a música que havia cessado. Era necessário estabilizar a nova personagem no campo e nenhum outro elemento poderia dividir a atenção do espectador, de modo que os ruídos e os poucos diálogos *in* foram os únicos constituintes da trilha sonora combinada à cena.

Com a localização de Cátia no campo e o desaparecimento de sua narração *off*, o roteiro de Veronese é transposto à tela de outro modo. As imagens projetadas

estão a serviço da leitura de Cátia e não pertencem, exclusivamente, ao roteiro de 'Motéis'. Burch (2006, p. 48) afirma que “o som em *off* sempre introduz o espaço em *off*”. Assim, o espectador, ao deixar de visualizar o roteiro guiado pela narração *off* da personagem, passa a visualizá-lo a partir da personagem no campo.

Figura 22 - Fotogramas das cenas 35 e 36 ('Sal de Prata', 2005)



Fonte: SAL de prata. Direção de Carlos Gerbase. Brasil: Casa de Cinema de Porto Alegre. 2005. 1 DVD. (97 min.).

O reencontro de Cátia com o roteiro de 'Motéis' sucede algumas cenas adiante. Ela está sentada e, no conjunto de planos no qual dialoga com seu chefe, é possível identificar o escritório onde trabalha **23**. Cátia recebe uma orientação de seu superior e, quando este sai do campo, ela deixa o que está fazendo. Em um plano médio, ela gira a cadeira e acessa o computador de Veronese que iluminara o

quarto na noite anterior e que agora está sobre sua mesa **24**. O *close-up* na tela do computador revela a busca de Cátia: prosseguir na leitura de ‘Motéis’ **25**.

No mesmo instante em que o arquivo do roteiro é aberto, o largo retorna ao filme. A música indica o regresso de Cátia ao quarto e ao universo de ‘Motéis’. Burch (2006) afirma que a atuação do som, seja música, sons ambientes ou voz *off*, introduz ao espaço ambiente e pode indicar sua direcionalidade. O largo retoma a atmosfera das cenas 28 e 30 e antecipa ao espectador a próxima cena, enquanto Cátia localiza onde interrompera sua leitura **26**.

A cena 36 inicia com um primeiro plano de Veronese. Ele está de branco, o que contrasta com o escuro do quadro, acende um fósforo e dá luz ao candelabro que está ao seu lado **27**. Em primeiro plano, Cátia começa a se aproximar. Ela empunha um cigarro. Às suas costas está a cortina de contas que atravessara na cena 30 **28**. Novo plano, Veronese assopra o fósforo e olha para Cátia. O efeito ‘campo contracampo’ através dos *raccords* de olhar, característica principal de toda sequência, está respeitado. Cátia, em contínuos planos médios, pede a ele que coloque o candelabro “do outro lado” da cama **29**. Ela se aproxima e deita ao seu lado. Eles beijam-se, enquanto a frase musical é concluída **30**.

A música, retomada ao final da cena 35, reintroduz Cátia ao roteiro. O espectador antevê para onde o percurso dramático do filme será conduzido, quando o computador de Veronese for aberto: ao quarto de ‘Motéis’.

Ao contrário do roteiro que prossegue de onde fora interrompido, na inserção do largo não ocorre o mesmo. A música da cena 36 perpassa os compassos 7 a 15. Entre estes, a estrutura retórica indica a *Confutatio* do largo, que combina-se com exatidão à cena.

Na cena 36, “mais longe, do outro lado”, primeira fala *in* de Cátia, ocorre entre os compassos 10 e 11, mesmo momento da fala *in* “apaga a luz”. Ambas as falas, ocorridas na conclusão da frase musical de sonoridade mais aguda da peça, têm desdobramentos posteriores: a primeira leva Cátia a imaginar-se constituinte das cenas do roteiro, a segunda o finaliza: o apagar das velas do candelabro é o final da cena 40, última frase escrita por Veronese para ‘Motéis’.

Figura 23 - Fotogramas da cena 37 e 38 ('Sal de Prata', 2005)



Fonte: SAL de prata. Direção de Carlos Gerbase. Brasil: Casa de Cinema de Porto Alegre. 2005. 1 DVD. (97 min.).

A chegada de João Baptista ao escritório de Cátia interrompe sua leitura **31**. Ambos conversam sobre outro roteiro, 'Filme de Mentira', que está tecnicamente preparado para a filmagem. Por possuir algumas expressões cinematográficas desconhecidas de Cátia, ela solicita que João Baptista o decifre para ela. No quadro, em um plano de conjunto, eles atentamente têm sua atenção voltada ao computador de Veronese **32**. O largo é inserido mais uma vez, com ele inicia a cena 38.

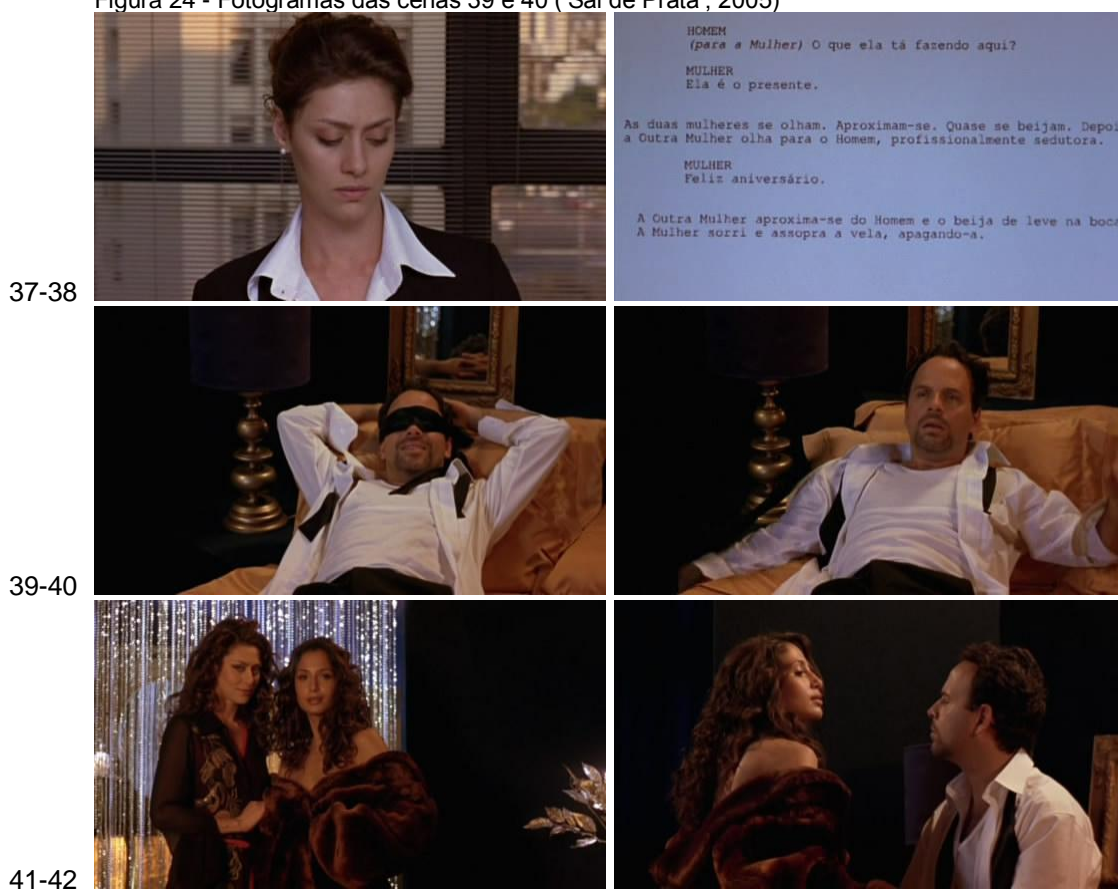
Desta vez, a música retorna ao compasso 1 e é cessada em meio ao 6. A interrupção é causada pela repentina entrada do chefe de Cátia em sua sala, cobrando pelo trabalho não realizado. Até então, no quarto de 'Motéis', Veronese e Cátia beijavam-se apaixonadamente, em primeiro plano. Cátia levanta-se da cama e caminha até o aparador onde está sua bolsa **33**. Ela deixa o cigarro de lado e apanha o celular. O movimento de câmera que a enquadra em primeiro plano faz uma panorâmica vertical até seu rosto, destacando o empunhar do telefone pela personagem **34**. Novo plano e Cátia, sentada na cama, vinda os olhos de Veronese **35**. Em um plano de conjunto, a cama, o abajur, o espelho, Cátia e Veronese

iluminados contrastam com a penumbra do quarto 36. O diálogo entre os personagens dita o final da cena.

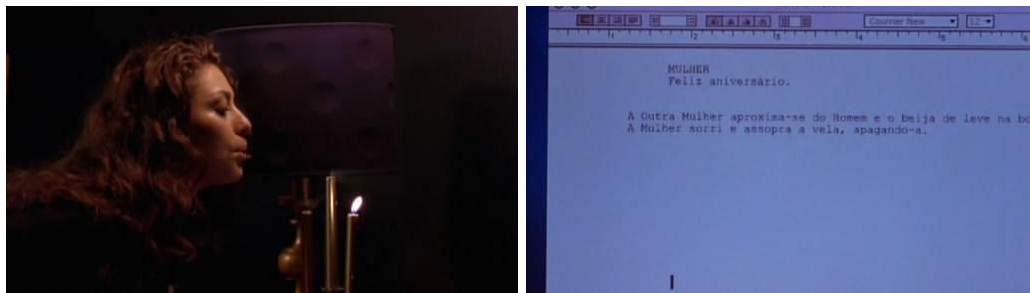
CÁTIA
 - Não tira.
 VERONESE
 - O que é que eu ganho se eu adivinhar o que é?
 CÁTIA
 - Se tu adivinhar, eu te mato.

A interrupção da cena de forma brusca causa ao espectador a sensação da incompletude. A música, cessada em meio ao compasso 6, combinada com o diálogo *in* dos personagens, amplia a sensação de que o roteiro ficara inacabado. É necessário prosseguir. A tensão necessária para criar a expectativa de um final para a sequência fora criada: música e imagem ficaram suspensas.

Figura 24 - Fotogramas das cenas 39 e 40 ('Sal de Prata', 2005)



43-44



Fonte: SAL de prata. Direção de Carlos Gerbase. Brasil: Casa de Cinema de Porto Alegre. 2005. 1 DVD. (97 min.).

Assim como ocorrera anteriormente, a retomada da música de Bach antecipa a cena 40. Cátia, em primeiro plano, sentada em sua mesa do escritório, é novamente cobrada por seu chefe. Chateada com o tom da conversa, depois que ele sai do campo, ela fita os olhos para baixo **37**. O largo, que inunda a cena mais uma vez, denuncia: Cátia dirige sua atenção ao computador de Rudi. Chion (2010, p.214) afirma que a música pode oferecer o interesse de se prestar a “um completo jogo de previsões, desbaratadas ou, ao contrário, satisfeitas e por isso, pode intervir em qualquer parte, em qualquer cena”.

Através de um *close-up* na tela do computador, o espectador é lançado à cena final de ‘Motéis’ **38**. O plano inicial apresenta Veronese deitado na cama, de olhos vendados e as mãos por trás da cabeça. Ele continua com a mesma roupa das cenas anteriores: calça escura, camisa branca sobreposta a uma camiseta também branca. O quarto ainda está escuro e o plano médio que apresenta Veronese também expõe um abajur e um espelho. A música que reiniciara no compasso 15, exatamente onde havia cessado na cena 36, segue seu percurso em um volume que divide com os diálogos a atenção do espectador.

VERONESE

- Já dá pra tirar esse negócio?

CÁTIA

- Não. Espera.

Veronese revela um discreto sorriso **39**. Cátia, ainda fora do campo, então diz: “pode tirar”. O plano se mantém em Veronese que tira a venda dos olhos, parecendo perplexo **40**. O plano de conjunto que segue mostra Cátia ao lado de Cassandra, ambas em pé, frente à cortina de contas, olhando fixamente para ele **41**. *Raccords* de olhar entre o trio intensificam a cena. Em meio aos olhares, Cátia diz a Veronese: “Feliz Aniversário”. Cassandra caminha até ele, senta-se na cama e a

última nota do bandoneon é executada 42. A orquestra de cordas, que até então acompanhara a linha melódica, assume e finaliza a composição combinada ao beijo de Cassandra e Veronese. Cátia, sobreposta à imagem, apaga as velas do candelabro assim que a música termina 43.

Na música, combinados à cena 40, estão os compassos 15 a 21. A *Confirmatio*, compassos 15 a 19, apresenta o retorno do material temático e o regresso à tonalidade principal do largo, Lá bemol maior. Os três últimos compassos, 19 a 21, pertencentes à *Peroratio*, concluem o discurso musical. Os instrumentos que antes pareciam suspirar através dos pizzicatos lançam nova textura através do arco. Agora, os suspiros parecem ser de Veronese. O final da cena é ratificado por nova imagem da tela do computador do cineasta. O roteiro, completo ou não, chegara ao seu final 44.

A possibilidade de abordar uma cena fílmica através de paralelos ao discurso retórico-musical reafirma a complexidade do aparato cinematográfico. Este pode ser observado através de uma multiplicidade de olhares, combinando distintos e diversos elementos que o constituem em uma variedade incomensurável.

A decisão de se debruçar sobre determinado fragmento fílmico foi orientada pela preocupação no pormenor. A análise, no entanto, jamais esgota seu objeto. A tentativa de elucidar a articulação entre uma cena e a inserção musical a ela combinada conduziu a sequência do roteiro de 'Motéis', na qual, a única obra musical ouvida em sua totalidade, em 'Sal de Prata', é lançada. Segundo Aumont e Marie (2009), o problema prático apresentado pela análise de fragmentos fílmicos é sua escolha. Além da descrição já referida, alguns parâmetros foram considerados na eleição da sequência analisada neste capítulo: o fragmento selecionado deveria ser entendido e delimitado como tal; constituir um excerto fílmico consistente e de organização interna visível; ser representativo ao filme e à análise em questão (Aumont e Marie, 2009).

A sequência de 'Motéis', dentro do percurso dramático de 'Sal de Prata', pode ser entendida como um fragmento reconhecível, delimitado e representativo ao *corpus*. Seu recorte é facilmente isolável e sua organização interna permitiu observações correspondentes às necessidades do exercício.

Outra questão se impõe: discutir uma inserção musical e sua relação com a cena à qual é combinada não pressupõe a autonomia, mesmo que relativa, da música no complexo fílmico, conforme assinalado anteriormente. Os constituintes

imagéticos e musicais foram singularizados em uma estratégia metodológica de análise, de forma a detalhar as discussões propostas. Dentre as possibilidades analíticas, o largo do Concerto n. 5 em Fá menor, BWV 1056, de Bach foi observado sob um olhar retórico musical, o que permitiu atentar para o desenvolvimento da sequência fílmica, combinando a divisão de cenas com componentes da *Dispositio*. As informações provenientes da *Inventio* conduziram o olhar acerca da obra de Bach e desta forma foram retomadas no decorrer da análise.

Leach (2008) afirma que o poder da análise retórica é sua proximidade, sua habilidade de apontar o particular e o possível, não o universal e o provável. Segundo o autor, as ferramentas empregadas na análise retórica de um dado *corpus* podem ser bastante distintas das utilizadas para outro.

Na construção deste capítulo, ciente da influência retórica na música do período barroco e no discurso musical de Bach, os apontamentos retórico-musicais foram aproximados às questões imagéticas, discutindo as movimentações do interior da música em paralelo ao percurso dramático da cena, explorado em diferentes vieses. A discussão proposta conferiu à articulação entre tais constituintes, indissociáveis na grande tela, um entrelaçamento singular, explorando novas frentes na leitura de 'Sal de Prata'.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As janelas abertas por um problema de pesquisa, como o aqui estabelecido, são inúmeras. Cada uma delas apresenta um recorte da mesma paisagem, na qual um horizonte distante desponta em meio a seus caminhos. As venezianas escancaradas não revelam os obstáculos que podem se antepor. Atalhos podem ser pedregosos. Há de se determinar um percurso, examiná-lo e enfrentá-lo.

Discutir as aproximações e as apropriações entre o discurso cinematográfico e o discurso musical requer atentar para uma pluralidade. O cinema é múltiplo. Em sua complexidade, pode-se observar o amálgama entre os diversos elementos que o constituem, advindos de diferentes manifestações, dentre as quais, a música.

Frente a inumeráveis possibilidades, esta pesquisa dedicou-se a um *corpus* fílmico cujas particularidades ofereceram caminhos ainda pouco explorados, porém direcionados às inquietações iniciais.

O cinema já foi proclamado a arte mais representativa do século XX, muitas vezes definido como o século da cinematografia. Por vieses que ora aproximaram-se, ora distanciaram-se, o aparato da sala de projeção foi discutido e, muitas vezes, imposto como uma manifestação artística por excelência. Sua constituição possibilitou ao século XX distintas concepções de representação, estando estas, frequentemente, amparadas em elementos, técnicas, formas e estruturas provenientes de outros campos.

Não é surpreendente que, desde as primeiras publicações centradas nessa temática, verifique-se preocupação em situar o cinema dentre as artes e em fixar-lhe um território. Críticas, já na década de 1920, esboçaram comparações entre cinema e música, assim como entre cinema e dança, escultura, literatura, pintura, teatro. Germaine Dulac e Abel Gance, provenientes da vanguarda francesa que explorava as qualidades poéticas e, sobretudo, oníricas, inerentes à experiência cinematográfica, invocaram analogias musicais para representar a íntima e exclusiva essência da expressão fílmica. Mesmo ao aproximar o cinema de outras artes, a discussão imposta, transversa à primeira parte do século XX, tinha como pano de fundo, a intenção de materializar o cinema como uma arte independente, a fim de que, deste modo, se pudesse entender o complexo cinematográfico através de seus próprios termos.

Discutir o cinema a partir das articulações estabelecidas entre um *corpus* fílmico e uma estrutura musical não significa desprezar ou enfraquecer o campo cinematográfico. Ao contrário, sua solidez permite esmiuçar as observações produzidas sobre determinado filme e aproximá-las de outras manifestações.

A música, que pode ser vista como uma necessidade dos primeiros anos da sala de projeção, emancipa-se deste estado e torna-se um elemento multifacetado dentro do aparato cinematográfico. Não foram, no entanto, apenas os espaços habitualmente musicais a serviço do cinema nem a música presente nas salas de exibição no cinema mudo que revelaram a intimidade entre estas manifestações. A complexidade desta relação também reside nas apropriações terminológicas entre as teorias; nas aproximações entre *corpus* fílmicos e formas musicais específicas; nas combinações entre música e imagem em movimento, discutidas sob diferentes vieses. Entre cinema e música há, pois, verdadeira comunhão de sentidos, não restrita a alguns exemplos fílmicos, mas abrangendo a própria concepção cinematográfica.

‘Sal de Prata’ é um filme que discute o cinema²⁸. A transição do cinema analógico para o digital é o pano de fundo de sua narrativa, na qual a mesma história é filmada por dois diretores que trabalham com dois suportes diferentes: um em 35mm, outro em vídeo digital (DV). O material produzido é organizado por uma terceira pessoa resultando em um novo filme. No *corpus*, figuras de demarcações nítidas desenvolvem sua narrativa em uma dinâmica explícita e progressiva de causa e efeito, caracterizada pela clareza e pela linearidade temporal, na busca do impacto dramático. O drama centraliza-se na personagem principal que, ao confrontar situações, conduz o espectador às questões suscitadas no transcorrer do filme. A trilha sonora é composta de diálogos, ruídos e música, sobre a qual se deteve esta pesquisa.

As inquietações acerca da estrutura sinfônica, combinada ao percurso dramático de ‘Sal de Prata’, pormenorizadas na introdução, foram desveladas ao longo do caminho. No filme, um novo filme é construído da concepção de outro filme, em um exercício metalinguístico constante.

²⁸ A metalinguagem cinematográfica, relatada anteriormente, pode ser percebida no próprio título do filme, pois as emulsões que compõem as películas fílmicas e fotográficas são à base de sais de prata.

A organização da narrativa impõe-se em quatro segmentos demarcados e delimitados por intertítulos narrativos, cujo conteúdo semântico os conecta a movimentos da estrutura da sinfonia clássica. Para esta discussão foram convocadas as informações acerca da música pertencente à trilha sonora, alinhadas às observações da organização dos planos no filme.

Pelo entendimento do percurso dramático de 'Sal de Prata', de suas relações com a estrutura sinfônica e das informações mencionadas, surge a definição de sinfonia fílmica. Este conceito, título do trabalho por lançar um olhar micro e macroanalítico sobre o *corpus* investigado, emerge das construções efetuadas sem a premissa de engessar ou categorizar o objeto em destaque, mas de oportunizar a discussão fílmica, através de suas conexões a uma estrutura musical, como é o caso da sinfonia em 'Sal de Prata'.

Do filme, foi ainda recortada uma sequência específica para verificar a combinação entre os acontecimentos do quadro e a música a eles sobreposta. As observações oriundas da análise retórico-musical, unidas à descrição da cena fílmica, proporcionaram um olhar pontual e particular sobre os excertos selecionados.

Deste modo, a metodologia aplicada a esta pesquisa poderá ser empregada na discussão e na análise de outros *corpus* fílmicos, sob a ótica de suas aproximações e apropriações a estruturas e formas musicais, complementando um campo de ainda pouca produção. Corroborando as preocupações advindas de outros pesquisadores, compreende-se, contudo, ser necessária a solidificação das bases epistemológicas acerca da música no complexo cinematográfico, a fim de alavancar seus estudos e torná-los mais recorrentes nas publicações brasileiras da área.

Evocar um filme e assumir suas especificidades não conduziu apenas à definição de sinfonia fílmica ou à discussão acerca da organização de determinado filme. A janela aberta por 'Sal de Prata' leva à conclusão que a potencialidade da relação entre as manifestações do complexo cinematográfico revela-se, mais explicitamente, em sua organização, frente à qualidade intrínseca de seus constituintes.

'Sal de Prata' possui, em sua construção narrativa, uma sinfonia que não se escuta. Ela é orientada, sem extrema rigidez, pelo conteúdo semântico de seus intertítulos e mostra-se despreocupada com a música pertencente a sua trilha

sonora. A sinfonia fílmica em 'Sal de Prata' se constitui no percurso dramático protagonizado por Cátia, exemplificando que a relação entre o discurso cinematográfico e o discurso musical não é exclusiva da concomitância entre imagem e música no quadro, mas pode ser levada (e levar o espectador) para outros caminhos cujo horizonte parece cada vez mais próximo.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Marli. Quando sons e imagens são equivalentes. **Famecos**, n. 10. Porto Alegre, 2003. p. 14-22.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora Abril, 1984.

ASSUMPÇÃO, Sérgio Eduardo Martineli de. **Ascendência retórica das formas musicais**. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

ATRAVÉS de um espelho (Såsom i en spegel). Direção de Ingmar Bergman. Suécia: Svensk Filmindustri (SF). 1961. 1 DVD. (89 min.).

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

_____. **A imagem**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2002.

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

AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. **A análise do filme: Texto e Grafia**: Lisboa, 2010.

_____. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2006.

AURORA (Sunrise: a Song of Two Humans). Direção de Friedrich Wilhelm Murnau. Estados Unidos: Fox Film Corporation. 1927. 1 DVD. (94 min.).

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

BARTHES, Roland. Rhétorique de l'image. In: **Communication**, n. 4. 1964. p. 91-134.

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

BERISTÁIN, Helena. **Diccionario de Retórica y Poética**. Cidade do México: Porrúa, 1988.

BERLIM, sinfonia da metrópole (Berlin: die Sinfonie der Grosstadt). Direção de Walther Ruttmann. Alemanha: Deutsche Vereins-Film. 1927. 1 DVD. (65 min.).

BODKY, Erwin. **The interpretation of Bach's keyboard works**. Cambridge: Univ. Press, 1980.

BONDS, Mark Evan. Symphony: 19th Century. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, Joyhn, (Org.) **The New Grove Dictionary of Music And Musicians**. Londres: Oxford University Press, 2001.

BONITZER, Pascal. **La champ aveugle: essays sur le cinema**. Paris: Gallimard, 1982.

BROSSARD, Sébastien de. **Dictionaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens, & francois les plus usitez dans la musique**. Berkeley: University of California Libraries, 1964.

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

CANO, Rubén López. **Música y Retórica en el barroco**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

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

O CANTOR de Jazz (The jazz Singer). Direção de Alan Crossland. Estados Unidos: Warner Bros. 1927. 1 DVD. (88 min.).

CHAVES, Celso Loureiro. Por uma pedagogia da composição musical. In: Freire, Vanda Bellard (Org.). **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. p. 82-95.

CHION, Michel. **El cine y sus oficios**. Madrid: Cátedra, 1992.

_____. **Film, a sound art**. New York: Columbia University Press, 2009.

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

_____. **A audiovisual**. Lisboa: Texto e Grafia, 2011.

CONTOS da cripta (Tales from the crypt). Direção de Freddie Francis. Estados Unidos: Amicus Productions. 1972. 1 DVD. (92 min.).

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

CORRÊA, Taciane Soares. **O imaginário de Porto Alegre revelado em Sal de Prata**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

O CORVO (The raven). Direção de Louis Friedlander. Estados Unidos: Universal Pictures. 1935. 1 DVD. (61 min.).

CREPÚSCULO dos deuses (Sunset Boulevard). Direção de Billy Wilder. Estados Unidos: Paramount Pictures. 1950. 1 DVD. (110 min.).

CRÔNICA de Anna Magdalena Bach (Chronik der Anna Magdalena Bach). Direção de Jean-Marie Straub. Alemanha: Franz Seitz Filmproduktion. 1968. 1 DVD. (94 min.).

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

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

O DIÁRIO de Anne Frank (The diary of Anne Frank). Direção de George Stevens. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Film Corporation. 1959. 1 DVD. (180 min.).

DON Juan. Direção de Alan Crossland. Estados Unidos: Warner Bros. 1926. 1 DVD. (110 min.).

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

O ENCOURAÇADO Potemkin (Bronenosets Potyomkin). Direção de Sergei Eisenstein. União Soviética: Continental Home Vídeo. 1925. 1 DVD. (74 min.).

EISENSTEIN, Sergueï Mikhaïlovitch. **A forma do filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

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

FALLOWS, David. Adagio. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, Joyhn. (Org.) **The New Grove Dictionary of Music And Musicians.** Londres: Oxford University Press, 2001.

_____. Allegro. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, Joyhn. (Org.) **The New Grove Dictionary of Music And Musicians.** Londres: Oxford University Press, 2001.

_____. Andante. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, Joyhn. (Org.) **The New Grove Dictionary of Music And Musicians.** Londres: Oxford University Press, 2001.

_____. Largo. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, Joyhn. (Org.) **The New Grove Dictionary of Music And Musicians.** Londres: Oxford University Press, 2001.

FANTASIA. Direção de Samuel Armstrong, James Algar, Bill Roberts, Paul Satterfield, Ben Sharpsteen, David D. Hand, Hamilton Luske, Jim Handley, Ford Beebe, T. Hee, Norm Ferguson, Wilfred Jackson. Estados Unidos: Walt Disney Pictures. 1940. 1 DVD. (124 min.).

FILME socialismo (Film socialism). Direção de Jean-Luc Godard. França: Vega Film. 2010. 1 DVD. (102 min.).

FRIEDEMANN Bach. Direção de Traugott Müller. Alemanha: Terra-Filmkunst. 1941. 1 DVD. (102 min.).

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

GARDIES, René (Org.). **Comprender o cinema e as imagens**. Lisboa: Texto e Grafia, 2007.

O GÊNIO e excêntrico Glenn Gould (Thirty two short films about Glenn Gould). Direção de François Girard. Portugal, Canadá: Canadian Broadcasting Corporation (CBC). 1993. 1 DVD. (98 min.).

GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies: Narrative Film Music**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 1994.

GUERRINI JR., Irineu. **A música no cinema brasileiro dos anos sessenta**. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

HANNIBAL. Direção de Ridley Scott. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). 2001. 1 DVD. (131 min.).

O HOMEM das novidades (The Cameraman). Direção de Edward Sedgwick. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). 1928. 1 DVD. (69 min.).

HICKMANN, Felipe Copetti. **Música, Cinema e Tempo Narrativo: Uma abordagem analítica dos problemas de continuidade**. Dissertação (Mestrado em Música) – Pós-Graduação em Música, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2005.

INTOLERÂNCIA (Intolerance). Direção de David Llewelyn Wark Griffith. Estados Unidos: Triangle Film Corporation. 1916. 1 DVD. (163 min.).

JARMAN, Douglas. BERG, Alban Maria Johannes. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, Joyhn. (Org.) **The New Grove Dictionary of Music And Musicians**. Londres: Oxford University Press, 2001.

JESUS, Guilherme Maia de. **Elementos para uma poética da música de cinema: ferramentas metodológicas aplicadas na análise da música dos filmes Ajuste final e O homem que não estava lá**. Tese (Doutorado) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2007.

JULLIER, Laurent. **El sonido en el cine**. Barcelona: Paidós, 2007.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do Cinema**. São Paulo: Senac, 2009.

LARUE, Jan; WOLF, Eugene K. Symphony: 18th Century. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, Joyhn. (Org.) **The New Grove Dictionary of Music And Musicians**. Londres: Oxford University Press, 2001.

LEACH, Joan. Análise Retórica. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 293-318.

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

LOCKWOOD, Lewis. **Beethoven: a música e a vida**. São Paulo: Conex, 2005.

LUZ, Marcelo Caires; DAVINO, Gláucia Eneida. Música, Sedução e Comunicação. In: Eliseth Ribeiro Leão. (Org.). **Cuidar de Pessoas e Música: uma visão Multiprofissional**. São Caetano do Sul: Yendis, 2009. p. 67-94.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MANZANO, Luis Adelmo Fernandes. **Som-imagem no cinema: a experiência alemã de Fritz Lang**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. **História da música ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MATADOURO cinco (Slaughterhouse-Five). Direção de George Roy Hill. Estados Unidos: Universal Pictures. 1972. 1 DVD. (104 min.).

MÁXIMO, João. **Música do Cinema – Os 100 primeiros anos**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2003.

O MÉDICO e o monstro (Dr. Jekyll and Mr. Hyde). Direção de Rouben Mamoulian. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1931. 1 DVD. (98 min.).

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MUSSER, Charles. **The emergence of cinema: the american screen**. New York: Van Nostrand Reinhold, 1995.

NAPOLEÃO (Napoléon). Direção de Abel Gance. França: Ciné France Films. 1927. 1 DVD. (313 min.).

O NASCIMENTO de uma nação (Birth of a nation). Direção de David Llewelyn Wark Griffith. Estados Unidos: David W. Griffith Corp. 1915. 1 DVD. (190 min.).

NOSFERATU (Nosferatu: eine Synphonie des Grauens. Direção de Friedrich Wilhelm Murnau. Alemanha: Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal. 1922. 1 DVD. (94 min.).

NOSSA música (Nostre musique). Direção de Jean-Luc Godard. França: Avventura Films. 2004. 1 DVD. (80 min.).

NUNES, Eduardo. O cinema como música. **Cinemais**, n. 10. Rio de Janeiro, 1998. p. 43-66.

OUTUBRO (Oktyabr). Direção de Sergei Eisenstein. União Soviética: Continental Home Vídeo. 1928. 1 DVD. (95 min.).

O PACIENTE inglês (The english patient). Direção de Anthony Minghella. Estados Unidos: Miramax Films. 1996. 1 DVD. (162 min.).

PARA sempre Mozart (For Ever Mozart). Direção de Jean-Luc Godard. França: Avventura Films. 1996. 1 DVD. (84 min.).

PARENTE, André. A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Kátia (org.). **Transcineas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. p. 23-47.

QUANDO duas mulheres pecam (Persona). Direção de Ingmar Bergman. Suécia: Svensk Filmindustri (SF). 1966. 1 DVD. (85 min.).

RAWLINGS, F. **Como escolher música para filmes**. Lisboa: Prelo, 1982.

RODRIGUES, Ana Carolina. Análise de alguns aspectos retórico-musicais de “Domine Deus, Agnus Dei” do Glória RV 589 de Antonio Vivaldi. **Música Hodie**, vol. 6, n. 1. Goiânia, 2006. p. 35-49.

ROLLERBALL. Direção de Norman Jewison. Reino Unido: Algonquin. 1975. 1 DVD. (125 min.).

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Dictionnaire de musique**. United States: Nabu Press, 2010.

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

SAL de prata. Direção de Carlos Gerbase. Brasil: Casa de Cinema de Porto Alegre. 2005. 1 DVD. (97 min).

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

SCHUBART, Chr. Fr. D. **Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst**. Disponível em: <<http://www.musebaroque.fr/Documents/tonalites.htm>> Acesso em: 05 dez. 2010.

O SENTIDO da vida. Direção de Terry Jones e Terry Gilliam. Reino Unido: Celandine Films. 1983. 1 DVD. (107 min.).

O SILÊNCIO (Tystnaden). Direção de Ingmar Bergman. Suécia: Svensk Filmindustri (SF). 1963. 1 DVD. (96 min).

O SILÊNCIO dos inocentes (The silence of the lambs). Direção de Jonathan Demme. Estados Unidos: Orion Pictures Corporation. 1991. 1 DVD. (118 min.).

O TALENTOSO Ripley. Direção de Anthony Minghella. Estados Unidos: Miramax International. 1999. 1 DVD. (139 min.).

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

O ÚLTIMO mergulho. Direção de João César Monteiro. Portugal: Madragoa Filmes. 1992. 1 DVD. (88 min.).

O UNDÉCIMO ano (Odinnadtsatyi – Одиннадцатый). Direção de Dziga Vertov. União Soviética: VUFKU, 1928. 1 DVD. (53 min.).

VOLVER. Direção de Pedro Almodóvar. Espanha: Canal+España. 2006. 1 DVD. (121 min.).

WALSH, Stephen. Symphony: 20th Century. In: SADIE, Stanley; TYRRELI, Joyhn. (Org.) **The New Grove Dictionary of Music And Musicians**. Londres: Oxford University Press, 2001.

WINGSTEDT, John. **Narrative Music: Towards an Understanding of Narrative Music in Multimedia**. Disponível em: <<http://epubl.ltu.se/1402-1757/2005/59/LTU-LIC-0559-SE.pdf>> Acesso em: 10 jun. 2010.

APÊNDICE A

A música de fosso em ‘Sal de Prata’

Sal de Prata (2005)				
Tempo de Cena	Localização Narrativa	Música	Andamento	
Apresentação				
1	0:00:11 – 0:01:23	créditos iniciais	afinação de orquestra	-
Introdução				
1	0:01:24 – 0:04:13	advertência ao espectador	Felix Mendelssohn Quarteto de cordas n. 2, op. 13 - III mov.: Intermezzo	allegretto com moto
2	0:04:14 – 0:07:53	contextualização: cidade de Porto Alegre contemporânea; personagens principais	Piotr Ilitch Tchaikovsky Noturno para violoncelo e cordas op. 19, n. 4	andante sentimentale
1. Andante (0:07:45 – 0:22:52)				
1	0:10:22 – 0:10:55	ataque em Rudi Veronese	Carl Nielsen Pequena suíte para orquestra de cordas, op. 1 Prelúdio: Andante con moto	andante con moto
2	0:12:28 – 0:13:10	a morte de Rudi Veronese	Edvard Grieg Suíte Peer Gynt, op. 46 A Morte de Aase	andante doloroso
3	0:15:10 – 0:17:07	a dor de Cátia	Franz Schubert A Morte e a donzela Quarteto de cordas n. 14, D 810 II mov.: Andante con moto	andante com moto
4	0:20:20 – 0:21:59	memórias de Cátia	Franz Schubert A Morte e a donzela Quarteto de cordas n. 14, D 810 II mov.: Andante con moto	andante com moto
2. Adágio (0:22:52 – 0:56:03)				
1	0:25:29 – 0:27:00	enterro de Rudi Veronese	Edvard Grieg Suíte Holberg, op. 40 Aria: Andante Religioso	andante religioso
2	0:28:31 – 0:28:46	roteiro de “Advertência”	Felix Mendelssohn Quarteto de cordas n. 2, op. 13 - III mov.: Intermezzo	allegretto com moto
3	0:30:49 – 0:31:32	A solidão de Cátia na casa de Rudi	Alexander Borodin Quarteto de cordas n. 2 III mov.: Noturno	andante
4	0:31:42 – 0:33:01	roteiro de “Motéis”	Johann Sebastian Bach Concerto em Fá Menor, BWV 1056 II mov.: Largo Arioso	largo arioso

5	0:34:46 – 0:35:36	- Ele te amava muito...	Antonin Dvorak Quarteto Americano Quarteto de cordas n. 12, op. 96 II mov.: lento	lento
6	0:38:17 – 0:38:40	memórias de Cátia	Antonin Dvorak Quarteto Americano Quarteto de cordas n. 12, op. 96 II mov.: lento	lento
7	0:39:27 – 0:40:27	roteiro de “Motéis”	Johann Sebastian Bach Concerto em Fá Menor, BWV 1056 II mov.: Largo Arioso	largo Arioso
8	0:41:53 – 0:42:34	roteiro de “Motéis”	Johann Sebastian Bach Concerto em Fá Menor, BWV 1056 II mov.: Largo Arioso	largo Arioso
9	0:43:37 – 0:44:30	roteiro de “Motéis”	Johann Sebastian Bach Concerto em Fá Menor, BWV 1056 II mov.: Largo Arioso	largo Arioso
10	0:47:13 – 0:48:21	revelação da traição de Cátia com Valdo	Carl Nielsen Pequena suíte para orquestra de cordas, op. 1 Prelúdio: Andante con moto	andante com moto
11	0:49:37 – 0:49:59	briga entre Kátia e Valdo	Antonin Dvorak Quarteto Americano Quarteto de cordas n. 12, op. 96 II mov.: lento	lento
12	0:51:24 – 0:51:42	Holmes	Edvard Grieg Suíte Peer Gynt, op. 46 A Dança de Anitra	tempo di mazurka
13	0:51:53 – 0:52:10	João Baptista	Edvard Grieg Suíte Peer Gynt, op. 46 A Dança de Anitra	tempo di mazurka
14	0:52:53 – 0:53:11	discussão acerca do “Filme de mentira”	Edvard Grieg Suíte Peer Gynt, op. 46 A Dança de Anitra	tempo di mazurka
15	0:55:58 – 0:56:34	final da discussão entre Cátia e Cassandra	Artur Barbosa Sorrow	dolcissimo
3. Largo (0:56:03 – 1:21:33)				
1	0:55:58 – 0:56:34	final da discussão entre Cátia e Cassandra	Artur Barbosa Sorrow	dolcissimo
2	1:00:11 – 1:00:31	Cátia e Linda	Artur Barbosa Sorrow	dolcissimo
3	1:00:44 – 1:02:53	no universo de Rudi Veronese	Carl Nielsen Pequena suíte para orquestra de cordas, op. 1 Prelúdio: Andante con moto	andante com moto
4	1:03:58 – 1:04:34	“Filme de Mentira” Cena 2/Plano 1/Tomada 1 João Baptista	Edvard Grieg Suíte Peer Gynt, op. 46 A Dança de Anitra	tempo di mazurka
5	1:06:21 – 1:06:37	Entre Cátia e Valdo	Antonin Dvorak Quarteto Americano Quarteto de cordas n. 12, op. 96 II mov.: lento	lento
6	1:08:13 – 1:08:28	- Tu não me ama, Valdo.	Antonin Dvorak Quarteto Americano	lento

			Quarteto de cordas n. 12, op. 96 II mov.: lento	
7	1:11:42 – 1:12:22	“Filme de Mentira” Cena 2/Plano 1 Holmes	Edvard Grieg Suíte Peer Gynt, op. 46 A Dança de Anitra	tempo di mazurka
8	1:13:08 – 1:13:20	“Filme de Mentira”	Edvard Grieg Suíte Peer Gynt, op. 46 A Dança de Anitra	tempo di mazurka
9	1:15:33 – 1:16:40	- Apaga a luz!	Antonio Vivaldi Stabat Mater, RV 621 Pro peccatis suae gentis, Andante Eja mater, Largo	andante/largo
10	1:17:19 – 1:17:44	Valdo e Rudi Veronese	Artur Barbosa Sorrow	dolcissimo
11	1:19:15 – 1:19:23	Valdo e Rudi Veronese	Alexander Borodin Quarteto de cordas n. 2 III mov.: Noturno	andante
12	1:19:28 – 1:19:41	Valdo e Rudi Veronese	Artur Barbosa Sorrow	dolcissimo
13	1:20:46 – 1:20:59	medo de magoar	Artur Barbosa Sorrow	dolcissimo
4. Allegro (1:21:33 – 1:31:59)				
1	1:21:24 – 1:22:30	- Quero uma câmara de cinema!	Edvard Grieg Suíte Peer Gynt, op. 46 A Dança de Anitra	tempo di mazurka
2	1:22:45 – 1:23:03	“Filme de Mentira”	Edvard Grieg Suíte Peer Gynt, op. 46 A Dança de Anitra	tempo di mazurka
3	1:23:17 – 1:23:35	“Filme de Mentira”	Edvard Grieg Suíte Peer Gynt, op. 46 A Dança de Anitra	tempo di mazurka
4	1:23:54 – 1:24:30	“Filme de Mentira” de Linda e Cátia	Franz Schubert Serenata	moderato
5	1:24:38 – 1:26:11	“Filme de Mentira” de Linda e Cátia	Franz Schubert Serenata	moderato
6	1:26:20 – 1:27:28	Premiação em “Filme de Mentira”	Piotr Ilitch Tchaikovsky Serenata para cordas, op. 48 I mov.: Pezzo in forma di Sonatina	andante non troppo
7	1:27:55 – 1:29:43	Premiação em “Filme de Mentira”	Piotr Ilitch Tchaikovsky Serenata para cordas, op. 48 I mov.: Pezzo in forma di Sonatina	andante non troppo
8	1:30:31 – 1:31:15	Cátia e Linda	Piotr Ilitch Tchaikovsky Noturno para violoncelo e cordas op. 19, n. 4	andante sentimentale
Créditos Finais				
1	1:31:58	créditos finais	Piotr Ilitch Tchaikovsky Noturno para violoncelo e cordas op. 19, n. 4	andante sentimentale

APÊNDICE B

A organização de planos em 'Sal de Prata'²⁹

Sal de Prata (2005)			
Cena	Número de Planos	Tempo	Tempo Médio de cada plano
Créditos Iniciais	-	00:00:00 – 00:01:24	84"
Introdução			
Advertência	1	00:01:24 – 00:04:16	174"
Contextualização	19	00:04:16 – 00:05:28	3,78"
Cátia ao telefone	1	00:05:28 – 00:05:53	25"
Veronese	7	00:05:53 – 00:06:43	7,14"
Casa de Cátia	3	00:06:43 – 00:07:07	8"
Veronese saindo	1	00:07:07 – 00:07:23	16"
Cátia se vestindo	1	00:07:23 – 00:07:29	6"
Veronese chegando	1	00:07:29 – 00:07:36	7"
<u>total</u>	32	6'12"	10,94"
1. Andante			
Cátia no espelho	1	00:07:36 – 00:08:36	60"
Reunião	56	00:08:36 – 00:10:34	2,1"
Entrando na ambulância	1	00:10:34 – 00:10:44	10"
De frente para a ambulância	1	00:10:44 – 00:10:49	5"
Dentro da ambulância	41	00:10:49 – 00:13:07	3,36"
Cátia e Valdo	13	00:13:07 – 00:15:24	10,53"
Cátia pela noite	7	00:15:24 – 00:16:07	6,14"
Cátia na casa de Veronese	4	00:16:07 – 00:17:00	13,25"
Flashback 1: morar junto	29	00:17:00 – 00:20:28	7,17"
Cátia em frente ao computador de Veronese	3	00:20:28 – 00:20:48	6,66"
Flashback 1b: morar junto	1	00:20:48 – 00:21:11	23"
Cátia em frente ao computador de Veronese (b)	18	00:21:11 – 00:22:52	5,61"

total	175	14'16''	4,89"
2. Adagio			
No caixão	1	00:22:52 – 00:22:55	3"
Coroa de flores	7	00:22:55 – 00:23:44	7"
Conversando sobre Veronese	40	00:23:44 – 00:25:36	2,77"
Rezando por Veronese	9	00:25:36 – 00:26:54	8,66"
Saindo do cemitério	10	00:26:54 – 00:27:33	3,9"
Lendo "Advertência"	4	00:27:33 – 00:28:44	17,75"
Na cozinha	29	00:28:44 – 00:31:04	4,82"
Lendo "Motéis"	6	00:31:04 – 00:31:50	7,66"
"Motéis" (a)	15	00:31:50 – 00:33:01	4,73"
Lendo "Motéis" (b)	2	00:33:01 – 00:33:07	3"
"Motéis" (b)	7	00:33:07 – 00:33:33	3,71"
Cátia e Mirabela	3	00:33:33 – 00:35:39	42"
Flashback 2: a festa	27	00:35:39 – 00:38:26	6,18"
Cátia deitada na cama	3	00:38:26 – 00:38:39	4,33"
No escritório (a)	9	00:38:39 – 00:39:33	6"
"Motéis" (c)	6	00:39:33 – 00:40:26	8,83"
No escritório com João Baptista (b)	19	00:40:26 – 00:41:54	4,63"
"Motéis" (d)	3	00:41:54 – 00:42:33	13"
No escritório (c)	24	00:42:34 – 00:43:45	2,95"
"Motéis" (e)	6	00:43:45 – 00:44:31	7,66"
Escritório (d)	7	00:44:31 – 00:44:47	2,28"
Cátia e Mirabela na loja	5	00:44:47 – 00:45:25	7,6"
Cátia e Mirabela na casa de Veronese	24	00:45:25 – 00:48:20	7,29"
Cátia e Valdo em frente à casa de Cátia	2	00:48:20 – 00:48:46	13"
Cátia e Valdo dentro da casa de Cátia	45	00:48:46 – 00:51:20	3,42"
Cátia, João Baptista e Holmes	17	00:51:20 – 00:53:11	6,52"
Chegando ao prédio de Cassandra	1	00:53:11 – 00:53:24	13"
Na porta do apartamento de Cassandra	3	00:53:24 – 00:53:56	10,66"

Cátia e Cassandra	35	00:53:56 – 00:56:03	3,62”
Total	369	33’11”	5,39”
3. Largo			
De carro	3	00:56:03 – 00:56:28	8,33”
Chegando ao estúdio	1	00:56:28 – 00:56:41	13”
Conhecendo Linda	25	00:56:41 – 00:57:58	3,08”
Televisão	1	00:57:58 – 00:58:20	22”
Na casa de Linda	13	00:58:20 – 00:59:06	3,53”
Saindo da casa de Linda	1	00:59:06 – 00:59:25	19”
Comendo pipoca	1	00:59:25 – 00:59:34	9”
Caminhando pela rua	5	00:59:34 – 00:59:58	4,8”
Livro que Veronese deu para Linda	5	00:57:58 – 01:00:22	4,8”
Lendo no escritório	1	01:00:22 – 01:00:46	24”
Cátia e as coisas de Veronese	9	01:00:46 – 01:02:05	8,77”
Rodando “Filme de Mentira”	36	01:02:05 – 01:05:07	5,05”
Em frente ao prédio de Cátia	1	01:05:07 – 01:05:20	13”
Cátia e Valdo (a)	14	01:05:20 – 01:06:37	5,5”
Flashback 3: discutindo a relação (a)	4	01:06:37 – 01:07:08	7,75”
Cátia e Valdo (b)	6	01:07:08 – 01:07:33	4,16”
Flashback 3: discutindo a relação (b)	8	01:07:33 – 01:07:58	3,12”
Cátia e Valdo (c)	8	01:07:58 – 01:08:27	3,62”
Assistindo ao “Filme de Mentira”	3	01:08:27 – 01:09:24	19”
João Baptista desistindo de “Filme de Mentira” (a)	16	01:09:24 – 01:10:40	4,75”
Cátia e Holmes (a)	1	01:10:40 – 01:10:45	5”
João Baptista desistindo de “Filme de Mentira” (b) (outro suporte)	1	01:10:45 – 01:10:49	4”
Cátia e Holmes (b)	1	01:10:49 – 01:10:50	1”
João Baptista desistindo de “Filme de Mentira” (c)	1	01:10:50 – 01:10:51	1”
Cátia e Holmes (c) e Cassandra: Cinema é vida!	16	01:10:51 – 01:11:35	2,75”
“Filme de mentira” – Holmes (outro suporte)	1	01:11:35 – 01:14:18	163”

Descobrimdo “Aurora”	11	01:14:18 – 01:15:07	4,45”
Rodagens de Valdo (a)	8	01:15:07 – 01:15:41	4,25”
Flashback 4: Cátia e Valdo (a)	1	01:15:41 – 01:15:43	2”
Rodagens de Valdo (b)	7	01:15:43 – 01:15:51	1,14”
Flashback 4: Cátia e Valdo (b)	1	01:15:51 – 01:15:52	1”
Rodagens de Valdo (c)	1	01:15:52 – 01:15:53	1”
Flashback 4: Cátia e Valdo (c)	1	01:15:53 – 01:15:54	1”
Rodagens de Valdo (d)	3	01:15:54 – 01:15:56	0,66”
Flashback 4: Cátia e Valdo (d)	1	01:15:56 – 01:15:58	1”
Rodagens de Valdo (e)	3	01:15:58 – 01:16:03	1,66”
Flashback 4: Cátia e Valdo (e)	1	01:16:03 – 01:16:05	2”
Rodagens de Valdo (f)	1	01:16:05 – 01:16:07	2”
Flashback 4: Cátia e Valdo (f)	1	01:16:07 – 01:16:10	3”
Rodagens de Valdo (g)	9	01:16:10 – 01:16:27	1,77”
Flashback 4: Cátia e Valdo (g)	1	01:16:27 – 01:16:28	2”
Rodagens de Valdo (h)	1	01:16:28 – 01:16:29	1”
Flashback 4: Cátia e Valdo (h)	1	01:16:29 – 01:16:30	1”
Rodagens de Valdo (i)	1	01:16:30 – 01:16:31	1”
Flashback 4: Cátia e Valdo (i)	1	01:16:31 – 01:16:32	1”
Rodagens de Valdo (j)	4	01:16:32 – 01:16:44	3”
Cátia e Valdo (a)	8	01:16:44 – 01:17:24	5”
Flashback 5: Valdo e Veronese (a)	15	01:17:24 – 01:19:21	7,8”
Cátia e Valdo (b)	3	01:19:21 – 01:19:29	2,66”
Flashback 5: Valdo e Veronese (b)	24	01:19:29 – 01:20:56	3,62”
Cátia e Valdo (c)	11	01:20:56 – 01:21:33	3,36”
total	301	25’30”	5,08”
4. Allegro			
“Filme de Mentira” de João Baptista	3	01:21:33 – 01:22:28	18,33”
“Filme de Mentira” de Holmes	27	01:22:28 – 01:23:31	2,33”

Cátia e Linda: uma ideia	4	01:23:31 – 01:23:54	5,75”
“Filme de Mentira” de Cátia e Linda (com intertítulo) (a)	53	01:23:53 – 01:28:49	5,58”
Assistindo ao “Filme de Mentira” (a)	2	01:28:49 – 01:28:52	1,5”
“Filme de Mentira” de Cátia e Linda (b)	1	01:28:52 – 01:28:56	4”
Assistindo ao “Filme de Mentira” (b)	2	01:28:56 – 01:28:58	1”
“Filme de Mentira” de Cátia e Linda (c)	1	01:28:58 – 01:29:01	3”
Assistindo ao “Filme de Mentira” (c)	2	01:29:01 – 01:29:04	1,5”
“Filme de Mentira” de Cátia e Linda (d)	1	01:29:04 – 01:29:05	1”
Assistindo ao “Filme de Mentira” (d)	1	01:29:05 – 01:29:07	2”
“Filme de Mentira” de Cátia e Linda (e)	1	01:29:07 – 01:29:10	3”
Assistindo ao “Filme de Mentira” (e)	2	01:29:10 – 01:29:13	1,5”
“Filme de Mentira” de Cátia e Linda (f)	3	01:29:13 – 01:29:21	2,66”
Assistindo ao “Filme de Mentira” (e)	1	01:29:21 – 01:29:26	5”
“Filme de Mentira” de Cátia e Linda (e) – créditos finais	1	01:29:26 – 01:29:42	16”
Créditos à Cátia e Linda	21	01:29:42 – 01:30:32	2,38”
Novos projetos	13	01:30:32 – 01:31:52	6,15”
Corta!	1	01:31:52 – 01:31:54	2”
Corta!	1	01:31:54 – 01:31:59	5”
total	141	10’26”	4,43”
créditos finais		01:31:59 – 01:36:33	

²⁹ Valores aproximados.

ANEXO A

Excertos do roteiro de 'Sal de Prata': Carlos Gerbase – 10º tratamento (13/05/2004)³⁰

CENA 27. APTO. DE VERONESE/QUARTO - INTERIOR - NOITE

Cátia termina de colocar o pijama, apaga a luz e senta na cama. Mas o computador, ainda ligado, com a tela do processador de textos vazia, inunda o quarto com sua luz fantasmagórica. Cátia olha para o monitor por algum tempo.

Então levanta, acende a luz, vai até a mesa e senta-se. Pega o mouse e clica até ter, diante de si, o conteúdo da pasta "Roteiros". Clica sobre "motéis". Começa a ler.

CENA 28. MOTEL 1/BANHEIRO E QUARTO - INTERIOR - NOITE

Uma MULHER (25 anos) nua está no banheiro de um quarto de motel. Ela lentamente coloca a calcinha. A parede do banheiro é de vidro escuro, translúcido, de modo que um HOMEM (25 anos), deitado na cama, pode ver o contorno do corpo da mulher e observar as suas ações. As luzes no banheiro e no quarto estão acesas. Enquanto ela se veste, ouvimos a voz de Cátia:

CÁTIA

(off) Uma mulher nua está no banheiro de um quarto de motel. Ela lentamente coloca a calcinha. A parede do banheiro é de vidro escuro, translúcido, de modo que um homem, deitado na cama pode ver o contorno do corpo da mulher e observar as suas ações. Enquanto ela se veste, ouvimos a narração:

Depois da calcinha, a mulher vai colocando outras peças: um sutiã, ligas, meias (que prende nas ligas). Tudo isso é observado pelo homem no quarto.

CÁTIA

(off) O amor é um vestir. Ele só acontece quando o homem cobre a nudez da mulher com algo que sai da sua imaginação. A mulher que corresponde ao amor é aquela que se deixa vestir.

A mulher lentamente coloca sapatos de saltos altos.

CÁTIA

(off) O desejo por um corpo depende do que imaginamos vestir sobre ele. Toda carne é um fantasma. Todo amor é fantasia. Toda beleza é construída.

A mulher se observa no espelho (não vemos seu rosto) e faz os últimos ajustes. O homem observa a mulher.

³⁰ Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/sal-de-prata-texto-inicial>>. Acesso em: 16 jun. 2011.

CÁTIA

(off) Por amor, as mulheres se transformam naquilo que são nas mentes dos homens por quem são amadas.

A mulher apaga a luz do banheiro e vira-se para a parede translúcida. Na penumbra, ela diz:

MULHER

Apaga a luz.

CENA 29. APTO. DE VERONESE/QUARTO - INTERIOR - NOITE

Cátia, chocada, olha para a frase no computador. Lemos a frase no computador: "MULHER - Apaga a luz".

CENA 30. MOTEL 1/QUARTO - INTERIOR - NOITE

Veronese - agora vemos seu rosto - apaga a luz principal do quarto. Ficam acesas apenas algumas lâmpadas no chão (ou um pequeno abajur de canto). Cátia - agora também vemos seu rosto, apesar da penumbra - sai do banheiro, mas não se aproxima da cama.

CÁTIA

Apaga.

Veronese apaga a luz secundária.

MIRABELA

(off) Cátia.

CENA 36. MOTEL 1/QUARTO - INTERIOR - NOITE

O barulho de um fósforo sendo riscado, seguido da sua chama. A mão de Veronese, que segura o fósforo, se aproxima de uma vela larga. A vela acende. A mão se afasta. Cátia, ainda na porta do banheiro, olha para a vela, que está na cabeceira da cama, e depois para Veronese.

CÁTIA

Mais longe. No outro lado.

Veronese pega a vela e a coloca na outra cabeceira.

CÁTIA

Obrigado.

Cátia se aproxima da cama. Veronese olha para ela e sorri. Cátia senta na cama. Veronese estende a mão e toca na perna de Cátia, na altura da coxa. Depois, inclinando-se para a frente, vai descendo a mão até o tornozelo de Cátia, que envolve entre o polegar e o indicador. Baixa ainda mais a cabeça, na direção do pé.

JOÃO PAULO

(off) Cátia.

CENA 38. MOTEL 1 - INTERIOR - NOITE

Veronese e Cátia beijam-se na cama. A vela está no fim.

VERONESE

É a melhor festa de aniversário que eu já tive.

CÁTIA

Fecha os olhos. Tá na hora do presente.

Veronese fecha.

CÁTIA

E não abre!

Cassandra levanta-se, vai até a sua bolsa, pega um celular e um pequeno pedaço de pano. Aproxima-se de Veronese.

CÁTIA

Deita de costas e fica quietinho.

Cátia pega o pano (na verdade, é uma venda) e amarra-o sobre os olhos de Veronese. Cátia afasta-se e aperta os botões do celular. Veronese passa a mão sobre a venda.

CÁTIA

Não tira. Tu só vai ganhar se ficar quieto.

VERONESE

O que eu ganho se adivinhar o que é?

CÁTIA

(sorrindo) Se tu adivinhar, eu te mato.

Batidas na porta. Cátia veste um robe e desaparece por um momento. Veronese continua vendado. Barulho da porta abrindo.

VERONESE

Cátia? Posso tirar esse negócio?

Barulho de passos.

CÁTIA

(off) Não. Espera.

A mão de Cátia retira a venda de Veronese. Ele olha e vê, à sua frente, Cassandra þ vestida com sensualidade - e Cátia, sorrindo para ele. Veronese está surpreso.

VERONESE

(para Cátia) O que ela tá fazendo aqui?

CÁTIA

Ela é o presente.

Barulho forte de porta abrindo.

CENA 40. MOTEL 1 - INTERIOR - NOITE

Veronese, Cátia e Cassandra fazem um brinde com champanha. Os três tomam um pouco. Cassandra olha para Veronese, profissionalmente sedutora.

VERONESE
(para Cátia) Tem certeza?

CÁTIA
Tenho. Feliz aniversário.

Cassandra aproxima-se de Veronese e o beija de leve na boca. Cátia sorri e assopra a vela, apagando-a.